

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)



TESIS DOCTORAL

EL MARQUÉS DE LEGANÉS Y LAS ARTES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Juan Pérez Preciado

Bajo la dirección del doctor:

Alfonso E. Pérez Sánchez

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-2414-1

EL MARQUÉS DE LEGANÉS Y LAS ARTES

Tesis presentada para la obtención del título de Doctor por

JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO

Bajo la dirección de
DR. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 2008

A mis padres

ÍNDICE DEL VOLUMEN I

PROEMIO	5
---------	---

INTRODUCCIÓN	9
--------------	---

Aristocracia cortesana y representación en el siglo XVII.	9
La especificidades geográfico-culturales de la Monarquía. Arte y poder en las cortes periféricas: Los Países Bajos y el ducado de Milán.	13
El marqués de Leganés y su colección artística. Balance historiográfico.	21
Hipótesis de trabajo, objetivos y metodología. Estructura de la tesis.	28
Fuentes y documentación	44

I PARTE.

LA FORMACIÓN DEL MARQUÉS DE LEGANÉS Y SU AFICIÓN AL ARTE

I.1 ORÍGENES H.1580 - 1621.	59
-----------------------------	----

El linaje del futuro marqués de Leganés.	59
Algunos antecedentes familiares respecto a la afición por la pintura.	74
Los primeros años en Flandes.	80
El viaje de don Diego Mexía a Italia. La contemplación de la Roma de los Borghese.	83
Milán y el condestable de Castilla.	87
La visita a Mantua y las colecciones de los Gonzaga	92
Hábitos militares, servicio de armas y embajadas. Carrera militar en sus primeros años.	95
Una visita a España. El duque de Lerma.	100
Don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias.	103
Don Diego Mexía y su participación en la guerra del Palatinado. El apoyo de Ambrosio Spínola y las últimas mercedes del archiduque Alberto	106

I.2 ASCENSO 1621-1634	109
-----------------------	-----

La figura emergente a la sombra del nuevo valido. Cargos y mercedes de don Diego Mexía en los primeros años del reinado de Felipe IV y el valimiento de Olivares (1621-1626).	109
Una embajada a Inglaterra en 1622 y el contacto con el grupo de White Hall.	119
La visita a España de Cassiano dal Pozzo. El contacto en España con uno de los mayores aficionados al Arte de la Pintura.	130
El proceso de ascenso nobiliario. De hijo menor de la casa de los marqueses de Lorian a marqués de Leganés.	138
La consolidación de la política flamenca. El viaje a Flandes para la Unión de Armas de 1627 y sus consecuencias culturales. La relación con Jean Charles Chifflet.	141
El matrimonio con Policena Spínola. La descendencia.	155
La relación con Rubens en el marco de las negociaciones de paz con Inglaterra.	173
Un nuevo viaje a Flandes en 1630.	186
El coleccionismo flamenco del momento como modelo a imitar. La importación de prácticas coleccionistas a través de la aristocracia de los Países Bajos	190
El ascenso económico del marqués de Leganés. La fundación del mayorazgo.	237
Las primeras actividades del marqués de Leganés como coleccionista.	240

El Consejo de Flandes presidido por Leganés y sus funcionarios como aficionados a la pintura. _____	251
La vida en la corte de Madrid. Algunas apariciones en la vida pública durante este período. Nueva jornada como Tratador de las Cortes de Barcelona _____	263
El viaje a Bruselas con el Cardenal Infante en 1634 y sus implicaciones artístico-culturales para Leganés. _____	268
I.3 ÉXITO 1635-1641 _____	283
La cumbre del poder político y militar. Diego Felípez de Guzmán, Gobernador del Estado de Milán. _____	283
El coleccionismo lombardo y su influencia en el marqués de Leganés. _____	301
El Palacio Regio-Ducal de Milán durante el gobierno del marqués de Leganés. _	354
La representación político artística en el palacio Real de Milan. Los Escudos de Armas y la Galería de Retratos de los Gobernadores. _____	363
El marqués de Leganés y las iglesias relacionadas con España. _____	367
<i>Santa Maria presso san Celso</i> y las pinturas de su sacristía. _____	370
El marqués de Leganes, coleccionista y mecenas en el Milanesado español. El Abad Fontana y la pintura boloñesa. _____	377
Mecenazgo de Leganés como representante real. La Urna de plata para el cuerpo de san Carlo Borromeo y el orfebre Giovanni Ambrogio Scagno. _____	397
Muerte de la marquesa de Leganés, su testamentaria. Grandeza de España para el marqués. Salida del Milanesado. _____	405
I.4 DECADENCIA 1641-1655 _____	411
La guerra de Cataluña (1641-42). _____	411
Vadeando la tragedia. El matrimonio con doña Juana de Rojas y algunos nuevos cargos (1642) _____	418
Presión pública, caída y proceso contra Leganés (1643) _____	425
El renacimiento de las cenizas (1644-1646). La guerra de Portugal. La segunda jornada a Cataluña. El resarcimiento en Lérida. _____	446
La inercia de la carrera política y militar. Última campaña de Extremadura. Ultimos nombramientos y muerte (1647-1655) _____	455
La cuestión artística en los últimos años. Adquisiciones postreras y relación con aficionados y coleccionistas durante los últimos años. _____	461

II PARTE.

LA PROYECCIÓN DE LA IMAGEN COMO CORTESANO.

II.1 LA PROPAGANDA VISUAL Y LITERARIA. EL MARQUÉS DE LEGANÉS POLÍTICO Y MILITAR DE ÉXITO _____	477
La imagen pública del marqués, como vehículo de propaganda personal y política. _____	477
Los patronatos nobiliarios. El Monasterio de san Basilio Magno de Madrid: un lugar para la sepultura. _____	478
El colegio de Niñas de Leganés. _____	482
Propaganda visual: Apariciones públicas en ceremonias cortesanas. _____	486
Retratos de aparato y presencia en pinturas históricas. Una dimensión privada de la imagen a través de la Pintura. _____	489
La imagen del marqués de Leganés a través de la estampa: Grabados de victorias militares _____	492
Los retratos en estampa. _____	493

Propaganda literaria. Un ejemplo notable: Oración en Alabanza. _____	499
Inscripciones laudatorias en estampas. <i>La Huida a Egipto</i> de Gerard Seghers según Simon à Bolswert _____	504

II.2 MECENAZGO Y PROTECCIÓN CULTURAL . EL MARQUÉS DE LEGANÉS

CIENTÍFICO Y ERUDITO _____	507
Mecenazgo técnico. Leganés y la ingeniería militar. _____	507
Un ejemplo concreto de propaganda castrense: El manuscrito con las plantas fortificadas por Leganés en Italia. _____	508
Un consejero principal: El padre Antonio Camasa _____	510
La protección del Arte de la Fortificación Militar: Giuseppe Barca y Pietro Antonio Barca _____	512
La Artillería: Julio César Firrufino _____	516
La Cartografía. Pedro Texeira, João Texeira, Jerónimo de Soto _____	520
Mecenazgo cultural y literario. Un caso eventual: Jean Charles Chifflet y otro continuo, Domingo de Urquizu. _____	524
Un erudito en constante contacto. Theodor Ameyden _____	526

II.3 LA MÁXIMA EXPRESIÓN DE LA CONDICIÓN NOBILIARIA: EL PALACIO EN LA CORTE Y SU PROCESO DE ADQUISICIÓN PARCELARIA. EL MARQUÉS DE LEGANÉS ARISTÓCRATA EN LA CORTE DE FELIPE IV _____

535

II. 4 LAS POSESIONES ARTÍSTICAS Y LOS BIENES Suntuarios. EL MARQUÉS DE LEGANÉS COLECCIONISTA _____

549

Tapices _____	549
Mármoles _____	562
Bronces _____	566
Marfiles, joyas, plata, mobiliario, armas etc. Uso y disfrute de otros objetos suntuarios. _____	571

III PARTE. LA COLECCIÓN DE PINTURAS

III.1 LA PINTURA ITALIANA _____

577

Artistas Venecianos. _____	577
Artistas Toscanos _____	595
Artistas Lombardos. _____	610
Pintores umbros, parmesanos, boloñeses, romanos y genoveses _____	635
Un pintor predilecto. La obra de Rafael Sanzio. _____	652

III.2 LA PINTURA DEL NORTE DE EUROPA _____

661

La pintura nórdica anterior a Leganés. _____	661
La obra de Rubens en poder del marqués de Leganés. _____	677
La pintura de historias y el retrato en los contemporáneos flamenco: Van Dyck, Gaspar de Crayer, Pieter Snayers, Gerard Seghers y otros. _____	698
Brueghel y la pintura de historias de tamaño de gabinete. _____	731
Los géneros. El paisaje _____	736
Los géneros. El bodegón y la naturaleza muerta. _____	742
Las grandes pinturas de animales: Frans Snyder y Paul Vos. _____	746
El impacto del arte flamenco contemporáneo en el Madrid de la primera mitad del XVII. La fuerza de la colección Leganés. _____	758
Una presencia singular. Artistas holandeses en la colección Leganés. _____	760

III.3. LA PINTURA ESPAÑOLA	763
Artistas anteriores a Leganés	763
La pintura de Jusepe Ribera	766
Velázquez y Leganés.	773
El pintor más cercano: Juan van der Hamen	781
Otros artistas contemporáneos	789
III. 4 POSTRIMERÍAS DE LA COLECCIÓN. LA DISPERSIÓN DE LAS OBRAS A LO LARGO DE CUATRO SIGLOS.	797
El intercambio de pinturas con Felipe IV.	797
La esposa Juana de Córdoba y las pinturas heredadas	810
Donaciones a su familia.	811
La familia política. La Camarilla de Olivares.	817
La familia aristocrática. Los servidores.	820
Donaciones a artistas	823
Donaciones a instituciones religiosas	825
Ambrosio Guzmán y Spínola. Arzobispo de Sevilla.	827
El breve mayorazgo de Gaspar Felípez de Guzmán. II marqués de Leganés (1655- 1669)	832
Diego Felípez De Guzmán III marqués de Leganés y las vicisitudes de la colección (1669-1711)	834
Los condes de Altamira y las colecciones del mayorazgo de Leganés durante los inicios del siglo XVIII	859
El palacio de san Bernardo en 1726	861
Las casas de recreo en la Villa de Morata de Tajuña en 1753 y 1776	867
Vicente Joaquín Moscoso y Guzmán, conde de Altamira, marqués de Astorga,miembro de la Academia de Bellas Artes y VII marqués de Leganés.	873
Las pinturas que pasaron a Manuel Godoy	876
Lord Wellington, el embajador Cowley y la casa de Alba	878
El movimiento de pinturas durante la francesada. El secuestro de los bienes de Altamira en 1812.	880
La colección de pintura libre de mayorazgo de Altamira en 1817.	886
La dispersión de la colección en el siglo XIX. La abolición de los mayorazgos y las ventas internacionales	889
El infante Sebastián Gabriel	893
El principal beneficiario de la ruina de la casa Altamira: don José de Madrazo.	895
Un último gran poseedor de los restos de la colección en el siglo XIX: El marqués de Salamanca	899
La situación de la colección Altamira en 1864. Vicente Pío de Moscoso XV conde de Altamira.	904
Presencia de obras de la colección Leganés en otras colecciones de finales del XIX y comienzos del XX.	916
CONCLUSIONES	925
El marqués de Leganés. Trayectoria vital y formación artística: EL INDIVIDUO	925
La proyección de la imagen del Perfecto Cortesano: LA CULTURA	9322
<i>Artis Amatori Et Admiratori Benevolo.</i> La colección de pinturas de un entendido: EL GUSTO	943

PROEMIO

La realización y defensa de una tesis doctoral es la culminación de los estudios universitarios de tercer ciclo. En la mayoría de los casos supone el punto final del periodo estudiantil y, en ocasiones, el inicio de una carrera profesional. En nuestro caso es la meta de un viaje iniciado hace varios años y que con este trabajo parece haber llegado a buen puerto. Pese a ser un trayecto que se afronta de manera individual no son pocas las ayudas, personales e institucionales, necesarias para lograr el buen fin.

En primer lugar es de obligado cumplimiento expresar mis deudas con el director de la misma don Alfonso E. Pérez Sánchez. Su inicial aceptación del tema propuesto se convirtió rápidamente en abrumadora cantidad de precisiones y sugerencias que fueron perfilando el camino a recorrer en los inicios de la investigación. Desde el primer momento demostró una generosidad sin límites para la cesión de muchas ideas, que sin embargo no coartaban la libertad de trabajo y expresión de las nuestras propias. Su sabiduría ha sido de inestimable ayuda, puliendo los torpes inicios de un joven estudiante. Su ejemplarizante constancia, capacidad de trabajo, rectitud y entrega como amante del arte ha sido uno de los principales incentivos para la finalización de esta tesis. Debiendo especialmente encomiar la continuación de sus consejos y atención a nuestro trabajo en los últimos años, aún en unas dificultades personales abrumadoras.

Pese a la ausencia beca de Formación hemos podido disfrutar de ciertas ayudas que permitieron la realización de diversas partes de esta investigación. Así la concesión de la Beca de Pintura Barroca de la Fundación Caja Madrid, nos permitió disfrutar de una estancia de nueve meses en la Academia de España en Roma, facilitando el acceso a los archivos y bibliotecas de la ciudad. Del mismo modo la concesión de una Ayuda de Conservación en el Museo del Prado permitió el acercamiento al mundo museístico y la posibilidad del estudio de las no pocas pinturas relacionadas con nuestra investigación que alberga tal institución.

Los continuos viajes y estancias a las bibliotecas y archivos no hubieran sido tan fructíferas ni agradables sin la inestimable guía de personas como Isabel Aguirre sin la cual todavía andaría perdido en la maraña de fondos del Archivo de Simancas, donde pasé los momentos más felices como investigador. A la vez que sin María Pía, no habría podido luchar contra la el monstruoso Archivo d' Stato de Milán. Pero, sin duda, los momentos más felices han sido vividos en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional, donde tanto Isabel Ortega como Isabel García-Torano, no sólo mostraban una extraordinario eficacia en el

trabajo, como hacían acogedora la investigación en ella. Del mismo modo quisiera agradecer su ayuda a mis compañeros de la Biblioteca del Museo del Prado, con quien he compartido tantas y tantas horas. Especialmente a su director Javier Docampo por las facilidades prestadas siempre, pero también a Ángel Cuenca, cuya capacidad y amabilidad fue notable desde el primer momento. Siendo necesario encarecer la simpatía de Rocío Arnaez, quien convertía el entorno de trabajo en un ambiente afable y familiar.

A lo largo de estos años ha habido numerosas personas que han aportado inestimables sugerencias y han compartido informaciones, a la vez que alentaban nuestro esfuerzo. Agradezco enormemente a William Jordan que prestara atención a nuestro incipiente trabajo me invitara a participar en el congreso sobre Juan van der Hamen celebrado en 2006 en el Meadows Museum de Dallas, cuyo texto sobre la figura del marqués de Leganés marcó el inicio de la redacción final. Sus comentarios y comunes inquietudes sobre el coleccionismo español fueron siempre elevadamente motivantes. Del mismo modo quisiera agradecer a Peter Cherry sus muchas sugerencias y llamadas de atención sobre diversas pinturas de la colección estudiada.

Un agradecimiento especial ha de ser expresado hacia el profesor Hans Vlieghe, por su sensibilidad hacia mi investigación, y por permitirme participar en el congreso sobre patronazgo artístico celebrado en la Universidad de Lovaina en 2002, que marcó el despegue de la investigación. Así como a mis colegas belgas, que siempre han demostrado un fuerte interés por el tema de investigación alentándome a la finalización del mismo, y a quien estaré siempre agradecido por el intercambio de ideas y datos Sabine van Sprang, Joost vander Auwera, Anne Delving y especialmente al profesor Arnout Balis, por cederme desinteresadamente un texto inédito sobre el tema, que contribuyó a mejorar el trabajo sustancialmente.

Debo hacer extensivas las gracias a aquellos estudiosos que desde Milán me prestaron una preciosa ayuda. A Andrea Spiriti y Giannivitorio Signorotto por sus breves pero fructíferas conversaciones y a Paola Venturelli, por el intercambio de información. Pero especialmente ha de ir mi más sincero agradecimiento a Alexandra Sprizzato, por su extrema amabilidad y por darme a conocer la utilidad de las instituciones académicas de la ciudad y facilitar enormemente mi investigación allí.

Del mismo modo son muchas las personas del equipo científico del Museo del Prado quienes han contribuido a mejor esta tesis con noticias, sugerencias y en muchas ocasiones datos certeros u orientaciones eficaces. Gracias a Gabriele Finaldi, Trinidad de Antonio, Miguel Falomir, Javier Portús, Leticia Ruiz y Gonzalo Redín, pero muy

especialmente a Alejandro Vergara, por ser quien primeramente confiara y estimulara este trabajo. A él se deben mis primeras incursiones en uno de los principales coleccionistas de pintura flamenca del mundo Barroco. Un agradecimiento al Museo del Prado como institución que debo hacer extensivo a todos los amigos de los diversos departamentos con los que he compartido mucho tiempo de trabajo. Especialmente el Gabinete Técnico, el de Restauración, y los miembros del Archivo Documental y Fotográfico. Con especial mención a Victor J. Raposeiras, amigo desde siempre, y hoy fino conocedor de los secretos de la digitalización fotográfica. Sus consejos informáticos han sido impagables.

La localización y estudio de muchas pinturas hubiera sido imposible sin la ayuda y facilidades otorgadas por los distintos conservadores de distintas instituciones museísticas que las albergan. Quisiera agradecer enormemente la amabilidad y apoyo recibido en la Fundación Lázaro Galdiano, encabezada por su directora Jesusa Vega, así como las facilidades otorgadas por Marian Granados conservadora del Museo Cerralbo.

También desde el ámbito universitario español he conocido numerosas muestras de aliento. Debo agradecer a mis profesores del departamento de Arte II de la Universidad Complutense Profesores Facultad, especialmente a Diego Suárez Quevedo y Jesús Cantera. Pero también del departamento de Historia Moderna como Bernardo García y Fernando Bouza, por sus puntuales y sutiles consejos. Así como a los profesores Fernando Marías y Felipe Pereda de la Universidad Autónoma, quienes igualmente alentaron esta investigación desde sus inicios, aportando gran cantidad de ideas, proporcionando sugerencias fundamentales. También debo agradecer su ayuda a Benito Navarrete, de la Universidad de Alcalá por su apoyo en los tramos finales del proceso.

Mi gratitud también a aquellos profesionales que han aportado gran cantidad de elementos a esta investigación, facilitándome fotografías o aportando datos y pistas sobre numerosísimas pinturas. Gracias a Conchita Romero, Enrique Rúspoli, Josechu Urbina, Cristopher González Aller, Richard Willermin y Roberto Alonso. Todos han permitido que la incesante búsqueda de pinturas de la colección Leganés fuese lo más exhaustiva posible. Especial agradecimiento ha de ir hacia Elisa d'Ors, sin cuya ayuda y amistad no hubiera sido posible acceder a muchas de ellas.

Finalmente principal muestra de afecto ha de ir a todos los colegas que he conocido a lo largo de estos años, con cuyo contacto he crecido en estos años como historiador, pero también como persona, pudiendo actualmente de vanagloriarme de su amistad. La responsabilidad de ellos en grandes partes de la tesis ha sido fundamental. Sin su aliento, conocimientos y sugerencias no hubiera sido posible acabar este trabajo, ni

siquiera empezarlo. Gracias a Fernando Negredo y Manuel Amador González por haber aportado sus conocimientos sobre el periodo, las instituciones y los archivos, evitando una mirada sesgada hacia el hecho histórico en la que suelen caer numerosos historiadores del arte. Mientras que los conocimientos artísticos y sugerencias metodológicas, bibliográficas y de índole práctica de investigadores como María Cruz de Carlos y José Manuel de la Mano han sido fundamentales desde el primer momento hasta el final. Nuestras conversaciones, especialmente en la Biblioteca Nacional, han sido siempre la tabla a la que asirse para evitar el naufragio académico y su caridad intelectual hacia conmigo ha sido infinita. Gracias a Nicolás Morales y Agnes Delage, por sus precisiones metodológicas, que ayudaron a dotar a la tesis de una coherencia final. A María López-Fanjúl por su paciencia en la lectura de los textos y sus valiosas puntualizaciones de redacción, y por compartir una misma fascinación por el coleccionismo nobiliario. A Bart Fransen por fomentar el interés inicial por la pintura flamenca, pero especialmente por ser el tutor de mi investigación en Bélgica. Sin su ayuda y la de Belén Enciso una gran parte de la misma hubiera sido imposible llevarla a cabo. Todos ellos, por su guía, apoyo y auxilio pueden ser considerados como los otros directores de esta tesis

Muchas gracias también a los muchos compañeros y amigos con los que he compartido pupitres en los diversos archivos y bibliotecas con largas horas de investigación, en muchos casos intercambiando información y conocimientos: Marta Ruiz Jiménez, Diego Blanca, Domingo Córdoba, Jorge Fernández Santos, Anna Reuter, Fernando López, Lucia Varela, María Jesús Muñoz, Félix Díaz Moreno, María A. Vizcaino, y tantos otros que si no están aquí es por terrible omisión, rogándoles que me perdonen.

Por último, esta tesis no hubiera acabado sin el socorro y apoyo de mis seres queridos. Vaya una mención especial a mis muchos amigos ajenos a la Historia del Arte a quienes agradezco sus continuas muestras de ánimo. Especialmente a aquellos con los que crecí en un pueblo del que el protagonista de esta investigación fue una vez señor absoluto, junto a quienes aprendí lo que significa luchar contra un futuro apocalíptico y el valor de una amistad que aún conservo. Gracias también a *Lobato* y a Gonzalo por enseñarme que la tenacidad tiene recompensa y por estar siempre, con su fuerza, al otro cabo de la cuerda. Pero sobre todo vaya dedicado este trabajo a mi familia, quienes con su paciencia y aliento han permitido concentrar mis esfuerzos vitales en mis estudios. A mis padres, sin los cuales no hubiera podido siquiera empezar a investigar, les doy gracias por enseñarme la importancia del saber y el interés por el conocimiento. Pero sobre todo, gracias a Susana por permitirme entregar media vida a otro amor, sin dejar de compartir la suya conmigo.

INTRODUCCIÓN

Il s^o March^e di Leganes mi disse hieri, che desidera sommam^{te} di poter honorar una sua Galeria in Ispag^a doui hà un infinità di diuersi quadri di pittura coi ritrati di V^a A e della S^{ra} Duchessa, e m'incaricò con mol'istanza à farglieli hauire con ogni diligenza.(...) Si diletta assai di pitture e dici d'hauer cosi rare di Pittori antichi e ni vuol anchi di moderni di migliori e più famosi, che siano al pres^{te} in italia¹

...perche ogn'uno concorre a donargliere quasi più di q'llo che sappia desiderare, ma non ha hauuto fin'hora niente, ne di Guido Reno, ne del Guercino²

Con estas palabras, el embajador de Módena en Milán relataba a su señor, el duque Francesco d'Este, el interés del marqués de Leganés por la posesión de pinturas en general y de pintores boloñeses en particular. Además de mostrar de manera individual la avidez como coleccionista del noble español, a la sazón gobernador del Estado de Milán, estas frases delatan los mecanismos que las élites españolas con destinos en el extranjero utilizaban para satisfacer sus anhelos culturales, especialmente cuando, como es el caso, se situaban como todopoderosos representantes de la Monarquía. Esta práctica queda aquí ejemplificada de manera puntual y casi anecdótica, pero puede perfectamente extrapolarse al resto de la nobleza hispana del siglo XVII con cargos oficiales fuera de España. Éste será el ámbito histórico-social en el que se sitúa el caso estudiado en esta tesis doctoral.

Aristocracia cortesana y representación en el siglo XVII.

El papel de la nobleza en la Europa del siglo XVII es por lo tanto el contexto en el que se sitúa nuestra investigación. Un tema que en los últimos años ha disfrutado de gran atención por parte de la historiografía³. Para España, el estudio de la Aristocracia, especialmente en relación con la práctica de la virtud cortesana, disfrutado de innumerables ejemplos que permiten de nuevo establecer líneas de convergencia o divergencia con nuestra propia investigación⁴. Las figuras de diversos títulos coetáneos

¹ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 20 febrero 1636.

² ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 abril 1636.

³ J. Adamson (ed.) *The princely Courts of Europe: ritual, politics and Culture under the Ancien Régime, 1500-1700*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999; R. G. Asch y A. M. Birke (ed), *Princes, Patronage and Nobility: the Court at the Begining of the Modern Age, c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press, 1991; A. G. Dickens, *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, Londres, 1977.

⁴ Para la aproximación a la nobleza hispana y su posicionamiento en la corte de Felipe IV son fundamentales los trabajos del profesor Antonio Domínguez Ortiz: *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Ariel, Barcelona, 1971; Idem, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973; Idem, "La nobleza cortesana en el Antiguo Régimen" en A. Alvar Ezquerro (coord), *Visión histórica de Madrid (siglos XVI a XX)*, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Madrid, 1991, pp. 35-37; Idem, "La nobleza como estamento y grupo social en el siglo XVII" en *Nobleza y Sociedad en la España Moderna*, Noble Fundación Central Hispano, Madrid, 1995, pp. 119-133. Más recientemente otros autores han encabezado la reinterpretación de la nobleza en la España de la Edad Moderna, siendo esenciales: Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio: La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 2000; Enrique Soria Mesa, *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007; David García Hernán, *La Nobleza en la España moderna*, Madrid, Istmo, 1992.

como el marqués de Velada⁵, el duque de Lerma⁶ el conde de Lemos⁷ o los condes de Oñate⁸, han sido recientemente tratadas, al igual que han aparecido otros trabajos enfocados a la vinculación de ciertos nobles con las Bellas Artes, como la casa de los condestables de Castilla⁹, la de los duques de Osuna¹⁰ y la de los condes de Astorga¹¹. A las que se suman estudios individuales de figuras concretas como don Juan José de Austria¹², el marqués del Carpio¹³ o el conde de Santisteban¹⁴. Una abundancia de casos que manifiesta el continuo interés sobre el tema por parte de la investigación actual y que por regla general se basa en los mecanismos de manifestación del poder aristocrático, de la plasmación de la posición personal y de la estrategia política utilizada por la nobleza barroca en su incesante búsqueda de la apariencia y la representación social para su inserción en el entramado político y cortesano del momento. La distinción como búsqueda de preeminencia social es el elemento común a la nobleza del siglo XVII¹⁵. Una distinción en la que la posesión pictórica se establece como instrumento primordial ya en la época barroca.

De hecho, y muy significativamente, será el coleccionismo de arte como método de plasmación de la propia condición social, el tema que más aproximaciones historiográficas ha tenido en el último medio siglo¹⁶. Salvando la especificidad de los distintos estados

⁵ Sarah Schroth, *The private collection of the Duke of Lerma*, Tesis Doctoral, New York University, 1990 (editada en U.M.I., Ann Arbor).

⁶ Santiago Martínez Hernández, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III: nobleza cortesana y cultura política del siglo de Oro*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

⁷ I. Enciso Alonso Muñumer, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el conde de Lemos*, Madrid, Actas, 2007.

⁸ Ana Minguito Palomares, *Linaje, poder y cultura: el gobierno de Iñigo Vélez de Guevara,*

VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653), Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2002.

⁹ Begoña Alonso, Mari Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad 2005.

¹⁰ Javier Ignacio Martínez del Barrio, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

¹¹ Manuel Arias Martínez, *El marquesado de Astorga. Siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, Zamora, 2005.

¹² Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

¹³ Leticia de Frutos Sastre, *El VII marqués del Carpio (1629-1687) mecenas y coleccionista de las artes*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, 2005.

¹⁴ Marisol Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Instituto de Estudios Jienenses, 2006.

¹⁵ Véase como principal referente: José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1975 y P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, París, 1979. Para el caso español son muy interesantes las aportaciones, aunque centradas en el entorno andaluz del Renacimiento: Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

¹⁶ La bibliografía sobre coleccionismo como fenómeno social y cultural es muy amplia. Como principales referencias véase: Krysztóf Pomian, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris, Venice XVIe-XVIIe siècle*, París, 1987; consultado por la versión inglesa: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1700*, Elisabeth Wiles-Portier, (trad.), Cambridge, 1990; A. Lugli, *Naturalia et mirabilia: les cabinets de curiosités en Europe*, París, Adam Biro, 1998; J. Elsner y R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard University Press, 1994; W.

italianos y la excepcionalidad de los Países Bajos, a los que volveremos más adelante, en relación con España se ha ido perfilando el conjunto de las actividades y posesiones de los principales aficionados al atesoramiento artístico del siglo XVII a través de infinidad de aportaciones muy concretas, registros de inventarios en la mayoría de los casos, o más ambiciosas e interpretativas en los ensayos más estimulantes¹⁷. Después del estudio general de Peter Cherry y Makus Burke, donde al análisis del fenómeno del coleccionismo cortesano se incorpora una enorme y utilísima aportación documental, es mucho más abundante la información de que se dispone sobre gran cantidad de los aficionados artísticos, tanto españoles como aquellos instalados en la Corte madrileña. Una utilísima información de compendio que se unió a otros estudios individuales anteriormente publicados sobre las reuniones pictóricas de los grandes coleccionistas del siglo XVII español como el conde de Monterrey, don Luis de Haro, el duque de Alcalá, los marqueses del Carpio, Fuensaldaña, Caracena y Casteldodrigo, o los distintos Almirantes de Castilla, por citar los principales¹⁸.

Muensterberger, *Collecting: and unruly passion. Psychological Perspectives*, Nueva York-Londres, Harcourt Brace & Co, 1995; P. Blom, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, Nueva York, Overlook Press, 1987; Oliver Impey & Arthur Maggregor (dir.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, London, House of Stratus, 2001, (reedición de las Actas del congreso celebrado en 1983 en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Universidad de Oxford).

El estudio del coleccionismo ha tenido sin embargo enfoques eminentemente geográficos. Para el caso británico destaca: Ian Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven, 1988; A. Ken, *Cabinets for the curiosus: Practicing science in early Modern English Museums*, Ph Diss, Princeton University, 1991; mientras es fundamental para Francia: A. Schnapper, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, I, *Histoire et histoire naturelle*, Paris, 1988). En el ámbito italiano, el que más atención ha recibido, han sido indispensables: P. Findlen, *Possessing nature. Museums, collecting and scientific culture in early Modern Italy*, Los Angeles, 1994; Olivier Bonfait, Michel Hochmann, Luigi Spezzaferro e Bruno Toscano (dirs.) *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicati a Giuliano Briganti, (Roma 19-21 settembre 1996), Roma, 2001, con estudios puntuales de los distintos territorios italianos y Francia. De utilísima y continua referencia es el clásico estudio de Francis Haskell, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, 1984, (1^a ed., Yale, University, 1980), que anticipó los estudios modernos sobre coleccionismo y patronazgo cortesano.

¹⁷ Como intentos de síntesis: Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1995; Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755: Spanish inventories I. Documents for the History of Collection*, 2 vols., Los Ángeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997; Jonathan Brown, *El Triunfo de la Pintura*, Madrid, Nerea, 1995 (ed. original: *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, 1995); J.L. Cano de Gardoqui, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad, 2001, éste último con un enfoque psicológico y cultural más ambicioso- La mayoría de los estudios se centran en entornos temporales y locales concretos o personajes individuales: P. Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Celebración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001; R. Gil Salinas, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1994; J. C. Agüera Ros, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*, Murcia, 1994.

¹⁸ La proliferación de publicaciones sobre el coleccionismo español es inmensa, para una aproximación principal sigue siendo fundamental el fuerte aparato bibliográfico recogido en la obra de Peter Cherry y Marcus Burke (Burke & Cherry 1997), con ciertas obras de más reciente publicación. Para evitar prolijidad, las obras utilizadas para el estudio comparativo con marqués de Leganés están recogidas en la bibliografía final de este trabajo y citadas en su correspondiente contexto

La interacción y retroalimentación del coleccionismo barroco como fenómeno social, a través del gesto de la donación o regalo, es también un pilar clave del estudio de la práctica coleccionista¹⁹. Especialmente relevantes son aquéllas investigaciones que tratan el tema en relación con el coleccionismo regio. La repetición de las pautas de comportamiento de Felipe IV como aficionado artístico en sus propios cortesanos, es fenómeno en continua revisión. Todos estos parámetros son los que han pautado nuestra propia investigación sobre las actividades de los aficionados al arte y la utilización semántica de la propia manifestación artística a través del estudio de un caso.

La codificación de un lenguaje fundamentado en la utilización de la imagen como método de representación social es otro elemento principal en la interpretación de la aristocracia de Corte. La imagen se antoja como método indispensable para el análisis de la aristocracia del siglo XVII, sea en la dimensión objetual, es decir, la colección artística, como en su dimensión más personal, es decir, la proyección de un perfil concreto a través de la propia imagen física o su representación visual en retratos -tanto escritos como pintados-. El arte de la propaganda cortesana, codificado desde finales de la edad media como cuestión indisoluble del quehacer nobiliario, ha sido constante en este intento de conocimiento sobre el papel de la aristocracia barroca²⁰. Una propaganda o representación

¹⁹ M. Mauss, *Essai sur le don, forme archaïque d'échange*, París 1925, consultado por la ed inglesa: *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, (Edward E. Evasn Pritchard (trad.), Nueva York, 1967; Peter Blau, *Exchange and Power in Social Live*, Nueva York, 1964; F. G. Bailey (ed.), *Gifts and poison: the politics of reputation*, Oxford, 1971; Natalie Zenon Davis, *Gifts and Bribes in Sixteenth-Century France*, Lancaster 1995.

²⁰ Numerosos son los estudios que han supuesto un punto de partida para la interpretación y utilización de este lenguaje en España, principalmente: Fernando J. Bouza Álvarez, *Palabra e imagen en la Corte, cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003; Idem, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, 2000; Idem, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998 Idem, "Servir de lejos. Imágenes y espacios del "Cursus Honorum" cortesano de la España de los Austrias", en *Europa, proyecciones y percepciones históricas* / coord. por Ángel Vaca Lorenzo (coord.), Salamanca, 1997, pp. 71-86; Idem, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, 2001; Idem, "Escribir en la corte: la cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro", en *Vivir el Siglo de Oro : poder, cultura, e historia en la época moderna : estudios homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Salamanca, 2003, pp. 77-100; Idem, "Usos cortesanos de la escritura: sobre lo escrito en los espacios áulicos del Siglo de Oro", *Cultura escrita y sociedad*, 3 (2006), pags. 9-14; Idem, "Por no usarse. Sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la Edad Moderna", en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos & Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008. Manifestando para el caso hispano la corriente historiográfica marcada por estudios sobre la imagen visual como elemento de análisis del pasado, que han abordado Peter Burke: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001; Idem, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995 (1º ed. inglés: New Haven, 1992); Idem, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2001. y anteriormente de Roger Chartier *Cultural history: between practices and representations*, Cambridge, Polito Press, 1988; Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Suffolk, 1984. La relevancia del estudio de la imagen se desarrolló en los años ochenta en la bibliografía anglosajona en especial a partir del simposium de historiadores de 1985, cuyo impacto fue publicado después: Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (eds.), *Art and History: Images and their Meanings*, Cambridge, 1988. En la misma línea se mostraba Francis Haskell, *History and his images*, New Haven, 1993 (ed. española: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994).

que ya en su momento mantenía una codificación intelectual basada en estrictos códigos de comportamiento perfectamente conocidos²¹.

La utilización de los medios de expresión y de transmisión de la propia posición social por parte de la nobleza amante de las artes era muy diversa: posesión de casas señoriales, patronatos eclesiásticos, retratos pintados, presencia en festejos públicos, estampas, literatura panegírica, literatura popular, gacetillas. Aspectos todos que son la expresión del status social, y todos de necesaria aproximación de cara al estudio de la nobleza cortesana en relación con su utilización del arte.

La especificidades geográfico-culturales de la Monarquía. Arte y poder en las cortes periféricas: Los Países Bajos y el ducado de Milán.

El creciente interés que ha suscitado en los últimos años la relación de España con los Países Bajos, especialmente durante el gobierno de los archiduques Alberto e Isabel, ha permitido la eclosión de innumerables trabajos sobre distintos aspectos relacionados con el periodo: la guerra, las finanzas, la administración política, la cultura cortesana²². La posición de la nobleza española en los Países Bajos, y su difícil coexistencia con la aristocracia nativa,

²¹ A este respecto han sido esclarecedora la lectura de ciertas fuentes. Además del libro del *Cortesano* de Baltasar de Castiglione (Venecia, 1528; Consultada en la traducción de El Boscán editada Marcelino Meléndez Pelayo Madrid, CSIC, 1942), en la literatura hispánica mantenían la misma tendencia: Antonio de Guevara, *Aviso de Privado y doctrina de Cortesanos*, Valladolid 1539; Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Valladolid 1539 (Ed. Martínez Burgos, Madrid 1975; Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de la vida de Corte o Aula de Cortesanos*, Madrid 1573 (ed. Domínguez Borgona, Madrid 1950); Diego de Hermsilla, *Dialogo de la vida de los pajes de palacio*, (ed. D. Mackentie, Valladolid, 1916). Sobre estos extremos son utilísimas las ideas de P. Cornejo, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea (Valladolid, 1539)*, y *el tema aulico en la obra de fray Antonio de Guevara*, Santander 1999 y M. D. Beccaria Iaco, *Vida y obra de Critóbal de Castillejo*, Madrid, 1997.

²² En este sentido son fundamentales para la aprehensión de datos y la conformación del contexto en el que creció profesionalmente el marqués: Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, *La diplomacia secreta en Flandes, 1598-1643*, Leioa, 1984; Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, *Flandes y la Monarquía Hispánica 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998; Bernardo García García, *La pax hispánica: política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996; A. Esteban Estríngana, *Guerra y finanzas en los Países Bajos católicos: de Farnesio a Spinola (1530-1630)*, Madrid, Ediciones Laberinto 2002; Carmen Sanz Ayan Bernardo J. García García (eds.), *Banca, Crédito y Capital, La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505-1700)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006; Alicia Esteban Estríngana, *Madrid y Bruselas, Relaciones de gobierno en la etapa postarchiducal (1621-1624)*, Lovaina, Leuven University Press, 2005; Rene Verneir, *En Estado de guerra. Felipe IV y Flandes 1629-1648*, Córdoba, Universidad, 2006; Alicia Esteban Estríngana, "La crise politique de 1629-1633 et le début de la prééminence institutionnelle de Pierre Roose dans le gouvernement général des Pays Bas Catholiques", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 76 (1998), pp. 939-977; Rene Verneir "En el centro de la periferia; los gobernadores generales en Flandes, 1621-1648", en A. Crespo Solana y M. Herrero Sánchez (coord) *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica*, Córdoba 2002, I, pp. 387-402; Alicia Esteban Estríngana, "Guerra y redistribución de cargas defensivas. La Unión de Armas en los Países Bajos católicos", *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 49-98; Alicia Esteban Estríngana, "Las Provincias de Flandes y la Monarquía de España. Instrumentos y fines de la política regia en el contexto de la restitución de soberanía de 1621", *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, (ed Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño y Bernardo J. García García), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 215-245; A. Esteban Estríngana "Las provincias de Flandes y la Monarquía de España Instrumentos y fines de la política regia en el contexto de la restitución de soberanía en 1621", en A. Álvarez-Ossorio y B. J. García García (coords.) *Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Madrid, 2004, 215-245.

ha sido también en muchas ocasiones motivo de análisis de gran utilidad para esta tesis²³, al enmarcar un conjunto de actividades en las que el marqués de Leganés fue directo protagonista. Cuestiones que han permitido establecer un panorama cada vez más extenso del contexto histórico en el que se formó inicialmente el Marqués, permitiendo acercarse a un periodo hasta hace poco muy desconocido o desestimado como fue la época de gobierno de los Archiduques. Pero que desde hace años ha conocido un acercamiento más intenso, a través de trabajos clásicos como los de Charles Carter²⁴, Hugo de Schepper y Geoffrey Parker²⁵, hasta otros más recientes abordados por Jonathan Israel²⁶ o Werner Thomas²⁷.

La cultura de corte, el mecenazgo y el coleccionismo desarrollados en los Países Bajos que conoció un joven Diego Mexía antes de llegar a ser marqués de Leganés, son cuestiones que se establecían como necesarias a conocer de cara a nuestra investigación. El ámbito del mecenazgo principesco promovido por los Archiduques y sus posesiones en el que Leganés creció como persona y como cortesano fueron avanzadas en trabajos clásicos sobre los pintores de Corte, caso del clásico libro de M. de Maeyer en 1955²⁸ o los artículos de Terlinden que se acercaban a los inventarios de los distintos palacios archiducuales²⁹.

²³ Paul Janssens, “La fronde de l’aristocratie belge en 1632”, en Thomas, Werner y Groof, Bard de (eds.) *Rebelión y Resistencia en el Mundo Hispánico del siglo XVII. Actas del Coloquio Internacional, Lovaina 20-23 de noviembre de 1991*, Lovaina, Leuven, Universiteit, 1992, pp. 23-40.

Rene Vermeir, “Le Duc d’Arschot et les conséquences de la conspiration des nobles (1632-1640)”, en Soly, H. Y Vermeir R (eds) *Beleid in bestuur in de Oude Nederlanden. Liber Amicorum prof. Dr. M. Baelde*, Gante, 1993, pp. 477-489.

²⁴ Charles. H. Carter, “Belgian Autonomy under The Archdukes, 1598-1621”, *The Journal of Modern History*, XXXVI, 3 (1964), pp. 245-269.

²⁵ H. De Shepper & G. Parker “Los procesos de toma de decisión en el gobierno de los Países Bajos católicos bajo los Archiduques, 1596-1621”, en G. Parker (ed), *España y los Países Bajos (1559-1659)*, Madrid, 1986, pp. 225-244, siendo ésta última una obra fundamental en sí misma. También lo es Geoffrey Parker, *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659*, Barcelona, RBA, 2006 (1ª ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1972).

²⁶ J. I. Israel, “The court of Albert and Isabella, 1598-1621”, *Conflicts of Empires. Spain, The Low Countries and the struggle for world supremacy 1585-1713*, Londres, 1997, pp. 1-21; Es fundamental también J. I. Israel, *La república holandesa y el mundo hispánico (1606-1661)*, Madrid, 1997.

²⁷ W. Thomas, “La corte de los Archiduques Alberto de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia en Bruselas (1598-1633). Una revisión historiográfica” en A. Crespo Solana y M. Herrero Sánchez (coord) *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica*, Córdoba 2002, I, pp. 355-386; W. Thomas, “Andromeda Unbound. The Reing of Albert & Isabella in the Southern Netherlands, 1598-1621”, en W. Thomas y L. Duerloo (eds), *Albert & Isabelle, Essays*, Turnhout, 1998, pp. 1-3; W. Thomas, “La corte de Bruselas y la restauración de la Casa de Gasburgo en Flandes, 1598-1663”, en *El Arte de la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1533). Un reino Imaginado*, Madrid, 1999, pp. 46-63.

²⁸ M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst, Bijdragen tot de geschiedenis van de XVII-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 9) Bruselas, 1955.

²⁹ Ch. Terlinden, *Notes et Documents relatifs a la Galerie de Tableaux conservée au Chateau de Ternuren au XVIIe et XVIIIe siècles*, Anvers, E. Secelle, 1922; Ch. Terlinden, “Le mecenat de l’Archiducuesse-Infante Isabelle Claire Eugene dans les Pays Bas”, *Revue Belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, IV, 3, (julio septiembre 1934), pp. 111-123.

Recientemente Sabine van Sprang ha avanzado en la sistematización de la presencia de los distintos pintores de cámara que trabajaron para los archiduques³⁰, perfilando de una manera más sistemática el conocimiento que se tiene de la época. Un conocimiento que fue analizado de manera más seleccionada en los ensayos sobre la actividad artística y cultural de los Archiduques en sendas exposiciones en Bruselas y Madrid³¹.

La relación de ambas cortes ha conocido varias aproximaciones bibliográficas recientes, en una tendencia historiográfica en la cual la idea del intercambio artístico y diplomático adquiere fuerza inusitada. El envío de pinturas por parte de la Archiduquesa a su sobrino Felipe IV, y viceversa, así como el intercambio de otros objetos suntuarios, o de libros, además de órdenes políticas, son elementos habituales de la relación³². Un entorno en el que se antoja fundamental el rol de los dirigentes que se encontraban a caballo entre ambas cortes, como el marqués de Leganés.

Por otro lado la proliferación en los Países Bajos de una amplísima red de comerciantes con conexiones en las principales cortes y ciudades europeas y las facilidades para acceder al mercado del arte en el norte de Europa ampliarían el horizonte de posibilidades de adquisición de pintura para la aristocracia española, tanto la destinada en tierra extranjera, como aquella que permanecía en Madrid. El estímulo que esta intensa actividad comercial tuvo en la propia creación artística y la internacionalización de la pintura flamenca son cuestiones que permiten perfilar el impacto del arte nórdico en España. Una recepción en la que personajes como el marqués de Leganés se antojan como esenciales. En los últimos años se ha desarrollado una amplia actividad intelectual en torno al mercado de arte en los Países Bajos, a través de trabajos indispensables para vislumbrar el entorno social económico y artístico en el que creció el marqués de Leganés como aficionado al arte. El sistema de organización de los comerciantes, las ventas privadas y la distribución pública y libre de un producto de marca como era la pintura flamenca, especialmente aquella salida de Amberes, son cuestiones en las que hay que situar la

³⁰ Sabine Van Sprang, "Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification", en *Sponsors of the Past. Flemish art and Patronage 1550-1700*. Actas del Symposium celebrado en La Universidad de Lovaina en 14-15 2001, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 37-46. Sobre la idea del artista de corte es ilustrativo también M. Warnke, *L'artiste et la court. Aux origines de l'artiste moderne*, París, 1989, pp. 11-17.

³¹ *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633), un reino imaginado*, cat. exp. Madrid, Palacio Real, 2 diciembre 1999 – 27 febrero 2000; *Albert & Isabella. Essays*, cat. exp. Bruselas, Royal Museum of art and History, 1998.

³² Sobre este tema son básicas las aportaciones de Bernardo J. García García: Bernardo García García, "Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción", *Reales Sitios*, 143 (2000), pp. 16-27; Bernardo García García, "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)", en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, Fernando Villaverde editores, 2003, pp. 135-159.

creación y recepción de la pintura flamenca. Las conclusiones de Filip Vermeulen y Hans Vlieghe³³ en varias de sus publicaciones, así como otras aportaciones puntuales de Maryam Ainsworth para los siglos XV y XVI, de Dan Ewing sobre la administración y gestión gremiales, de Elisabeth Honing, de John Montias, Neil de Marchi y Hans J. van Miegroet, para el caso de los Países Bajos del Norte, conforman el contexto histórico e ideológico que hemos seguido en este trabajo³⁴.

Paralelamente se desarrollaba en los Países Bajos un entorno de aficionados artísticos y de coleccionistas que encontraron en el arte un medio de expresar su creciente status social. El coleccionismo burgués conocerá en el medio creador y mercantil de los Países Bajos un entorno perfecto para expresar sus inquietudes y manifestar una cierta emulación de la aristocracia en el amor por las Artes. Los años en que Leganés permaneció en aquella tierra coinciden con la época dorada del coleccionismo artístico flamenco, especialmente en Amberes a través de aficionados como Nicolas Rockox, Cornelis van der Geest, Peter Stevens y otros “*pictoriae ars amandi*” según serían definidos y que desarrollaban gruesas actividades como patronos y coleccionistas de prestigio. El conocimiento que se tiene de estos aficionados establece un marco general interesante para comparar con la figura de un noble advenedizo como el Marqués, necesitado de medios de expresión de su propia y creciente condición social. El interés que despertó el tema desde mediados de siglo ha hecho que se tenga una gran abundancia de datos y estudios al respecto, que permiten establecer sugerentes comparaciones, conexiones y diferencias con el caso hispano. El estudio de casos concretos realizados por Frans Badouin y Scheller para el burgomaestre Rockox³⁵ y por Julius Held, A.J.J. Delen y el propio Badouin para el

³³ Filip Vermeulen, “Exporting art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century”, *Kunst voor de markt 1500-1700*, Zwolle, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2000; Filip Vermeulen, *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, Brepols, 2003; Filip Vermeulen & Hans Vlieghe, *Art auctions and dealers: The dissemination of Netherlandish painting during the Ancien Régime*, Turnhout, Brepols, 2006.

³⁴ Maryam Ainsworth, “The business of art: patrons, clients and the art markets”, *From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, exh. cat., New York, 1998, p. 23-38; D. Ewing, “Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's pand” *The art Bulletin*, 73 1990, 558-584. Véase también y como una visión más generalista M. North y D. Ormrod (ed). *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot Brollfield, Singapore Sidney, 1998. Para un enfoque centrado en el caso del mercado en las Provincias Unidas del norte véase: Jonh M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays Bas (XV^e-XVII^e siècles*, París, 1996; N. De Marchi & H. J. van Miegroet, “Art , value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century”, *Art Bulletin*, LXXV (1994), pp. 451-464; Neil De Marchi & Hans J. van Miegroet, “Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), pp. 81-111; Jan Marten Bok, “Art Lovers and Their Paintings. Van Mander's *Schilderboek* as a source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands”, *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 1993-4, pp. 136-166; Idem, *Vraag en aanbod on de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht, 1994; Elisabeth Honing, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven-London, 1998.

³⁵ Frans Badouin, *Nicolas Rockox: “vriedt ende patroon” van Rubens*, Amberes, Kredietbank, 1977; R. W. Scheller, *Nicolas Rockox als oudebidkundige*, Amberes 1978. El interés por la figura histórica de van der Gees se remonta a

mercader Cornelis Geest³⁶ presentan a unos aficionados poderosos económicamente y amantes de la protección a los artistas contemporáneos. A ellos se sumarán otros personajes relevantes de la sociedad antuerpiense y otros muchos de menor calado social cuya expresión como coleccionistas queda recogida en los útiles repertorios documentales publicados en los últimos años por Duverger³⁷ que completan las incipientes aportaciones de Denucé³⁸.

La expresión más sugerente del coleccionismo flamenco desarrollado en los inicios del siglo XVII, se establecerá en torno a la creación de un nuevo género pictórico, a medio camino entre la pintura de género y la representación histórica: las escenas de galerías de pinturas. Entendidas en principio como un elemento de glorificación alegórica del Arte de la Pintura, éstas se convirtieron en un excelente método de proyección social al expresar la afición al arte de los protagonistas de las escenas. El arte de la conversación diletante, la representación social, la idea de aparentar, de pertenecer a un grupo concreto, como el de los entendidos y aficionados, se establecía a partir de la aparición propia en una de estas pinturas, cuyo estudio se estableció a mediados de los años cincuenta del siglo XX con los trabajos de S. Speth-Holterhoff y de gran atención reciente³⁹.

Otro ámbito de la monarquía hispánica como la posición hegemónica en el norte de Italia, a través del ducado de Milán que poseía el rey de España, se perfila como un elemento más para analizar el desarrollo del gusto artístico en España. Sin embargo, tal tendencia no ha tenido demasiada fortuna en la historiografía de nuestro país, quizás por lo desconocido del sistema político administrativo español en Milán, o por el poco interés que despertó el tema en el ámbito de la historiografía internacional. De hecho el Milán español ha tenido hasta hace poco escasa atención en un nivel general, lo que redundó durante años en una bibliografía casi inexistente sobre la presencia española en Lombardía. Destacable,

los años finales XIX: H. Van Cuyck “Levensschets van Nicolaas Rockox den Jongere, Burgemeester van Antwerpen in e XVII^e eeuw”, *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 2, VII (1881), pp. 330-451.

³⁶ Julius Held, “Artis Pictoriae amator: an antwerp Art patron and his collection”, en *Rubens and his circle*, Princeton, 1982, (primeramente publicado en *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, pp. 53-84); A. J. J. Delen, “Cornelist van der Geest: Een groot figuur in de geschiedenis” Antwerpen, V, (1959), pp. 59-71; Frans Badouin, “De Constkamer van Cornelis van der Geest, geschilderd door Willen van Haecht”, *Antwerpen*, XV, 1969, 158-173.

³⁷ Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw (Fontes Historiae Artium Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden)*, XIII tomos, Bruselas, Koninklijke Academievoor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984-2004.

³⁸ J. Denucé, *De Antwerpse Konstkamers. Inventarissen van kunstverzameelingen te Antwerpen in de 16 en 17 eeuwen (Bonnen voor de geschiedenis van de Vlaamse Kunst, II)*, Amberes, 1932.

³⁹ S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruselas, 1957. Otro trabajo que se adentra en el tema es M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildquellen des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Tesis Doctoral inédita, Colonia 1957, citada en Vlieghe 2000, p. 436, trabajo que sin embargo no hemos tenido oportunidad de consultar. Véase también Z. Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987, p. 47-72.

aunque fuera del periodo que interesa para nuestro tema, se situaba el estudio de Federico Chabod⁴⁰ por encima de otras aproximaciones más generales⁴¹. Afortunadamente hace pocos años algunos autores comenzaron un proceso de revisión de la presencia española en Milán, a través especialmente de las funciones y actividades de ciertos gobernadores del estado, caso de Antonio Álvarez-Ossorio⁴², o del análisis de las instituciones políticas y administrativas, caso de Giannvittorio Signorotto⁴³. Ambos estudios, básicos en la contextualización y la aportación de elementos de interpretación para nuestro trabajo.

La situación del gobernador como representante del poder monárquico es fundamental para profundizar en el vínculo y estructura de las relaciones de poder de éste con las instituciones y funcionarios locales milaneses, pero también su posición respecto a Madrid. A través de encargos por indicación del monarca o de otros salidos de su propia iniciativa, el gobernador se establecía como un alter ego del Rey en el ducado. Una prolongación de su persona evidentemente en lo político, pero también en su faceta como aficionado artístico. A la vez, los gobernadores desarrollarían una actividad personal como patronos artísticos, coleccionistas y mecenas, a través de una privilegiada situación dentro de la estructura política de la península italiana. Curiosamente, en este sentido apenas nada se ha hecho respecto a los representantes reales en Milán, a diferencia de aquellos establecidos en otros territorios como los virreyes de Nápoles, o incluso los embajadores ante la Santa Sede. En este sentido cabe destacar los estudios de Mari Cruz de Carlos sobre Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla⁴⁴ y de Martínez del Barrio sobre el duque de Osuna, Gaspar Téllez Girón, citado más arriba.

La estancia en Milán ofrecería oportunidades únicas, no sólo de conocer y apreciar, sino de obtener. La tradición artesanal de la ciudad en Milán había producido una industria del arte suntuario que conoció un momento de esplendor a finales del XV pero que aún se

⁴⁰ F. Chabod, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Turín, 1971.

⁴¹ Domenico Stella & Carlo Capra, *Il ducato di Milano dal 1535 al 1796*, Turín, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1984. Para una aproximación es también muy útil el capítulo correspondiente en *Storia di Milano XI, Il Declino Spagnolo: 1630-1706*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1958.

⁴² Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la lombardía de los Austrias*, Madrid, 2001; idem, *La república de las parentelas: la corte de Madrid y el Estado de Milán durante el reinado de Carlos II*, Madrid, 1995.

⁴³ Giannvittorio Signorotto, *Milán Español. Guerra instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2006, (1ª ed. Milano 1996).

⁴⁴ En este sentido se debe mencionar los estudios sobre el Condestable de Castilla de Maricruz de Carlos Varona, "El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613), en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, Fernando Villaverde editores, 2003, pp. 247-273; Idem, "Al modo de los Antiguos", Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla", en Begoña Alonso, Maricruz de Carlos y Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad, 2005.

mantendría en la primera mitad del XVII. Junto a ella, otro motivo de interés para los aficionados al coleccionismo y a la utilización representativa de bienes artísticos, había de ser la pintura. La persistencia del impacto causado por la fuerza creativa de Leonardo, conocería una renovación muy importante en la primera mitad siglo XVII, junto con la promoción de la escuela local que realizó un personaje clave como fue el arzobispo Federico Borromeo. La existencia de cierta bibliografía de época reafirmando la situación del patriarcado lombardo en relación con la protección y el gusto artístico proporciona un instrumento de inmensa utilidad para contextualizar la Lombardía de la época. Las referencias de Antonio Lomazzo⁴⁵, de Paolo Morigia⁴⁶, de Girolamo Borsieri⁴⁷, de Carlo Torre⁴⁸, de Agostino Sant'Agostino⁴⁹, e incluso de Federico Latuada ya en el siglo XVIII⁵⁰, ayudan a vislumbrar la situación artística de la ciudad, tanto a través de las descripciones puntuales que demuestran el esplendor artístico, como de las interpretaciones sobre las actividades de sus protagonistas. Éstos, agrupados en torno al patriarcado nobiliario de las familias tradicionales, como los Visconti, Borromeo, Arconati, d'Adda establecerán unas pautas de comportamiento en cuanto a la posesión pictórica que tendrán una eclosión en figuras posteriores como Giovanni Ambrogio Mazenta, el cardenal Monti, Bartolomeo Arese o Manfredo Settala. De este modo, el coleccionismo lombardo ha tenido en los últimos años una profunda atención. Trabajos como los de Barbara Agosti⁵¹ y Alessandro Morandotti⁵² han perfilado la situación del coleccionismo y el mecenazgo milanés en acercamientos al tema de carácter general que completan las aportaciones particulares sobre los aficionados concretos. Por ejemplo, por citar aquellos más utilizados en nuestro trabajo, destacan los que profundizaron en la afición artística del arzobispo Borromeo⁵³

⁴⁵ *Trattato dell'arte de la Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milnese Pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theoria, & la pratica d'essa pittura.* Con Privilegio in Milano, Appresso Paolo Gottardo Ponti 1584; Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti. A cura di Roberto Paolo Ciardi.* Firenze, Marchi & Bertolli, 1973.

⁴⁶ *La Nobiltà di Milano descritta dal R. P. F. Paolo Morigi De'Gesuati di San Girolamo.* Milano, 1615. (1ª edición Milano 1594).

⁴⁷ Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, 1619.

⁴⁸ *Il Ritratto di Milano, Diviso in tre libri colorito da Carlo Torre, Cannico dell'insigne Basilica degli Appostoli, e Collegiata di San Nazaro. Nell quale se vengo descritte tutte le Antichità, e Modernità, che vedevansi, e che si vedono nella città di Milano sì di sontuose Fabbriche, quanto di Pittura, e di Scultura con varie Narrazioni istoriche appartenenti à Gesti di Principi, Duchi, e Cittadini...* In Milano, Per gl'Agnelli Scult & Stamp., 1714 (1 ed. Milano 1674).

⁴⁹ Agostino Sant'Agostino, *Catálogo delle pitture Insigne che stanno esposte al publico nella città di Milano*, Milano, 1671.

⁵⁰ *Descrizione di Milano ornata con molti Disegni in Rame Delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli, Raccolt ed Ordinata da Serviliano Latuada Sacerdote Milanese*, In Milano, A spese di Giuseppe Cairolì Mercante di Libri, 1737.

⁵¹ Barbara Agosti, *Collezionismo e Archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.

⁵² Morandotti, Alessandro, "Il Revival Leonardesco nell'Età di Federico Borromeo", *I Leonardeschi a Milano – Fortuna e Collezionismo, Atti del Convegno Internazionale Milano 25-26 settembre 1990*, Milano, Electa 1991, pp-166-182.

⁵³ Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, University Press, 1993.

especialmente el de Pamela Jones, completado por las aportaciones de Arlene Quint⁵⁴ y Simonetta Coppa⁵⁵. Sobre el posicionamiento de la curia arzobispal como dominador del patronazgo en la ciudad son fundamentales las aportaciones del profesor Bona Castellotti⁵⁶ para el cardenal Monti, que completan las de Gulio Melzi d'Eril sobre el tema⁵⁷. Pero también son muy relevantes las realizadas respecto a Pirro Visconti por Alessandro Morandotti⁵⁸, a Francesco d'Adda por Elisa Bertoldi⁵⁹, al marqués Serra por Antonio Vannugli⁶⁰ y a la familia Mazenta, especialmente Giovanni Ambrogio, conocedor de una amplia bibliografía dada su relevancia en la cultura arquitectónica y artística⁶¹. El conocimiento de diversos inventarios artísticos, y de ejemplos de patronazgo sobre artistas a través de aproximaciones puntuales a los protagonistas del momento, permite tener una visión panorámica de la afición a la representación social de los milaneses más poderosos a través del arte plástico, pero también a través de la arquitectura y la posesión territorial. En este sentido destacan las aproximaciones a las actividades de la Bartolomeo Arese en el entorno milanés como método de estrategia política, abordada por Andrea Spíriti y María Luisa Gatti Perer⁶². Por último merece destacar por su interés las aportaciones recientes en torno a ejemplos de la cultura de la Cámara de Maravillas y del Museo Natural que se establece en torno a la figura de Manfredo Settala, cuyas posesiones conocieron una gran difusión en la época a través de textos sobre el mismo⁶³.

⁵⁴ Arlene, J. Quint., *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Phe D. Dissertation, London, New York, Garland Publishing, 1986.

⁵⁵ Simonetta Coppa, "Federico Borromeo Teorico d'arte. Annotazioni in margine al *De pictura Sacra et al Museum*", *Arte Lombarda*, XV, 2, 1970, pp. 65-70.

⁵⁶ Marco Bona Castellotti, "Il cardinale Cesare Monti: un collezionista fra Roma e Milano", *Le Stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, cat. exp. Milán, Palazzo Reale 18 junio 9 octubre 1994, Milán Leonardo Arte srl, 1994.

⁵⁷ Giulio Melzi d'Eril, "Federico Borromeo e Cesare Monti collezionisti milanesi" *Storia dell'Arte*, 1972, n° 15-16, 293-306.

⁵⁸ Alessandro Morandotti, "Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia mecenate nella Milano del tardo Cinquecento", *Archivio Storico Lombardo*, CVII, 1981, pp.115-162.

⁵⁹ Elisa Bertoldi, "Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i Adda", *Arte Lombarda*, 40, 1974, p. 197-204.

⁶⁰ Antonio Vannugli, *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.

⁶¹ Desde las aportaciones documentales de Grammatica en 1919 (*Le Memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripublicate ed illustrate da D. Luigi Gramatica prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Editori Alfieri & Lacroix, 1919) y, hasta los estudios de su actividad en el contexto familiar e histórico en el que se situaron: E. Verga, "La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte", *Archivio Storico Lombardo* 1918, pp. 267-295; Valentina Milano, "I Fratelli Mazenta negli episcopati di Gaspare Visconti e Federico Borromeo", *Arte Lombarda*, 131, (2001), pp. 67-72; destacando su posicionamiento como miembro de la orden de los Barnabitas.

⁶² *Il Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, testi di Maria Luisa Gatti Perer, Andrea Spíriti, serena Ventafredda Luana Redaelli*, Cisinello Balsamo, Istituto per la Storia dell'Arte Lombardo 1999.

⁶³ *Mvssaern Septalianvm Manfredi Septalae Patriti Medionalensis Infuustrioso Labore Constrvctum; Pavlu Mariae Terzagi Mediolanensis Phycisi collegiati Geniali laconsismo descriptvm; Politioris literatvr Humanitate Adapertum: Cum Logocentronibus, siue Centronigis eiusdem Terzagi de natura Crystalli, Coraij, Testaceorum Montanorum, & Lapidificatorum, Aebatis, Succini, Ambari, & magnetis, Dertonae, Typis filiorum qd. Elisei Viola, 1664; Mvseo ò Galeria Adunata dal*

Si los Países Bajos y sus aficionados marcaron el camino del gusto artístico para el noble hispano aquí estudiado, Milán le ofrecería la posibilidad de pulir tal inclinación y contemplar otras perspectivas como aficionado.

El marqués de Leganés y su colección artística. Balance historiográfico.

El marqués de Leganés es mencionado en casi todos los trabajos que abordan el coleccionismo artístico de la primera mitad del siglo XVII. El protagonismo de su colección se hizo latente para la historiografía artística en una fecha tan temprana como 1898, cuando Vicente Poleró dio a conocer una lista, muy parcial sin embargo, de sus posesiones pictóricas⁶⁴. A partir de esa primera aproximación, coincidente con los inicios de la Historia del Arte en España, se comenzó a prestar más atención a su figura, y especialmente a las obras que había poseído. Por las mismas fechas, Max Rooses, teniendo conocimiento de la misma documentación que manejó Poleró, había iniciado un camino que sería el más frecuentado a partir de entonces respecto al acercamiento historiográfico al Marqués. El erudito belga plantearía la importancia de las pinturas de un artista concreto dentro de la colección -en su caso Rubens-, con el fin de profundizar en la presencia e influencia de la obra de ese pintor en España⁶⁵. Tendencia de aproximación a la colección que años después repetiría Elisabeth du Gue Trapier al valorar la influencia de Van Dyck en la pintura española del XVII⁶⁶, y a partir de entonces muchos otros autores de catálogos de artistas cuyas obras en mayor o menor medida habían sido objeto de atención por parte de Leganés. En paralelo al artículo de Poleró, los avances en torno a la identificación de las pinturas de la colección comenzaban su andadura. Pedro Madrazo primero y Pedro

sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese / Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzaghi. Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dottor Fisico di Voghera, e dal medemo accresciuta Tortona, Per li Figliuoli de Eliso Viola 1666;

Compendio de la Vida de Manfredo Settala con la descripción de su Celeberrima Galeria y la traducción de la oración fúnebre que se dixo en sus exequias. Sale a luz debajo de la protección de Don Joseph de Leyza Eraso, Cavallero de el orden de Alcantara y senador de Milan: Por don Alfonso Bernardo de Yrissarri, En Milán en el Real, y Ducal Palacio, por Marco Antonio Pandolfo Malatesta Impressor Regio, y Cameral, 1681.

Véase sobre Settala la aproximación en Antonio Aimi, Vincenzo de Michele Alessandro Morandotti "Towards a History of Collecting in Milan in the Renaissance and Baroque Periods, en *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, London, House of Stratus, 2001, (reedición de las Actas del congreso celebrado en 1983 en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Univesidad de Oxford, dir Oliver Impey & Arthur Maggregor).

⁶⁴ Vicente Poleró, *Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés D. Diego Felipez de Guzmán (siglo XVII)*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones VI, 1898-1899, VI, pp. 122-134

⁶⁵ Max Rooses, "La Galerie du Marquis de Légnès", *Rubens Bulletin. Jaarboeken Ambtelijke Commissie Ingesteld door den Gemeenteraad der stat Antwerpen*, V/3 1890.

⁶⁶ Elisabeth du Gue Trapier "The school of Madrid and Van Dyck", *Burlington Magazine* 99b (1957), pp. 265-273.

Beroqui⁶⁷ después, conocedores de los fondos del Museo del Prado y autores de varios catálogos y revisiones de los fondos de esta institución, identificaban en ella algunas de las pinturas pertenecientes siglos antes a Leganés, documentándolas en las colecciones reales de los siglos XVII y XVIII⁶⁸. Se sentaban así las bases de otro baluarte del interés por su figura histórica: su influencia en el coleccionismo de Felipe IV. Circunstancia iniciada tímidamente años antes por Cruzada Villamil, quien ya mencionaba las donaciones de pinturas de Leganés al Rey, al hilo de las citas del inventario del Alcázar de 1636⁶⁹. En los años sucesivos, diversos artículos y trabajos de catalogación aludían a las pinturas que procedían de esta colección, centrándose casi exclusivamente del Museo del Prado y en muchas ocasiones al hilo de algún tema paralelo, caso de Elías Tormo⁷⁰.

En 1962 la publicación por parte de José Luis López Navío de una transcripción completa de las pinturas del inventario *postmortem*, junto a una breve aproximación biográfica, supusieron un relanzamiento del interés que despertaba la amplia reunión de más de 1.300 pinturas⁷¹. Se sucedieron entonces, con mayor o menor fortuna, las revisiones de la colección al hilo de la presencia en ella de autores y escuelas concretas, según éstas eran estudiadas por los más jóvenes historiadores del arte. El profesor Pérez Sánchez, dio a conocer y situó en su justo contexto las pinturas de artistas italianos barrocos que aún se encontraban en nuestro país, intuyendo a un Marqués mucho más interesado por la pintura itálica, especialmente por artistas lombardos, de lo supuesto previamente. A la vez que situó su figura dentro del fenómeno del coleccionismo en la España del siglo XVII⁷². Del mismo modo, los trabajos de Diego Angulo y el propio Pérez Sánchez referían e identificaba algunas obras de artistas españoles en los repertorios correspondientes de pintura madrileña y toledana del primer Barroco⁷³. Díaz Padrón en su tesis doctoral inédita, anticipaba la localización de algunas pinturas flamencas, que completaban las ya

⁶⁷ Pedro Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado I. Escuelas Italianas*, Madrid, Tipografía del Colegio de Santiago, 1914; *II. Escuela española*, Madrid, 1915; *III escuela flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1917; Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, Hauser y Menet, 1927.

⁶⁸ Pedro de Madrazo, *Viaje Artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado* de Madrid, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1884.

⁶⁹ Gregorio Cruzada Villamil, *Rubens diplomático Español sus viajes á España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón* Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro 1874. (publicado de nuevo sin el catálogo de pinturas en José Luis Sánchez (ed.) *Gregorio Cruzada Villamil. Los viajes de Rubens a España. Oficios diplomáticos de un pintor*, Madrid, Miraguano, 2004.

⁷⁰ Elías Tormo y Monzón, “El busto en Bronce de un Guzmán en el Museo del Prado”, *Boletín de la sociedad española de excursiones*, 1909, pp. 299-312.

⁷¹ José Luis López Navío, “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés”, *Analecta Calasanciana*, n° 8, 1962, pp. 259-330.

⁷² Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, CSIC, 1965.

⁷³ Diego Angulo Íñiguez & Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969; Idem, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983; Idem, *Pintura Toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972.

identificadas anteriormente por Beroqui y Madrazo en el Museo del Prado⁷⁴. Aportaciones que vieron la luz en infinidad de artículos puntuales. Avanzando en la identificación de obras de ciertos autores flamencos contemporáneos a Leganés: Gaspar de Crayer, Rubens, Pieter Snayers, Joost Momper, Gerard Seghers⁷⁵.

El inventario de López Navío, utilizado casi como principio universal y verdadero de las posesiones pictóricas del Marqués, sería citado a partir de entonces como prueba para la identificación de alguna pintura o como alusión a la antigua existencia de obras perdidas en nuestra época. Así, los distintos catálogos, estudios generales o exposiciones de artistas concretos, probarían a identificar las obras de estos artistas o listaban las pinturas a través del inventario. En algunos casos aportando nuevas pinturas que completaban el conocimiento de la colección. Destacan en este sentido las aportaciones de Alejandro Vergara para la presencia de Rubens⁷⁶, de Hella Robels para Snyders⁷⁷, de William Jordan para Juan van der Hamen⁷⁸, de Ruiz Manero para Rafael y los artistas leonardescos presentes en España, y más recientemente, para artistas venecianos presentes en la colección⁷⁹. En realidad, poco a poco, la historiografía extranjera se había hecho eco de la relevancia de esta colección, repitiendo el uso de sus inventarios como vehículo para la identificación, o al menos la plasmación de la existencia de pintores foráneos en la España del XVII, caso de Francesco del Cairo a través de los catálogos de Francesco Frangi⁸⁰, y de

⁷⁴ Matías Díaz Padrón, *Pintura Flamenca en España*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1976.

⁷⁵ Matías Díaz Padrón *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I, Escuela Flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1975; Idem, “Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austrias”, *Archivo Español de Arte*, núm. 151 (1965), pp. 229-244; Idem, “Algunos retratos más de Gaspar de Crayer”, *Archivo Español de Arte*, núm. 152 (1965), p. 291-299; Idem, “Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: La Inmaculada del Marqués de Leganés”, *Archivo Español de Arte*, XL, n° 157 (1967), pp. 1-13; Idem, “Un retrato ecuestre de don Diego de Messia, de Pierre Snayers, y un san Pedro penitente de Gerard Seghers, en Castres y la catedral de Sevilla”, *Goya*, 1979, 152, pp. 78-82; Idem, “Un paisaje de Joost de Momper inédito en el Banco de Urquijo”, *Archivo Español de Arte*, LIII, 1980, pp. 118-119; Idem, “Presencia y obra de Gerard Seghers en la España de los Austrias”, *Coloquio científico sobre las aportaciones recíprocas entre España y los Países Bajos españoles*, Bruselas 24-26 de noviembre de 1981.

⁷⁶ Alexander W. Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, (Tesis Doctoral), Universidad de Nueva York, Ann Arbor, 1994; Idem, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, 1999.

⁷⁷ Hella Robels, *Frans Snyders, Stilleben und Tiermaler 1579-1657*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1989.

⁷⁸ William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, cat. exp. Madrid, Palacio Real. Octubre 2005 – Enero 2006.

⁷⁹ José María Ruiz Manero, “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *Archivo Español de Arte*, 271, 1995, pp. 365-380; Idem, *Pintura italiana del siglo XVI en España II. Leonardo y los leonardescos*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996; Idem, *Pintura italiana del siglo XVI en España II. Rafael y su escuela*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996; Idem, « Observaciones sobre algunas obras de Pablo veronés y de sus seguidores en España. (I. Pablo Veronés) », *Archivo Español de Arte*, LXXV (297), 2002, pp. 5 –21; Idem, José María Ruiz Manero, « Obras y noticias de París Bordon en España », *Archivo Español de Arte*, 306 (2004), p. 194-199; Idem, « Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Alvise Benefatto del Friso, Michele Parrasio) », *Archivo Español de Arte*, LXXVIII (309), pp. 45-58.

⁸⁰ Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998.

Pánfilo Novulone en los de Filippo María Ferro⁸¹, o de Rubens en las continuas menciones de los distintos catálogos del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*⁸².

En otros casos, la figura como coleccionista de Leganés y sus pinturas eran analizadas para estudiar el impacto en España de un género o campo específico, caso de los estudios sobre naturaleza muerta de Peter Cherry⁸³, sobre el retrato de Mary Crawford⁸⁴, sobre la presencia de la pintura italiana en el coleccionismo hispano por Marcus Burke⁸⁵, o sobre el impacto en España del coleccionismo lombardo planteado por Antonio Vannugli⁸⁶. Leganés también sería abordado en función de su presencia en un contexto histórico concreto, como su inicial relación con la corte de los archiduques Alberto e Isabel, cuyo gusto artístico tuvo gran continuidad en España a través de personajes como él. Incluso se dieron aportaciones específicas a la propia colección del Marqués, tal y como realizó Arnout Balis al aproximarse de manera general a las pinturas flamencas de la colección⁸⁷. Todos estos estudios, en mayor o menor medida, aportaban granos de arena al conocimiento de la colección y del gusto de su poseedor, identificando pinturas, analizando la presencia de artistas en su poder, o presentándole como aficionado a ciertos géneros.

En paralelo, la figura de Leganés tenía más preponderancia dentro de una historiografía española que fue creciendo en análisis generales sobre el mundo del coleccionismo. Su personalidad y actividades serían convenientemente destacadas en los estudios de Miguel Morán y Fernando Checa⁸⁸, de Jonathan Brown⁸⁹, y de manera más ambiciosa en el de Marcus Burke y Peter Cherry⁹⁰, que iban perfilando las actuaciones de Leganés en el campo del coleccionismo y su gusto artístico. De esta manera quedaba fijada su personalidad como coleccionista junto a la de otros protagonistas en el mismo campo

⁸¹ Filippo María Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano dell '600*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2003.

⁸² *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard : an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard ; in 27 parts* / ed. Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en de XVIIde eeuw Amberes, 1968.

⁸³ Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.

⁸⁴ Mary Crawford Volk, "Of Connoisseurs and Kings: Velázquez'Philip IV at Fenway Court", *Fenway Court 1985*, Boston Isabella Stewart Gardner museum, 1985.

⁸⁵ Marcus C. Burke, *Private collections of Italian Art in seventeenth century Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Nueva York, III Vols., Ann Arbor, 1984.

⁸⁶ Antonio Vannugli, *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989; Idem, "Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena", *Arte Lombarda*, 1996 / 2, pp. 1-36

⁸⁷ Arnout Balis, *Flemish Art in the Collection of the Marquis of Leganés: Some new identifications*, 1983, 52 pp., manuscrito inédito. Agradezco al profesor Balis la cesión de este texto.

⁸⁸ Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁸⁹ Jonathan Brown, *El Triunfo de la Pintura*, Madrid, Nerea, 1995 (ed. original: *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, 1995).

⁹⁰ Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755 : Spanish inventories I. Documents for the History of Collection*, 2 vols., Los Ángeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

como don Luis de Haro, el conde de Monterrey, el Almirante de Castilla, por citar aquellos con los que coincidió en la primera mitad del XVII.

Sin embargo, pese a las continuas alusiones a su colección, los avances en el número de obras identificadas en la actualidad, o las aproximaciones a su gusto, la manera de ver la personalidad de Leganés ha sido siempre parcial, incompleta. Ha sido contemplada en función de unos intereses concretos: un artista presente en su colección, una escuela, una actividad histórica, su interrelación con ciertos coleccionistas en el Milán de los años treinta, o con los Archidukes. A lo sumo era abordado de manera resumida en el contexto del coleccionismo hispano de la época. Sin embargo, no ha habido ningún intento de aproximarse a su figura y a su colección de una manera totalizadora. El único intento de aproximación específica fue el artículo de Mary Crawford Volk⁹¹, quien procuró situar a Leganés en su contexto histórico y artístico, aportando algunas identificaciones nuevas y sacando a colación la existencia de inventarios parciales de su colección. Documentos que fueron posteriormente utilizados para interpretar a Leganés en la infinidad de trabajos citados en los párrafos precedentes. Aún así, el marqués de Leganés seguía siendo una figura conocida a trazos, su personalidad artística es conocida mediante las pinceladas que transmiten diversos comentarios históricos de sus contemporáneos. Así Rubens se refería a él en 1628 *tra gli maggiori ammiratori di quest'arte che siano al mondo*⁹²; el duque de Arschot, eminente coleccionista flamenco, afirmaba que en sus casas se encontraba “*como en el paraíso*” debido a la elegancia y cantidad de obras de arte que allí se encontraban⁹³; Carducho hace referencia en los mismos términos elogiosos en su visita a las casas del Marqués *donde la vista y el entendimiento se deleitó en ser (demas de muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes trasordinarios, espejos singulares) tantas y tan buenas Pinturas*⁹⁴; mientras que Pacheco se refiere a él en función de su patronazgo sobre Rubens y su posesión de pinturas de Rafael⁹⁵. Estos testimonios que permitieron a la historiografía moderna intuir su fuerza como coleccionista, como aficionado al arte e incluso como diletante y verdadero conocedor artístico.

Los trabajos historiográficos y las fuentes citadas despertaron un elevado interés por una de las figuras más citadas y a la vez más desconocidas del mundo artístico del

⁹¹ Mary Crawford Volk, “New light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés”, *Art Bulletin* 67 (1980), pp. 256-268.

⁹² Rubens a Dupuy 27 enero 1628, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 357; Magurn 1955, p. 234.

⁹³ Gachard, II, 1866, p. 319-322, 334 y 445; Rooses 1897, p. 164-165; Brown & Elliot 2003, p. 277, n. 42.

⁹⁴ Carducho 1979 (1633), pp. 418-419.

⁹⁵ Pacheco 1990, p. 199 y 190 respectivamente.

Barroco español, como era la del marqués de Leganés. Su relación vital con Flandes primero y con Italia después, le situaban a nuestro entender como un fascinante puente entre el mundo nórdico y el meridional, cuya vinculación con España estaba necesitada de estudio. Ante el despliegue de datos sueltos que sobre el marqués de Leganés se tenía, proyectamos un estudio con intención totalizadora. Con la ambición, quizás demasiado entusiasta, de abarcar todas sus relaciones con el arte, el mecenazgo y el patronazgo artístico procurando obtener un conocimiento más amplio de su semblante como amante del arte.

El primer paso era conocer. El objetivo inicial, una vez puestos en común todos los datos ya publicados, sería vislumbrar cual fue exactamente su devenir biográfico, para analizar después sus posesiones artísticas y la utilización que de ellas haría. Es decir primero disponer de datos para interpretar después.

Pero, sin embargo, no existe una biografía completa del marqués de Leganés, una figura, de la que se ignoran aún muchas cosas, por ejemplo la fecha y el lugar precisos de su nacimiento, y especialmente sobre los años de juventud, pasados en la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en Bruselas, que fueron decisivos para su formación cortesana. Tampoco se tiene constancia segura de las fechas de ciertos acontecimientos fundamentales en su crecimiento como político y militar, caso de los nombramientos y oficios adquiridos a lo largo de su vida. Siendo aún muy oscuros algunos años de los que se desconoce el lugar preciso de residencia, ya fuese en la Corte o fuera de ella. Una revisión de todos los datos y la puesta en común de los existentes fue el primer paso a dar, el segundo obtener nuevas noticias documentales fruto de la investigación. .

Sin embargo, pese a su protagonismo en la primera mitad del siglo XVII, su trayectoria vital es una de las más desconocidas. Pese a su posición histórica, ninguna biografía suya ha sido publicada. La mayoría de las obras historiográficas que abordan la primera mitad del siglo desde una aproximación general, y también aquéllas que estudian algún detalle concreto del periodo, le mencionan casi exclusivamente por su cercanía al conde duque de Olivares. “Valido del valido”, “criatura de Olivares”, “primo del conde duque”, “su mano derecha”, son a menudo los epítetos que acompañan la aparición de Leganés en tales estudios. A menudo, las semblanzas biográficas que le acompañan, necesariamente siempre breves, están acompañadas de inexactitudes, como denominarle virrey de Milán, cargo inexistente, o de Nápoles y Cataluña, cargos que jamás ostentó y que en parte derivan de la laxa aproximación histórica que se había hecho de Leganés en la

historiografía decimonónica, con abundantes errores biográficos que se mantuvieron hasta muy recientemente⁹⁶.

La revisión biográfica del personaje estudiado, la puntualización de su devenir histórico, sus orígenes, y la aclaración de su *curriculum vitae* político y militar, se establecieron como el primer paso de cara a conocer el alcance de su trascendencia histórica y las motivaciones de su afición al arte. Afortunadamente diversos estudios modernos habían aportado nuevas luces sobre la biografía de Leganés, siempre de manera parcial y focalizada en los intereses puntuales de cada uno de ellos. Sin duda las monografías sobre el Conde Duque -la de Gregorio Marañón⁹⁷ primero y de la John Elliot años después⁹⁸, aunque con muy distintos enfoques, incorporaban innumerables datos sobre las actividades de Leganés. En el caso del historiador británico perfilando su verdadero protagonismo en la política olivarista de los primeros años del reinado de Felipe IV.

La mayoría de los datos biográficos que se conocen sobre Leganés saldrían a la luz de manera muy esporádica en estudios de temas tangentes al Marqués, por ejemplo al tratar del Cardenal Infante o Ambrosio Spínola en Flandes en publicaciones belgas de la primera mitad del siglo XX, que aportan datos de manera indirecta, plagados de errores sobre su persona⁹⁹. Más recientemente, los diversos estudios sobre el entorno político, administrativo o militar de aquellos lugares de destino del Marqués en su actividad para la monarquía hispánica, han aportado también gran cantidad de datos, sea para el periodo de estancia en Flandes como para el Gobierno del Milanesado, como hemos visto más arriba. O por el contrario con aportaciones documentales muy puntuales y escasas sobre Leganés, en diversos aspectos como la fecha de ingreso en la orden de Santiago¹⁰⁰, o intentos de aproximación en artículos que revisaban la bibliografía existente de su figura con algunas aportaciones documentales muy parciales, que quedaban en meros estados de la cuestión¹⁰¹.

⁹⁶ José Amador de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid 1863, Tomo III; Antonio Rodríguez Villa, *Ambrosio Spinola. Primer Marqués de los Balbases*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1904; Cabe también citar aquí el resumen biográfico que realizó Vicente Poleró junto a la publicación del inventario arriba citados. Llama la atención la noticia que situaba a Leganés como hijo de Spínola, quien en realidad era el padre de su primera esposa. Modesto Lafuente & Juan Valera, *Historia General de España*, II, Barcelona, Montaner y Simón, 1888 citado en Arroyo Martín, p. 148.

⁹⁷ Gregorio Marañón, *El conde-duque de Olivares (La pasión de mandar)*. Edición definitiva, corregida y completada, Madrid, Espasa Calpe, 1645.

⁹⁸ John Huxtable Elliot, *El Conde Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998. (1º ed. Londres, Yale University, 1980, 2º ed. Barcelona, Crítica, 1998).

⁹⁹ A. van der Essen, *Le cardinal Infant et la Politique européenne de l'Espagne (1609-1634)*. Bruselas-Lovaina, 1944; Joseph Levefre, *Spinola et la Belgique*, Bruselas, La Renaissance du Livre 1947.

¹⁰⁰ Pilar Corella Suárez, "Orígenes históricos del marquesado de Leganés y su primer titular: Don Diego Messia de Guzmán", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1981), pp. 131-136.

¹⁰¹ Francisco Arroyo Martín, "El marqués de Leganés. Apuntes biográficos", *Espacio, Tiempo y Forma*, 15 (2002), 145-165.

El interés por su figura también se ha establecido en torno a sus conexiones con la ingeniería militar¹⁰², con el mundo de la cartografía moderna¹⁰³, aspectos que permiten vislumbrar a un aristócrata mucho más ambicioso en su proyección socio histórica de lo considerado previamente.

Hipótesis de trabajo, objetivos y metodología. Estructura de la tesis.

En la introducción a su estudio sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII Jonathan Brown describe las dificultades con las que se encuentra el historiador para el estudio de este tema, debido a lo variopinto de las fuentes y enfoques historiográficos al respecto: “Las fuentes españolas, por ejemplo, son ricas en inventarios de las colecciones pero pobres en documentos personales, tanto descripciones directas de las colecciones y los coleccionistas como correspondencia original. Para Francia e Inglaterra, en cambio, sobran testimonios de testigos presenciales pero faltan inventarios publicados. La historiografía inglesa ofrece otra ventaja inestimable, la abundancia de estudios biográficos de todos los personajes principales, y muchos de los secundarios, del coleccionismo en la corte carolina. La situación en Flandes está bien abastecida de material original de todo tipo; en cambio, la bibliografía relativa al coleccionismo sigue siendo un tanto exigua, si exceptuamos las actividades de Pedro Pablo Rubens”¹⁰⁴. Partiendo de esta dificultad que como afirma el historiador americano es intrínseca a todo estudio sobre coleccionismo y con la que, sin duda, nos hemos encontrado en innumerables ocasiones a lo largo del trabajo, ha sido afrontado el estudio del marqués de Leganés y su colección pictórica desde varios enfoques en función de la estructura de este trabajo.

I Parte. La formación del marqués de Leganés y su afición a las Artes.

La primera parte de la tesis había de ser eminentemente biográfica. Se trataba de exponer los acontecimientos históricos que determinaron el devenir vital del Marqués. Se trataba de conocer el dato, de dominar el acontecimiento, siempre a través de un enfoque positivista basado en la documentación de archivo y las fuentes que permitieran la reconstrucción de los hechos. Se procura en esta primera parte de la tesis la reconstrucción

¹⁰² *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Alicia Cámara (coord). Madrid, 2005.

¹⁰³ Felipe Pereda y Fernando Marías (eds.), *El atlas del Rey Planeta. La “Descripción de España y de las Costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)”*, Madrid, Nerea, 2002; Pedro Texeira, *Compendium Geographicum* Ramón Alvargonzález Rodríguez ed. Madrid 2001.

¹⁰⁴ Brown 1995, p. 7.

del acontecimiento a través de la aproximación al pasado que nos ofrece la documentación que ha sobrevivido. Para ello el primer paso debía haber sido la revisión bibliográfica de aquellos estudios emanados de la historiográfica decimonónica, en cuyo espectro metodológico se hubiera esperado la existencia de una biografía de Leganés, que sin embargo nunca fue llevada a cabo. Ésta es de hecho una de las primeras mermas actuales de cara al estudio del caso del marqués de Leganés.

Nos encontramos por lo tanto ante una biografía, una biografía que se antoja necesaria, fruto de las incertidumbres ya comentadas, y que abarca desde los años menos conocidos en los Países Bajos hasta la muerte del Marqués en 1655, incorporando la presentación cronológica de los acontecimientos fundamentales de su vida. Sin embargo, no se pretende hacer una mera exposición de acontecimientos. Junto a la recopilación de datos biográficos, los contextos artísticos en que se dieron tales acontecimientos se perfilaban como esenciales para alcanzar a conocer el ascenso y ocaso de la figura política y militar del personaje, y sobre todo de su relación con el Arte. Pues estas influencias externas, habrían de ser sin duda esenciales en la configuración de su conocida colección de pinturas.

Con ese fin, se puede separar su vida en cuatro etapas claramente diferenciadas y coincidentes con los capítulos de esta primera parte de la tesis. Se evidencian de esta manera sendos periodos divididos por fechas claves, en los que se analizan los ORÍGENES, el ASCENSO, el ÉXITO y la DECADENCIA. Siempre vinculando el devenir histórico de los acontecimientos, los personajes que conoció y los lugares que visitó, como elementos fundamentales para a su formación como aficionado artístico, que era el objeto final del trabajo.

El primer capítulo, los ORÍGENES, abarca desde su nacimiento hasta 1621, coincidiendo con las muertes de Felipe III y el archiduque Alberto, cuando el entonces hijo menor de los marqueses de Loriana desarrolló una incipiente carrera militar y diplomática en los Países Bajos de los Archiducos. En este apartado se pretende aportar luces sobre sus orígenes familiares, estudiando su genealogía y parentescos. Se pretende en esta parte obtener más datos sobre su participación en las guerras de Flandes junto al Archiduque, sus inicios en la carrera cortesana en Bruselas y sus misiones diplomáticas en España. Además se presentan como fundamentales en este periodo diversos acontecimientos que resultan de mayor relevancia de cara a analizar una formación artística que eclosionará en décadas posteriores. Por ejemplo, sus viajes a Roma Mantua y Milán y

España, intentando aproximarnos al posible impacto de los aficionados artísticos que pudiera conocer en estas misiones.

Recién estrenado el reinado de Felipe IV y con el subsiguiente acceso al valimiento del conde duque de Olivares se producirá el ASCENSO de don Diego Mexía hasta alcanzar el status nobiliario como marqués de Leganés, y obtener la fundación de un mayorazgo aristocrático y el nombramiento de cargos de alta responsabilidad en la Monarquía Hispánica. Argumentos éstos que ocupan el segundo capítulo. La intención de este apartado es obtener datos sobre peldaños que conformaron ese ascenso tanto en el ámbito social, personal, militar y político. Se procura aquí presentar las actuaciones en estos campos con especial atención a aquellas circunstancias que pudieran ejercer influencia en su gusto artístico, nuevos viajes al extranjero, el conocimiento de nuevas pautas de coleccionismo, la relación con relevantes aficionados extranjeros de paso por España como Rubens o Cassiano dal Pozzo. Especial interés se ha puesto en analizar la situación del coleccionismo flamenco con el que Leganés entró en contacto en esos años y la influencia que pudiera ejercer sobre su gusto artístico. Una circunstancia que parece mantener una amplia relación con su posicionamiento y control del aparato burocrático filo-flamenco en Madrid, sobre cuyos lazos se pretende aquí extraer nuevos datos. Por último, se procura vislumbrar sus incipientes actuaciones en el campo cultural, especialmente como coleccionista, y aportar datos sobre una de sus hazañas más sonadas como fue el traslado del Cardenal Infante desde Milán a Bruselas, intentando aportar evidencias y extraer conclusiones histórico artísticas.

Tras el nombramiento en 1635, primero como máximo representante militar en el Milanésado y posteriormente como Gobernador del Estado, se inician los años del ÉXITO, como se define el tercero de los capítulos de su biografía. Situado en la cumbre de su poder político y militar, y establecido en el Norte de Italia, se han analizado en este capítulo, no sólo los acontecimientos políticos y militares que marcaron su gobierno sino, especialmente, aquellos de índole artística. Por ejemplo, la influencia del coleccionismo lombardo en su gusto y las posibles actuaciones artísticas en la ciudad de Milán, no tanto en lo personal sino como representante del poder español y del duque de Milán, es decir, Felipe IV. Así, se analizan las actuaciones arquitectónicas en el Palacio Real de Milán durante su gobierno, que presentan a un marques asumiendo el cargo de representante real, pero también las relaciones artísticas con el ámbito eclesiástico, que eclosionaron en la finalización de la urna de plata para el sepulcro de San Carlo Borromeo en la catedral de la ciudad. Pero también aquí cabe la presentación de ciertas actuaciones personales en el

ámbito del patrocinio artístico y del gusto, que presentan a un marqués de Leganés en lo más alto de su posición como aficionado y coleccionista, y que evidencian los mecanismos de formación de su colección pictórica. Entre ellas la consecución de copias de pinturas relevantes de la ciudad, de relaciones de poder para la adquisición de pinturas, de relaciones directas con otros príncipes italianos que proporcionarían nuevas obras, e incluso de la predilección y un cierto mecenazgo sobre algunos artistas. Un periodo no exento de altibajos en lo personal, como el nombramiento de Grande de España, la muerte de su esposa y el continuo deseo de regresar a España.

Se abre entonces el último capítulo biográfico, que aborda la DECADENCIA sufrida por Leganés tras su regreso a España en 1641 y los últimos años hasta su muerte en 1655. Los reveses militares y políticos culminados con la caída del Conde Duque que provocará un proceso de investigación por corrupción son aquí presentados, desembocando en uno de los acontecimientos culturales más atrayentes de su personalidad histórica: la utilización de la propaganda literaria y visual en beneficio de su defensa. También se analiza aquí la consiguiente recuperación política y militar a través de su posicionamiento como cabeza militar de España en las sublevaciones de Portugal y Cataluña. Se trata de unos años de su biografía de nuevo oscuros, en los que la inercia política de un avejentado marqués de Leganés desembocó en una paulatina reducción de actividades y por lo tanto de datos biográficos hasta el momento de su muerte. Un proceso que sin embargo no estuvo exento de ciertas actividades de índole artística y relaciones con el mundo del coleccionismo, también abordados en este capítulo.

II Parte. La proyección de la imagen como cortesano.

Es un lugar común asumido actualmente por la historiografía que durante el Barroco las ideas de apariencia, de representación y de autopromoción a través de diversos usos sociales eran perfectamente asumidas por el conjunto de la población, especialmente en la práctica de la vida cortesana. Cuestiones como la preeminencia en el uso de los cargos áulicos, la posición o cercanía al monarca en el desempeño de las funciones administrativas y la transmisión de la idea de poder a través de los actos eran de dominio público en la España del XVII. La configuración de una imagen propia, en el campo que fuese en el que se desenvolviese todo personaje cualquiera, era una obsesión, especialmente para la nobleza.

Una de las cuestiones más relevantes en este aspecto es la dicotomía planteada sobre si durante la Edad Moderna la Corte fue un instrumento para la domesticación de la

nobleza o un elemento de cohesión del gobernante para con las clases dirigentes, aspecto sobre el que los historiadores presentan individualizadas a cada caso y circunstancia histórica. La Corte era el lugar para la consecución de la protección del poderoso, donde se ofrecían los privilegios, cargos y beneficios a los que el noble podía optar. La Corte sería el espacio donde la nobleza adquiriría influencia prestigio y fortuna¹⁰⁵.

La estrategia política de la nobleza se expresaba en múltiples campos desde objetivos concretos como el engrandecimiento del linaje y la glorificación personal. Es decir, la compaginación de los éxitos particulares con los familiares, hasta las oportunidades de compartir poder con la corona por parte del poder municipal y señorial. Cada uno en la medida de sus posibilidades: “grandes y títulos dirigieron sus esfuerzos a maniobrar en la corte y la alta política interior y exterior y a ejercer el poder en sus señoríos, la nobleza media y baja encontró en el ámbito municipal un campo lleno de posibilidades”¹⁰⁶. En un momento en el que los ideales cortesanos se conocían a través de varios textos del siglo anterior siento quizá el más significativo *Il Cortigliano* de Baldassare Castiglione. El momento en que se desarrolló una cultura de Corte que se establecería durante más de doscientos años, sustituyendo paulatinamente, al más tradicional concepto del Caballero de raigambre medieval. La cultura de Corte, entendida no como manifestación de la literatura y el arte sino como la totalidad de valores socialmente asumidos, es el ámbito en el que se desarrolla la segunda parte de esta tesis. En ella se pretende analizar los elementos utilizados por el marqués de Leganés como método para la expresión de su propia identidad como Cortesano del entorno de Felipe IV; como servidor de la monarquía, según el concepto de Castiglione y como ideal representante de los dos extremos del perfil nobiliario: las armas y las letras. Las armas a través de su actividad militar y su dominio de la política europea, en parte analizado en los capítulos anteriores, y las letras en su labor de mecenazgo, de conocedor de la cultura del momento y de sus múltiples utilidades propagandísticas.

La Historia Cultural nos enseña a utilizar las imágenes como elemento de interpretación del pasado. En este sentido Peter Burke estableció la conveniencia de usar la imagen como fuente histórica por varias razones. Especialmente porque ellas ofrecen testimonios de la realidad social que la documentación textual pasa por alto; porque el Arte es menos realista y mas conceptual de lo que puede parecer en primer momento, incluso ante el arte más naturalista. La imagen transmite muchas más particularidades que el texto, expresa mucho mejor la diversidad de opiniones sobre la realidad. Ese proceso de

¹⁰⁵ R. G. Asch en Asch & Birke 1991, p. 4 y p. 24 respectivamente.

¹⁰⁶ Carrasco 2000, p. 53.

distorsión, entre lo que se quiere transmitir y lo que verdaderamente transmite una imagen es uno de los mejores elementos para la interpretación de la mentalidad de una época¹⁰⁷.

Partiendo de estas premisas la segunda parte de la tesis pretende analizar lo que se ha llamado la cultura material. En nuestro caso no de una época o periodo, sino la directamente relacionada con un personaje histórico, con un verdadero cortesano como Leganés, para aproximarnos a su imagen metafórica, a la imagen proyectada por él mismo desde su propio entorno cultural. La presentación e interpretación de la biografía del personaje partiendo de las fuentes documentales de la primera parte del trabajo, da paso ahora a la interpretación de esa cultura material que le rodeó con la utilización consciente de esos objetos y la configuración a través de ellos de su propia imagen como cortesano.

Una vez presentados los datos biográficos del marqués de Leganés y visto el conjunto de relaciones, influencias y actuaciones en el campo artístico -es decir el conocimiento artístico que pudo llegar a alcanzar-, la segunda parte de la tesis procura presentar la utilización que hizo del tal conocimiento artístico desde su posición social, es decir, LA PROYECCIÓN DE SU IMAGEN COMO CORTESANO. Una vez revisados los datos que configuraban su situación en la España de Felipe IV, pretendemos adentrarnos en los medios de proyección del espíritu del perfecto cortesano que Leganés parece querer encarnar. Las distintas facetas como caballero, político, militar, aristócrata, diletante, científico y finalmente coleccionista, son analizadas en función de los vehículos y posibilidades de manifestación que tenía a su alcance para evidenciar cada una de tales facetas o dimensiones públicas. Entre tales vehículos, los objetos, de toda índole, jugarán, como intentaré demostrar, un papel determinante tanto para su autopresentación como para la visión que es percibida por los demás.

Para ello, en primer lugar, se analiza la utilización de la imagen visual como vehículo de plasmación de su condición social, comenzando por el estatus nobiliario, manifestado a través de un patronato eclesiástico en la iglesia de San Basilio de Madrid y otras instituciones. También se enumeran y presentan aquí, aunque también han sido reseñadas en el apartado biográfico, todas las apariciones en festejos públicos. Tales celebraciones, en la teatral sociedad del Barroco, eran instrumento fundamental de propaganda personal. Además se analiza un vehículo más personal para esa misma promoción como eran los retratos que mostraban su efigie. Tanto los individuales, que le presentaban en los distintos perfiles, de miembro de la corte, militar de éxito, noble o caballero de Santiago, como las

¹⁰⁷ Burke 2005, p. 37.

imágenes pictóricas mucho más concretas que evidenciaban su posición castrense y los éxitos obtenidos en el curso de sus honores militares: las pinturas de batallas, sabiamente utilizadas en beneficio de su propia autopublicidad, especialmente cuando eran legadas al monarca. Elementos tales que se repetirán a través de una técnica con mayores posibilidades de difusión como el grabado, que ampliaba espacial y numéricamente, tanto el repertorio de retratos individuales, como sus batallas victoriosas para la Monarquía. Un ámbito, el de la propaganda, absolutamente dominado por Leganés, que eclosionará también en la publicación y redacción de numerosos panfletos y escritos de tipo laudatorio y panegírico, asimismo presentados y estudiados en este capítulo, que pretende acercarse a la manifestación de una idea el MARQUES DE LEGANÉS POLÍTICO Y MILITAR DE ÉXITO.

Aún así la dimensión personal que fue más directamente promocionada por Leganés de cara a manifestar su poder y situación social, fue la militar. Las relaciones, la utilización y la promoción de diversos profesionales en las distintas ciencias relacionadas con el mundo castrense fue un constante ejercicio de dominio social por su parte. De este modo, se estudian en el siguiente apartado sus relaciones con ingenieros militares, especialmente potenciado por su paso por el gobierno de Milán. Se presentan varias obras teóricas de expertos en las distintas materias castrenses que fueron dedicadas al Marqués, siendo muy ilustrativo el amparo bajo el que se declararon diversos profesionales de la artillería como Julio Cesar Firrufino, Giuseppe Barca, o de la cosmografía, como Pedro Texeira, evidenciándose la protección directa de varios de ellos en lo que puede denominarse verdadero mecenazgo técnico. Un elemento más de difusión de la propia imagen personal, que tiene continuación en las relaciones con ciertos eruditos y hombres de letras como Jean Charles Chifflet, cuya capacidad intelectual estuvo en una ocasión puesta al servicio de la promoción de Leganés. Así como otros más directamente ligados a él, como el cronista Domingo de Urquizu, protegido y panegirista a la vez que secretario real. Finalmente se analizan en este capítulo las casi desconocidas relaciones del marqués de Leganés con el jurisconsulto, erudito y literato aficionado neerlandés Teodor Ameyden, completando un apartado en el que se pretende presentar, en suma, la proyección más científica de su imagen, presentando a un MARQUES DE LEGANÉS CIENTÍFICO Y ERUDITO.

El tercer apartado de esta segunda parte de la tesis pretende presentar la infinidad de datos, si bien de carácter eminentemente local, relacionados con la posición de dominio de Leganés en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII, manifestado en la configuración de un entorno urbano absolutamente dominado por su fuerza como aristócrata, con la finalidad de la erección de un palacio nobiliario. Se trata de la adquisición

de casi todas las parcelas que rodeaban las casas principales en uno de los entornos urbanos en crecimiento en el Madrid de Felipe IV. Un edificio, desafortunadamente muy desconocido aún, que se presenta además como la máxima expresión de su poder aristocrático y el mejor receptáculo para albergar el otro pilar de su proyección nobiliaria: la colección de obras de arte. El interés por establecer un edificio de estas características será el principal exponente de la proyección del MARQUÉS DE LEGANÉS ARISTÓCRATA EN LA CORTE DE FELIPE IV.

La presentación de las colecciones artísticas albergadas en el palacio de la corte y en sus otras residencias suburbanas alrededor de Madrid, es el objeto del último capítulo de esta parte de la tesis, destinada a plasmar la utilización de su colección artística como vehículo de representación nobiliaria. Se pretende presentar la gran variedad de objetos atesorados, con especial hincapié en el arte de la tapicería, sin duda el que mayor glorificación personal otorgaba a sus poseedores por el elevado valor económico. Pero también las estatuas de mármol que decoraban el jardín de su residencia, los pequeños objetos de bronce que poblaban sus galerías, así como los demás objetos suntuarios, que configuraban la expresión de su posición como diletante, o amante de las artes, es decir el establecimiento de la imagen del MARQUÉS DE LEGANÉS COLECCIONISTA. Una faceta, fundamental, que sin duda se concentró especialmente en la colección de pinturas que, por su dimensión, protagonismo histórico, y proyección más allá de la propia vida de Leganés es estudiada con detalle en su propio epígrafe.

III Parte. La colección de pinturas.

El título de esta tesis, *El marqués de Leganés y las Artes*, es el fruto de una ambición primera más que de las evidencias obtenidas. El planteamiento de inicio fue conocer el alcance de la relación del marqués de Leganés con la creación artística. Aproximarse, más allá de lo que se conocía o se intuía, a sus inquietudes como amante del arte, como diletante aficionado o como coleccionista; vislumbrar la utilización que hacía de sus posesiones artísticas. Sin embargo, adelantando conclusiones, se evidencia que Leganés no fue un mecenas de artistas, salvo en casos muy puntuales, más bien protegió a profesionales de otros campos científicos, como la matemática o la ingeniería militar, y mantuvo relación con literatos aficionados. Quedando su inclinación a las Bellas Artes especialmente encaminada al coleccionismo de objetos. Con especial predilección al ejercicio del coleccionismo pictórico. Las pinturas resultaron el elemento de cultura material más apreciado por él. De ahí partió la necesidad de estudiar con profundidad su magnífica

colección de cuadros, máxima expresión de la utilización representativa que Leganés hizo del Arte, y a la postre el elemento que le dio trascendencia, al menos en el campo de la Historia del Arte bajo el que se inscribe esta Tesis Doctoral.

La colección de más de 1333 pinturas que Leganés poseía a su muerte no ha sido estudiada con profundidad, pese a poseer obras de innegable prestigio artístico, pese a su trascendencia e influencia en el coleccionismo de la primera mitad del siglo -especialmente en el coleccionismo regio-, y pese a su proyección más allá del siglo XVII hasta la actualidad. Se conocen una cierta cantidad de obras que pertenecieron a la colección gracias a los trabajos parciales mencionados en la aproximación bibliográfica pero, muchas otras, incluso algunas existentes en la actualidad no habían sido identificadas como procedentes de la misma. La necesidad de valorar distintos aspectos relacionados con las pinturas, y de vislumbrar al verdadero gusto artístico de Leganés, es decir, el alcance real del impacto de tan vasta reunión de cuadros y la calidad total de la colección, exigían una aproximación total al conjunto.

Pese a los avances en el campo del coleccionismo de pinturas en el siglo XVII que se ha producido en los últimos años en España, la historiografía está huérfana de estudios de colecciones concretas. Sabemos que otros protagonistas del estamento nobiliario madrileño, incluso de otras clases sociales, fueron eminentes coleccionistas de pintura, pero no siempre conocemos con precisión sus posesiones, más allá de la utilidad de la descripción mediante el inventario *postmortem* u otros parciales, con la consiguiente identificación de un puñado de pinturas. La aproximación total a la colección de tales aficionados, a través del estudio individual de los datos que se tienen sobre cada obra, poniéndolos en común con la información nueva obtenida, permitirían contemplar el conjunto de manera más eficaz. Éste fue el objetivo inicial de esta parte de la tesis, aquel primer interés por conocer la dimensión artística de la figura del Marqués, se transformó en un constante deseo de conocer al máximo los detalles de cada una de sus pinturas, y posteriormente del conjunto de la colección, con la intención, siempre asociada al espíritu del *connoisseur*, de conformar un catálogo razonado de la misma.

El análisis y estudio cultural de la colección es, por lo tanto, la tercera parte de nuestra tesis. Este apartado parte en esencia de una metodología más cercana a la teoría del *connoisseurship* artístico y el análisis filológico del objeto, utilizado para la elaboración del catálogo de las pinturas, pero en este el se pretende valorar el verdadero gusto del marqués de Leganés a través del estudio individual de sus pinturas, así como los artistas y escuelas o tendencias más representados en su colección. Pero también a través de la utilización

estética, además de instrumental, de su propia colección de pinturas, elemento que por otro lado fue la principal causa de su trascendencia historiográfica, como se vio más arriba. Para el análisis de la colección se estableció muy pronto la necesidad de elaborar un catálogo de las pinturas de una colección, de cara a la final interpretación cultural de la misma. La ordenación de los materiales artísticos, esto es, las pinturas, y su estudio junto a las fuentes directas, los inventarios, son a nuestra manera de ver el primer paso de aproximación al coleccionismo. Para interpretar al poseedor, para valorar sus inquietudes artísticas, gustos y requerimientos estéticos, se debe alcanzar a conocer qué llegó a poseer realmente, y para esto es imprescindible la redacción de un catálogo de las pinturas que las analice individualmente. La catalogación amplia, rigurosa y exhaustiva constituye el fundamento inexcusable para estudios posteriores¹⁰⁸.

Mediante el análisis e interpretación de la colección de pinturas se pretende estudiar esa cultura material que evidencia las prácticas culturales del Marques de Leganés en el ámbito del coleccionismo y que se conforma como parte fundamental de la aproximación al personaje. La catalogación y valoración de su colección de pinturas es el mejor elemento justificativo de su manifestación como el perfecto cortesano, según una práctica, como hemos visto, extendida en toda Europa. El estudio del fenómeno del coleccionismo de pintura, a través del caso del marqués de Leganés ha sido propuesto desde una óptica más amplia que la mera identificación de las pinturas, que sin embargo tiene una enorme importancia en nuestro estudio. El objetivo principal no es únicamente el estudio de los objetos en sí mismos, como criaturas individuales, sino la complementación de los mismos. Objetos que son la manifestación de la cultura material de la época, pero que se interrelacionan con otras cuestiones como el sujeto que las atesora, con el ambiente cultural del momento y con otras manifestaciones artísticas, no obstante esta tesis se enfoca dentro del campo de la Historia del Arte. Estudiar el arte desde la utilización que de él hizo un excelso coleccionista como Leganés ha sido el principal objetivo de la misma.

La definición del gusto artístico a través de las pinturas atesoradas por Leganés es también objetivo de la tercera parte de la tesis, donde se intenta además justificar las razones de tal gusto y sus implicaciones intelectuales. Para ello dentro de la metodología del uso de la imagen como instrumento de interpretación del pasado, el conocimiento de las propias pinturas es fundamental. Difícilmente podremos interpretar el gusto si no conocemos la colección en la mayor medida posible. Y la manera más certera de acercarse a ella es, como se ha dicho, la realización de un catálogo completo de las pinturas, donde

¹⁰⁸ Borrás Gualis 2001, p. 73, presentando el método formalista empleado por el profesor Pérez Sánchez a lo largo de su carrera.

volcar los datos sobre cada una de las obras. De esta manera, conoceremos la verdadera cultura material emanada de las actividades culturales de este personaje y tendremos un instrumento central, que desafortunadamente siempre será parcial.

Siguiendo las pautas y objetivos anteriormente descritos, la colección es presentada y abordada según la procedencia geográfica de los autores de las obras, según son citados en el inventario principal de la colección a la muerte de Leganés, salvo cuando haya datos concluyentes para rechazar tal atribución. Tal división geográfica, dividiendo la colección en pintura italiana, nórdica y española, se antoja del todo injusta y desequilibrada. Es cierto que en muchas ocasiones la inclusión de autores tan diversos como Rosso Fiorentino, junto a las pinturas, por ejemplo de Giovanna Garzoni, por su pura extracción florentina es inútil para valorar el gusto de Leganés por cuanto responden a mentalidades artísticas e intelectuales absolutamente diversas, además de a periodos muy distantes estéticamente. Tal aproximación metodológica responde especialmente a necesidades de gestión de la maraña de autores citados, mucho más que a la apreciación artística que haría de ellos su poseedor, o el mundo artístico del siglo XVII. Se trata de una división puramente práctica para la localización de los datos sobre el conjunto de obras de un autor, y su comparación con pintores que se sitúan en su mismo contexto creativo. A pesar de sus carencias, tal división permite vislumbrar ciertas interesantes cuestiones, como por ejemplo la mayor atención que el marqués de Leganés prestó a la pintura italiana, especialmente la meridional, en oposición a lo generalmente considerado por la historiografía, muy centrada en su dimensión como poseedor de arte nórdico, flamenco casi en exclusiva. De hecho, con continuas referencias cruzadas respecto a autores y épocas distintas a la que se está tratando en cada momento, se presentan las obras que poseía de cada pintor o de su taller a través de tres capítulos que corresponden a tal división geográfica, presentando o intuyendo en la medida de lo posible las razones o motivos de su adquisición. También se ha prestado mucha atención al impacto que cada uno de los artistas y de las obras, tanto las identificadas en la actualidad como las perdidas, pudiera tener en el coleccionismo español del momento, deduciéndose en muchos casos, una anticipación al gusto imperante años después. No son pocas las ocasiones en que las pinturas de la colección del marqués de Leganés se establecen como las primeras obras de ciertos artistas en ser documentadas en España.

Así, con la intención de aproximarnos a lo que realmente poseía, se repasa primero la pintura realizada por ARTISTAS ITALIANOS. En este caso, la tradicional división por escuelas, fruto de la división política de la península italiana, sí resulta definitiva. Se

presentan primero los conjuntos cuantitativamente más representativos, destacando la pintura veneciana, la de artistas nacidos en la Toscana y posteriormente, los lombardos. Los pocos pintores de otras procedencias cuya obra también está presente pero en menor medida se agrupan en otro capítulo más ecléctico. Por último, se estudian las pinturas del que se demuestra como el artista predilecto del Marqués por varias razones analizadas en tal apartado: Rafael.

La PINTURA NÓRDICA -denominación más precisa en lugar de pintura flamenca, pese a ser estar compuesta en su mayoría por artistas de los Países Bajos del Sur, pero también holandeses y alemanes- se presenta siguiendo otra estructura, dada la imposibilidad de su estudio por escuelas. Así, primero se atiende a la cronología de los artistas poseídos, presentando en primer lugar los pocos pero muy significativos ejemplos de pinturas de artistas de los siglos XV y XVI, con especial atención a la presencia del manierismo nórdico. Sin embargo no causa sorpresa el hecho de que será el arte flamenco del Barroco el principal baluarte de la colección. Especialmente a través de ciertos nombres.

Por lo tanto se presenta a continuación, y en primer lugar, las obras de Rubens, artista ampliamente admirado por Leganés, para luego presentar las obras poseídas de los otros grandes nombres de la pintura de historias y retratos, cuya actividad coincide temporalmente con la presencia de Leganés en los Países Bajos: Van Dyck, Gaspar de Crayer, Gerard Seghers y Peter Snayers, junto a otros nombres representados en menor medida, llegando en ocasiones a poder hablarse de patronazgo artístico. A continuación, y para facilitar el acceso al conjunto de la colección se analiza el resto de la pintura flamenca del XVII, presentándolo por temas específicos: por ejemplo la pequeña pintura de gabinete de historias, donde la prolífica figura de Brueghel se establece como otro de los pilares de su gusto. Inmediatamente se presentan otros conjuntos temáticos como el paisaje, la naturaleza muerta y la moderna y muy de moda en la época, pintura de animales, ya fuesen cazas o fábulas a través de artista altamente representados en la colección como Frans Snyders y Paul de Vos. Dada la relevancia de la pintura barroca flamenca que poseyó Leganés, se incorpora a continuación un apartado en el que se pretende analizar el impacto de las obras de estos artistas en el coleccionismo español del momento, pretendiendo situar en su justa medida la influencia de la colección flamenca del marqués de Leganés. Finalmente, un último apartado resume la presencia de obras y artistas procedentes de las Provincias Unidas, presentando las pocas pinturas holandesas de la colección.

El análisis de los ARTISTAS ESPAÑOLES presentes en la colección también mostró ciertas particularidades. Una de ellas es la presencia de varios artistas anteriores al momento

histórico vivido por el Marqués, que se analizan en primer lugar. Pero especialmente es significativa por su tendencia hacia la obra de tres artistas, cuyas pinturas son estudiadas a continuación. Primero Jusepe Ribera, cuya procedencia española es la principal razón de su presencia en la colección, dada la gran ausencia de artistas romanos o napolitanos, con cuya manera coincide el pintor. En segundo lugar la pintura de Velázquez, con quien Leganés debió tener cierta relación, y cuyo impacto en la colección es mayor de lo creído hasta hoy. Y finalmente Juan van der Hamen, uno de los pintores que se antojan preferidos por el Marqués, no sólo por la gran cantidad de pinturas suyas atesoradas sino por la común vinculación de ambos con la realidad social filoflamenca en la corte madrileña. Por último, se analiza la presencia de otros autores contemporáneos en la colección, perfilando el verdadero interés de Leganés por la pintura española.

El último capítulo de esta parte de análisis de la colección es quizás el más novedoso, pues en él se presenta, analiza y utiliza la gran cantidad de datos existentes sobre la pervivencia de la colección más allá de la muerte de Leganés. En las POSTRIMERÍAS DE LA COLECCIÓN se pretende mostrar el languidecimiento a través de casi cuatrocientos años de la que fue la principal colección privada española de la primera mitad del siglo XVII. El goteo constante de obras que paulatinamente van siendo enajenadas de un conjunto que su creador quiso que permaneciera indiviso en un mayorazgo. Las pinturas que él mismo donó a particulares, con especial atención al intercambio de obras con Felipe IV, son analizadas en primer lugar, pero también las vendidas por sus herederos, el paso de la colección a la casa de los condes de Altamira, y la supervivencia de las obras en los distintos palacios y residencias familiares. Se pretende además mostrar la pervivencia de las obras en poder de los distintos poseedores de la misma, y su relación con su propio gusto artístico, cuando la documentación lo permite. Presentando además nuevos instrumentos de análisis, inventarios del XVIII y XIX fundamentalmente, que permiten estudiar el alcance de la repercusión de la colección Leganés prácticamente hasta nuestros días.

Catálogo de las pinturas.

En su ensayo sobre la utilidad de la imagen para la interpretación de la Historia Francis Haskell realizaba una sólida argumentación sobre la obligación que tiene un Historiador antes de utilizar una fuente visual. Pues éste debía conocer con precisión “*qué es lo que se esta contemplando, si es auténtica, cuándo y con qué fin se hizo, incluso si se la considera bella*”. También aboga por el conocimiento de las circunstancias, convenciones y dificultades que están implícitas en lo que el Arte representa en un momento determinado, y “*los medios*

técnicos al alcance del artista para expresar su visión”¹⁰⁹. Si eludimos esta última frase, o si sustituimos “artista” por “espectador” y “expresar” por “interpretar”, la reflexión es absolutamente válida de cara al estudio de una colección de arte como método de aproximación al pasado, y de interpretación de unas prácticas culturales concretas. Únicamente conociendo con la mayor precisión posible los elementos se puede interpretar con mayor certeza el conjunto. Para valorar una colección de pintura, y extraer interpretaciones históricas sobre ella, se ha de conocer con precisión qué es lo que se contempla, su autenticidad, los fines de su creación y las convenciones que conllevan su existencia. Para todo ello la necesidad de catalogarlas es fundamental.

Presentado como un apéndice básico de la Tesis el CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS, ha de verse como un instrumento básico para la interpretación de la propia colección que se aborda en los capítulos precedentes. La realización del catálogo de todas las pinturas poseídas por el marqués de Leganés se perfila como instrumento imprescindible para la interpretación de la utilización del arte como vehículo de plasmación de la propia posición social. Únicamente desde la confección de un catálogo que se aproxime de manera más profunda a cada una de las obras, se pueden obtener evidencias que permitan establecer conclusiones certeras. De nada sirve la multitud de inventarios y documentación existentes sobre las posesiones de un coleccionista, si su análisis se hace sin plantearse la veracidad de las atribuciones, o la de unas descripciones que aportan iconografías, medidas y otros detalles, realizadas en ocasiones de manera rápida y con visos a manifestar la riqueza económica más que artística de tal patrimonio.

El análisis de la aproximación al Marqués al arte de la Pintura y de su utilización como instrumento de representación social, objeto de esta tesis, se basa en su colección de cuadros. Desde el principio se estableció la necesidad de estudiar a fondo la colección de manera global, demostrándose la necesidad de un catálogo que permitiese conocer una a una cada pintura, lo que conduciría a un conocimiento más aproximado del conjunto. Con ello se dispondría de un instrumento necesario para la interpretación de la colección y la extracción de conclusiones más precisas de cara al conocimiento de la utilización que del arte hizo Leganés como método de expresión social y personal. Así como para la interpretación verdadera identidad de su gusto artístico y su posición como conocedor o entendido.

En el catálogo se ha pretendido incorporar la multitud de datos individuales sobre cada pintura, haciendo especial hincapié en la procedencia completa y el devenir histórico

¹⁰⁹ Haskell 1994, p. 2.

de las obras, gracias a la abundancia de datos sobre su presencia en inventarios anteriores al que se conocía y otros realizados después de la muerte del Marqués que han sido ahora localizados. La intencionalidad para la formación del catálogo es doble. Primeramente ha servir de instrumento de interpretación del conjunto de la colección, a través de la exposición de todos los datos y la presentación de la información existente sobre cada una de las pinturas. En el caso de aquellas identificadas y localizadas en la actualidad, se procura analizar la vinculación en el gusto artístico del poseedor. Y en el caso de las que no han sido identificadas pero están atribuidas en la documentación, procurando justificar la certeza de tal atribución a través de la comparación de los datos, iconografía, medidas, etc., con los distintos catálogos existentes del artista citado. Toda esta exposición de datos se ha abordado con la segunda intención: la futura identificación de más obras de la colección por parte de los especialistas en cada autor o tema iconográfico. Por lo tanto, el catálogo mantiene una doble funcionalidad. Una relacionada con nuestro propio trabajo, como vehículo de interpretación de su gusto, y otra para servir de primer instrumento para futuras aproximaciones al tema.

Para realización del catálogo de las pinturas de la colección Leganés, ha sido esencial el acudir a aquellos ojos expertos, a aquellos conocedores y estudiosos sobre cada artista mencionado por las fuentes documentales. De esta manera se ha utilizado en beneficio propio la sabiduría y capacidad de aquellos especialistas que desde una metodología principalmente formalista y filológica han realizado catálogos de los distintos autores citados en la colección del marques de Leganés. Trabajos que han sido completados con los ensayos que aportaban interpretaciones sobre tales pintores y sus obras, con el fin de reproducir e interpretar culturalmente la colección. En cuanto a la primera cuestión, la localización de las pinturas atesoradas por el Marqués, la utilización de los catálogos de artistas ha sido esencial en muchos casos para comprobar que tales citas documentales eran correctas, aunque no se hubiera identificado la obra citada. Mientras que en otros han permitido concluir la imprecisión de los documentos conocidos, principalmente el inventario *postmortem*. No ha sido infrecuente, en este sentido, que hayamos rechazado las citas del inventario, por la razón, a nuestro modo de ver plausible, de que tal autor no tiene obras bajo el tema descrito. En el lado opuesto, tampoco ha sido infrecuente poder deducir la certeza de las descripciones pese a no haber identificado la obra, por la precisa coincidencia de obras seguras de ese pintor. Circunstancia en la que la seguridad en el expertizaje de otros más capacitados es absolutamente obligada.

Dada la necesidad de realizar un catálogo de la colección para la valoración de cualquier coleccionista histórico y pese a la buena disposición de ánimo de cualquier estudioso de la pintura, las aproximaciones al coleccionismo necesariamente han de apoyarse en este tipo de investigaciones, es decir en los catálogos científicos sobre los artistas, y en las opiniones de tales expertos, son imprescindibles. Especialmente una vez asumida la imposibilidad de utilizar los conocimientos personales en un ámbito tan amplio como una colección histórica, que, como es el caso, abarca obras de unos 70 autores distintos de procedencia flamenca, hispana e italiana. Sería terrible pecado de soberbia intelectual pretender recurrir a los conocimientos personales sobre atribuciones en un tema tan amplio como es el coleccionismo, especialmente en el ámbito de una tesis doctoral que abarca tal número de artistas tan diversos. La necesidad de recurrir al “ojo experto” de los especialistas es por tanto obligada. Aun así, la formación de un juicio propio, la libertad de pensamiento y el posicionamiento de la propia opinión es también elemento de la formación académica básica. Acogiéndonos a este derecho, en algunas ocasiones, se han aportado opiniones personales, siempre basadas en datos nuevos, sobre las atribuciones de investigadores previos.

En este sentido es necesario mencionar que se han considerado como válidas aquellas atribuciones citadas en el inventario general de la colección Leganés, siempre que ésta no haya sido corregida por la crítica moderna o pueda ser interpretada mediante nuevos datos. Así, aunque el concepto “escuela de” o “circulo de” se utiliza para aquellas obras localizadas y catalogadas como tales en sus respectivos Museos, ha sido evitado para aquellas no localizadas, incluso aunque pueda resultar evidente. Un ejemplo lo supone la abundante obra de Tiziano presente en la colección. Algunas de estas obras, perfectamente identificadas en la actualidad, no son obras del maestro, sino productos de escuela como transmite la mera contemplación de las mismas, pero así ha sido catalogado únicamente si existe la prueba de tal afirmación al haber sobrevivido la pintura hasta nuestros días, caso del retrato de la duquesa de Alba del Museo Cerralbo de Madrid, (Cat. 14). Sin embargo, para varias de sus compañeras tizianescas, no localizadas y pese a la fuerte presunción de que habrían necesariamente de ser obras de taller, de escuela, o copias, se ha mantenido la calificación de obra de Tiziano, que desprende la documentación histórica, dado que mantendrían un claro carácter tizianesco, útil en cualquier caso para la valoración del gusto del poseedor.

Por otro lado, la misma fiabilidad en los expertos se ha mantenido al valorar y utilizar las atribuciones del pasado. El caso más relevante son las opiniones de personajes

como José de Madrazo, poseedor en el XIX de un amplísimo número de obras de la colección Leganés, y cuya opinión ha sido muy tenida en cuenta. Siempre con las salvedades individuales de cada obra y los datos de que se disponen y el necesario grado de interpretación crítica necesario.

Fuentes y documentación

Fuentes.

Como se ha tratado ya, para el primer acercamiento a la figura de Leganés nos basamos en la búsqueda de datos biográficos esenciales para la comprensión del devenir vital del Marqués, dada la ausencia de un intento de biografía por parte de la historiografía moderna anterior. El primer paso fue su rastreo en las fuentes historiográficas de época.

Los *Anales de Madrid* de León Pinelo¹¹⁰, así como la relación de acontecimientos recogidos por Cabrera de Córdoba¹¹¹, con un enfoque de compendio histórico, aportaron luces sobre los años más desconocidos de juventud, así como detalles de los miembros de su familia, la de los condes de Uceda y marqueses de Lorian. Para los momentos incipientes del ascenso personal fueron imprescindibles los avisos y noticias salidas de los mentideros de la corte, e impresas en diferentes momentos y autores. El repaso de aquellas fuentes literarias de la época como Avisos de Corte, y gacetillas de noticias se estableció como principal. Así las de Gastón de Torquemada¹¹², las *Noticias de Madrid*, editadas por González Palencia¹¹³, los *Avisos* de Alonso Pellicer de Tovar primero¹¹⁴ y los de Jerónimo de Barrionuevo después¹¹⁵, incluso aquellas noticias anónimas editadas por Rodríguez Villa¹¹⁶ y Paz y Meliá¹¹⁷, prácticamente solapaban sus fechas, reproduciendo el sin fin de noticias, rumores, creencias y certidumbres sobre los aspectos sociales, políticos y militares de la realidad española de la primera mitad del siglo. Entre ellas innumerables noticias puntuales sobre aspectos de la vida de Leganés que permitieron reconstruir muchos

¹¹⁰ Antonio León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Ed. Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

¹¹¹ Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las Cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614. Obra escrita por Luis Cabrera de Córdoba, criado y cronista del rey don Felipe II*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.

¹¹² Gerónimo Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, Ed. Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila Marqués de la Floresta, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

¹¹³ Ángel González Palencia (ed.), *Noticias de Madrid 1621-1627*. Madrid, 1942.

¹¹⁴ José Pellicer y Tovar, "Avisos Históricos" *Semanario Erudito*, 31, Madrid, Antonio Espinosa, 1790.

¹¹⁵ *Avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*. Ed. Paz y Meliá, Biblioteca de Autores Españoles Vols. 221-222, Madrid, 1968.

¹¹⁶ Antonio Rodríguez Villa, "La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37", *Curiosidades de la Historia de España*, Tomo II. Madrid, Luis Navarro, 1886.

¹¹⁷ *Noticias de la Corte (1659-1664)*, (ed. Antonio Páz y Meliá), Madrid, imprenta Telló, 1893.

capítulos oscuros de su biografía, especialmente sobre su localización en la Corte, en años de los que no se tenía noticia precisa de su destino. Además de las citadas, muchas otras relataban sucesos concretos de la vida cortesana como corridas de toros, juegos de cañas, celebraciones varias que permitían vislumbrar el conjunto de actuaciones públicas y el ascenso social y político de un noble en el siglo XVII. La mayoría de ellas recogidas en el compendio sobre este tipo de literatura publicado hace años por Simón Díaz¹¹⁸, recogiendo textos de Andrés Almansa y Mendoza, Juan Antonio de la Peña, Juan de la Rea, Francisco Gómez de León, Gabriel de Santiago y Juan Gómez de Mora¹¹⁹, cuya traslación directa de los acontecimientos aporta una visión inmediata de las actividades del Marqués.

Entre todas las fuentes de este tipo destacan el amplio abanico de noticias que abarcaban y por la interpretación subjetiva de los acontecimientos las cartas de los padres jesuitas, recogidas en diversos volúmenes del *Memorial Histórico Español*¹²⁰, utilísimas para la puntualización de fechas, actividades y sobre todo de cara a establecer la opinión pública que la actuación del Marqués generaba en la sociedad del momento.

Las relaciones de sucesos, fuesen militares, o de Corte, han sido también fuente fundamental para la formación de la biografía de Leganés. En ocasiones situándole en actividades concretas, como en la jornada real a Andalucía de 1624¹²¹ o en los diversos frentes de la monarquía hispánica¹²². Del mismo modo, las fuentes sobre los acontecimientos más concretos de los distintos frentes de guerras de la monarquía hispánica durante la primera mitad del siglo también han ofrecido gran cantidad de precisiones, datos, y especialmente interpretaciones de época sobre la figura de Leganés. Así por ejemplo, los datos de Roco de Campofrío fueron esenciales para perfilar las juveniles actividades de Leganés en las guerras de Flandes antes de la tregua de los doce años coincidiendo con su ascenso en el ámbito castrense¹²³. De similar utilidad fueron la

¹¹⁸ José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid. De 1541 a 1650*. Madrid, 1982.

¹¹⁹ Juan Gómez de Mora, *Relación del juramento que hizieron los Reinos de Castilla i Leon al Ser^{mo} Don Baltasar Carlos Principe de las Españas y Nuevo Mundo*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1632.

¹²⁰ *Cartas de Algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, 7 vols., publicado en *Memorial Histórico Español*, Madrid, Imprenta Nacional, tomos XIII-XIX, 1861-1865.

¹²¹ *Tornada que su Magestad hizo a la Andalucía: escrita por Don Jacinto de Herrera y Sotomayor, Gentil hombre de Cámara del señor Duque del Infantado para las cartas de su Excelencia*. Con licencia en Madrid, en la Imprenta Real, 1624.

¹²² Innumerables han sido las relaciones de victorias militares, en Flandes, el Palatinado, y especialmente Italia, que han aportado datos sobre los movimientos, localización, y en ocasiones actitud psicológica de Leganés en las distintas guerras en las que participó. Dada su extensión remitimos a los capítulos correspondientes.

¹²³ Juan Roco de Campofrío, *Relación de la jornada que su alteza del Archiduque Alberto mi señor hizo a Flandes en el año de 1595, y de los subcesos que se ofrecieron en aquellos estados el tiempo que los governo, particularmente en los que yo me hallé que fueron hasta primero de mayo de 1621, hecha por el doctor Roco de Campo Frio capellan de su Magestad y Vicario General del Exército*, Ed. Madrid, 1973. Para la aproximación a la visión histórica del conflicto en los Países Bajos, aunque no abarca el periodo que nos interesaba ha sido también muy útil: Carlos Coloma, *La guerra de los estados Bajos desde el año 1588 hasta el de 1599*, Amberes, 1625.

historia de la guerra del Palatinado de Francisco de Ibarra¹²⁴ y de Francisco de Melo para el levantamiento catalán de los años cuarenta¹²⁵.

Finalmente cabe citar la obra de historiadores profesionales de la época cuyas revisiones de acontecimientos del reinado de Felipe IV han aportado luces sobre la interpretación que se haría de la figura de Leganés, como por ejemplo Virgilio Malvezzi¹²⁶ o Céspedes y Meneses¹²⁷. Sin embargo, la principal fuente para nuestro estudio biográfico fue la obra de Matías de Novoa, quien con sus críticas hacia la política del conde duque de Olivares y su camarilla aportaba una ingente cantidad de datos y una visión ácida y mordaz de las actividades del marqués de Leganés¹²⁸.

La literatura de viaje, los escritos, diarios y noticias aportadas por los extranjeros de paso por Madrid, han sido también fuente de datos para el análisis de la nobleza cortesana madrileña, a través de los comentarios que los visitantes foráneos realizaban y su comparación con los ámbitos de sus procedencias. En este sentido las visitas de Antonio Brunel en 1655 y de Francisco Bertault junto con el mariscal de Gramont en 1659, recogen una interesante visión de la figura de Leganés, a través del impacto tras su muerte en la conformación de una nueva familia aristocrática de la corte española, afirmando el primero la fuerte condición económica de la familia, y la riqueza artística de su palacio el segundo¹²⁹. Sin embargo, son fuentes tardías. Habría de ser el rico y detallado diario que Cassiano dal Pozzo realizó en 1626 en ocasión de su acompañamiento a Francesco Barberini como legado *ad Latere* del Papa Urbano VII en España, el que aporte muchos más detalles sobre

¹²⁴ Francisco Ibarra, *La Guerra del Palatinado, en Guerras del Palatinado y de los estados Bajos, por D. Francisco de Ibarra, y D. Carlos Coloma*, (ed.) Barcelona, 1884.

¹²⁵ Francisco de Melo, *Historia de los movimientos separación de Cataluña y de la guerra entre la Magestad Catolica de Don Felipe el Cuarto Rey de Castilla y de Aragon y la diputacion general de aquel principado*, En San Vicente [Lisboa], por Paulo Craesbeeck, 1645. Para la situación de la guerra de Cataluña también ha sido muy útil la obra de Andrés Ustarroz: *Obelisco historico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigio al inmortal memoria del Serenissimo Señor, Don Balthasar Carlos de Avstria, Principe de las España; escrivielo De Orden de la mis Ciudad, i lo ennoblece con su proteccion el doctor Ivan Francisco Andres, Chronista del Reino de Aragon. Nombrado por su Magestad, i los quatro Braços juntos en Cortes Generales*, con licencia, en Çaragoça: en el Nospital R. I G. De nuestra Señora de Gracia 1646.

¹²⁶ Virgilio Malvezzi, *Historia de los primeros años del Reinado de Felipe IV*. Ed. D. L. Shaw, Londres, 1968.

¹²⁷ Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historia de don Felipe IIII, rey de las Españas*, Barcelona Sebastián Cormellas, 1634.

¹²⁸ *Historia de Felipe III, Rey de España, publicada ahora por primera vez, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, tomos LX y LXI, Madrid, imprenta de Miguel Ginesta, 1875.

Historia de Felipe IV, Rey de España, publicada ahora por primera vez, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, tomos LIX, LXXVII, LXXX y LXXXVI Madrid, imprenta de Miguel Ginesta, 1878-1886.

¹²⁹ Antonio Brunel, (*Viaje de España*, 1655, en García Mercadal 1959, p. 414) hablaba de la extrema necesidad económica de la nobleza de España que le ha llevado a subarrendar sus rentas, diciendo: *Por eso no se tienen por ricos aparte de los tres favoritos anteriormente nombrados, más que el conde de Alba, el marqués de Leganés, el conde de Oñate y dos otros cuyos nombres he olvidado; todo el resto de la nobleza no tiene con qué atender al gasto que hace.*

Por su parte Francisco Bertaut (*Diario del viaje de España*, 1659, en García Mercadal 1959, p. 652) afirmaría: *El marqués de Leganés, Dávila Messía y Guzmán, tiene la casa que el difunto marqués hizo construir en Madrid, que está llena de muy hermosos cuadros y es una de las más bonitas de Madrid.*

diversos aspectos del día a día de Leganés en la corte, y una visión muy cercana de su trayectoria. Cassiano se conformará además como un modelo y un personaje clave en la conformación de su espíritu como amante del arte¹³⁰. No exactamente literatura de viaje, aunque en cierto modo parecido al menos en el periodo de su estancia en España, también fueron muy útiles como fuente de primera mano para el conocimiento de Leganés, las cartas del pintor Pedro Pablo Rubens, una de las pocas figuras históricas que conocieron personalmente a Leganés, y dejaron constancia escrita de sus impresiones¹³¹.

Por último cabe citar, aunque fuera del marco cronológico del siglo XVII, los primeros intentos por perfilar una aproximación biográfica a la figura de Leganés, que confirma el impacto de su personalidad política y cortesana más allá del XVII. Así a partir de la Ilustración, y antes de la eclosión de la Historia como disciplina moderna, algunas recopilaciones de vidas y compendios temáticos, resumieron la vida del Marqués, habiendo sido de cierta utilidad para este trabajo. Entre ellos destacan por su interés en nuestro protagonista el anónimo de 1791¹³², la obra de Álvarez y Baena¹³³, y las aportaciones de Salazar y Castro, centrada en los Comendadores de la Orden de Santiago¹³⁴.

Documentación de archivo.

La necesidad de reconstrucción de la vida de Leganés llevó a la infatigable búsqueda de documentación desconocida hasta ahora, que pudiera aportar nuevas luces en el conocimiento de su vida y actividades como aficionado artístico.

El acercamiento a los aspectos más personales de esta figura histórica se vio diluido desde el comienzo de la investigación por cuestiones históricas: la desaparición del archivo familiar de la Casa de Leganés. La inexistencia de tal archivo ha sido sin duda la secular causa que ha impedido la realización de una biografía extensa sobre el marqués de Leganés. Dado su entronque con la casa de los condes de Altamira en el siglo XVIII, los “papeles” de la casa de este título sufrirían la común dispersión junto al archivo Altamira a finales del siglo XIX. Gregorio de Andrés en un descorazonador artículo de 1986 ya mencionaba la

¹³⁰ Sobre Cassiano dal Pozzo la literatura es muy amplia, véase el capítulo correspondiente. El diario de su viaje ha sido publicado recientemente en edición bilingüe: *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Alessandra Anselmi (ed.), Ana Minguito (trad.), Madrid, Fundación Carolina-Ediciones Doce Calles, 2004.

¹³¹ La correspondencia de Rubens ha sido ampliamente tratada en: Max Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Ruelens et Documents Épistolaires concernant sa vie et ses Oeuvres*, Amberes, 1887-1909; Ruth Saunders Magurn *The letters of Peter Paul Rubens, Translated and Edited by Ruth Saunders Magurn*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

¹³² *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, imprenta Real, 1791.

¹³³ José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes, diccionario histórico*, Madrid, Benito Cano, 1789.

¹³⁴ *Los comendadores de la Orden de Santiago por Don Luis de Salar y Castro (1658-1734). I Castilla*, Ed. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949.

dispersión, venta y destrucción de este relevante conjunto patrimonial¹³⁵. Los documentos deshonrosamente vendidos por el XVI conde de Altamira llegaron a manos de tenderos que los utilizaban como papel de embalaje, permitiendo a perspicaces bibliófilos la adquisición de ciertos lotes. Así una gran parte fue comprada por Juan Domingo Zabálburu permaneciendo en la actual fundación que lleva su nombre. Otra pequeña parte fue ofrecida al cónsul general de Suiza, que había sido bibliotecario del conde de Altamira, y acabaron a su muerte en poder de Edouard Fabre, quien los donó en 1907 a la Bibliothèque Publique et Universitaire de Ginebra, donde se conserva un legajo con correspondencia del I marqués de Leganés¹³⁶. Otra parte procedente acabó en poder del XIII conde Valencia de Don Juan, que conservó una porción, que actualmente se localiza en el Instituto Valencia de don Juan, mientras un grueso enorme fue vendido al Museo Británico y forman parte actualmente de la National Gallery de Londres, habiendo sido descritos por Pascual Gayangos¹³⁷.

La consulta de los fondos de estas instituciones aportó noticias sueltas sobre diversos aspectos. Por ejemplo, correspondencia muy parcial e incompleta pero que establecía posibilidades de dilucidar las relaciones personales del marqués de Leganés. Contactos que en ocasiones alcanzaban a aportar datos de tipo cultural además de políticos y militares, caso del relevantísimo corpus epistolar del jurisconsulto Teodoor Ameyden que se encuentra en la BIBLIOTECA DEL INSTITUTO ZABÁLBURU. En esta misma institución se localizaron gran cantidad de documentos epistolares del marqués de Leganés y de sus descendientes. También fue localizada en esta institución documentación sobre la formación de su casa nobiliaria, y los restos de un inventario de pinturas. Se trata de apenas un folio, que describe las pinturas en tres o cuatro salas del palacio en fecha indeterminada. Documento que de haber sobrevivido en su conjunto hubiera permitido vislumbrar las prácticas del Marqués en la manera de colgar las obras, y aportado nuevas conclusiones sobre su gusto y utilización de sus propiedades pictóricas.

¹³⁵ Gregorio de Andrés, “La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira”, *Hispania*, XLVI (1986), pp. 587-635. Véase también el resumen y aportaciones al respecto de Santiago Martínez Hernández, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III: nobleza cortesana y cultura política del siglo de Oro*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 576-579.

¹³⁶ Léopold Micheli, “Inventaire de la Collection Édouard Favre (archives de la maison d’Altamira)”, *Bulletin Hispanique*, Burdeos, 1914.

¹³⁷ Pascual de Gayangos, *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish language in the British Library*, 4 vols. Londres 1875-1893.

El ARCHIVO DEL INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN, tiene la fortuna de poseer la copia original del inventario *postmortem* de Leganés que permaneció en manos de la familia. Esta versión es similar a la localizada en el Archivo de Protocolos de Madrid y publicada por López Navío, que es la copia del documento que permaneció en manos del escribano que lo otorgó. El cotejo de ambos inventarios permitió pulir errores fundamentales en la descripción conocida de las pinturas. Además esta copia incorporaba anotaciones marginales sobre la salida de varias pinturas de la colección en 1659 al ser entregadas al hijo de Leganés, Ambrosio Spínola y Guzmán, futuro arzobispo de Sevilla, lo que permitió concluir numerosas cuestiones respecto a tales obras, fundamentales para considerar el devenir histórico de la colección. También se localizó aquí diversa documentación personal que aportó datos para la biografía, cargos obtenidos y especialmente cuestiones relacionadas con la conservación de su palacio en fechas posteriores a su muerte, y el alquiler y deterioro del mismo por parte de sus descendientes.

Los citados fondos procedentes de la antigua casa Altamira se ven completados con la revisión de la documentación de la casas nobiliarias de Baena y Astorga en la SECCIÓN DE NOBLEZA DEL ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, donde acabó también cierta parte del archivo familiar Altamira, que agrupaba todas estas casas. A través de su consulta aparecieron numerosos documentos de tipo genealógico que cruzados con otros localizados en otras instituciones permitieron reproducir las distintas ramas familiares de la casa Leganés, tanto sus antecesores como los sucesores. Además, el archivo de Nobleza fue especialmente fructífero en la aportación de tres documentos de importancia capital en la conformación de esta tesis, especialmente en el estudio de la colección de pinturas. El primero fue el documento por el que se listaban las obras secuestradas por el ejército francés del palacio de Altamira en 1812, donde se pudieron documentar un gran número de obras procedentes de la colección Leganés del siglo XVII. El segundo fue el inventario *postmortem* del XV conde de Altamira en 1864, el último gran poseedor de la colección donde se documenta otro gran número de piezas, cuyas descripciones permitieron la identificación actual de no pocas obras. Y el tercero fue la subsiguiente partición de tales piezas, que evidenciaba el último capítulo de la división de las pinturas en cuatro ramas familiares. Estos documentos ampliamente utilizados en el catálogo que hemos aportado en este trabajo suponen un avance considerable en el conocimiento que se tiene de la utilización del arte de la pintura por parte de la casa Altamira, permitiendo documentar la pervivencia de muchas obras que pertenecieron al marqués de Leganés.

Pese a la localización de los documentos descritos, una gran frustración en la labor archivística ha sido la ausencia de localización de la documentación de tipo económica: libros de cuentas, documentación de los tesoreros o secretarios, que hubieran aportado una enorme cantidad de información sobre las adquisiciones artísticas. Dada la ausencia de un corpus documental familiar que clarificase los distintos campos de actuación personal, los colaboradores más directos y otros miembros de su familia nobiliaria, como secretarios, tesoreros, ayudantes de la cámara etc, aspecto de evidente utilidad para nuestro fin, la investigación para la localización de este tipo de información se dirigió a los registros de documentos notariales del ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. La utilización para la gestión de la documentación notarial de un escribano prestigio en la época como Francisco Suárez, ante quien Leganés había otorgado diversos documentos, obligó al repaso de toda la documentación producida durante la vida de este notario, abarcando gran número de legajos desde el año 1629 hasta 1667. Esta tarea procuró una gran cantidad de documentación de mucha utilidad para perfilar especialmente el creciente poder económico del personaje, a través de documentos probaban también el aumento de su posición social en la corte de Madrid como adquisición de juros, otorgamientos de censos, arrendamiento de alcabalas y otras imposiciones fiscales. Y, especialmente, procuró muchos detalles sobre compras de casas y tierras, que permitieron perfilar la formación de una imagen aristocrática en la manzana donde Leganés asentó su palacio, y de sus diversos feudos alrededor de la corte. La documentación del Archivo de Protocolos de Madrid arrojó por otro lado informaciones precisas sobre la conformación de patronatos nobiliarios sobre ciertas instituciones eclesiásticas y laicas, caso del monasterio de San Basilio y del Colegio de la Presentación en Madrid, respectivamente, que dieron pie al estudio de su utilización como elementos de representación.

Del mismo modo, la información de este archivo procuró al fin el nombre de sus más estrechos colaboradores, secretarios reales muchos de ellos y por tanto cercanos también al monarca, como Ventura de Frías, Miguel de Olivares, Juan de Olivares, u otros cuya investigación paralela, también a través del Archivo de Protocolos, procuró vislumbrar la formación de un grupo de personajes alrededor de la figura de Leganés con las mismas inquietudes coleccionistas, un grupo de funcionarios sobre las que el Marqués ejercería su posición dominante. Significativamente alrededor de aquellos relacionados con el Consejo de Flandes, que llegó a presidir.

Por último, en relación con la documentación del Archivo de Protocolos surgieron algunos inventarios parciales, que permitieron establecer el devenir cronológico en la adquisición de las obras. Así, al inventario publicado de 1655, y al conocido muy parcialmente de 1642 -que revisados y cotejados arrojaron ciertas precisiones- se incorporaron nuevos inventarios. El más significativo el levantado en 1637 a la muerte de su primera esposa, Policena Spínola, en 1637. Pero también se han localizado, fruto de la profundización en otros fondos del Archivo de Protocolos de Madrid, nuevos inventarios de sus herederos y poseedores del mayorazgo de la casa de Leganés durante los siglos XVII, XVIII y XIX, que permitieron vislumbrar la pervivencia de la colección. En la misma línea de aproximación a la afición coleccionista del Marqués, la consulta de almonedas y ventas de pinturas durante su vida, permitió localizar y justificar diversas adquisiciones pictóricas, o probar la conspicua ausencia de adquisiciones en famosas ventas de arte. Una actividad en la que el conocimiento de los nombres de los servidores de su casa se antojaba primordial. A esta información se unió aquella sobre donaciones y regalos obtenida a través de documentos como testamentos, particiones y codicilos de los personajes que se situaban alrededor de su figura como cortesano, por ejemplo militares, como Diego de Ziganda.

Otro extremo de la investigación archivística se encaminó a la dimensión de Leganés al servicio de la monarquía hispánica. Con el objetivo de perfilar su *cursus honorum*, se inició la recopilación de datos precisos sobre los nombramientos, cargos, mercedes, y actuaciones en los distintos ámbitos políticos como los Consejos de Estado, Guerra, Flandes e Italia, en los que participó. Pero también en el ámbito militar, como las actuaciones en los frentes en los que batalló y decisiones desde sus cargos castrenses. Sin olvidar su presencia en el entramado cortesano a través de cargos palatinos. Objetivos todos que llevaron a la consulta de los archivos Histórico Nacional de Madrid, General de Simancas y General de Palacio, en Madrid.

Comenzando por el último, esclarecedores fueron los datos obtenidos en la sección de personal el ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO con la consulta de los expedientes personales de Leganés, y diversos miembros de su familia, que permitieron contemplar el alcance de su actividad como gentilhombre de la Cámara, Caballerizo Mayor y otros cargos, completados con aportaciones puntuales de la sección Administrativa. De igual manera la consulta de los distintos inventarios reales de la época, especialmente el del año 1636, arrojó datos sobre donaciones de pinturas al rey, importación de obras flamencas para

Felipe IV, siendo un interesante marco para el análisis comparativo, cara a establecer convergencias en el gusto artístico entre Felipe IV y Leganés, y la expresión de distintas pautas coleccionistas. Por último la sección Histórica, especialmente en la consulta de los fondos relativos a la Guardia Real de Archeros, permitió profundizar en el dominio del mundo de los flamencos asentados en Madrid.

En el ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, fueron consultadas principalmente las secciones de Estado, con resultados muy diversos. Se pudieron deducir actuaciones diplomáticas en los años incipientes de su carrera política desconocidas hasta hoy, datos sobre su intención de acceder al estamento nobiliario en Flandes, muchos años antes de ser nombrado Marqués en Castilla, o precisiones sobre algunas intervenciones políticas. La sección de Consejos, a través de los llamados libros de paso, completados con la documentación de la Cámara de Castilla del Archivo General de Simancas, arrojó preciosas informaciones sobre la importación a España de bienes culturales desconocidos hasta ahora. Sin embargo la mayor aportación la hicieron los expedientes de Ordenes Militares, en la sección de este nombre, los cuales permitieron perfilar mucho mejor los orígenes familiares y genealogía del personaje, remontándolos en algún caso hasta la época de los Reyes Católicos. Por último fue consultada la Sección Clero en lo tocante a la documentación existente sobre el Monasterio de los Basillos.

En cualquier caso serían los fondos del ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, en el que hemos pasado los más felices momentos como investigador, el que aportara el grueso de la información política sobre el personaje. La revisión de las consultas del consejo de Estado, en la sección del mismo nombre, permitió perfilar las actividades de Leganés, sus opiniones políticas, y su ascenso y creciente preponderancia en la política de la década de los veinte y década de los treinta. Habiendo sido revisadas las negociaciones de Flandes, Milán y los Negocios de Partes de España. Información que fue completada con las consultas de la documentación de la sección Secretarías Provinciales, para los que obtuvo destinos políticos en el extranjero. Siendo revisadas las correspondientes a la serie de Milán y a la serie de la Secretaría del Consejo de Flandes y Borgoña. Del mismo modo, la sección Guerra y Marina en sus libros de registro y relación de mercedes permitió acercarnos a ciertos datos sobre los distintos otorgamientos concedidos a Leganés y perfilar aspectos económicos a través de los gajes recibidos. Aunque sería en el inventario de Memoriales de la Cámara de Castilla cruzados con los libros registro, los que aportaran mayor cantidad de

datos, especialmente sobre a través de los registros de aduanas o libros de paso, arriba citados. No sólo para Leganés, sino para muchos otros personajes de su entorno. Finalmente también procuraron cierta información las secciones de Obras y Bosques, la Contaduría Mayor de Cuentas y la de Mapas y Dibujos, donde se albergan algunas estampas relatando éxitos militares utilizadas como vehículo de promoción personal por Leganés.

Los destinos foráneos del personaje estudiado nos llevaron a la búsqueda de documentación en dos direcciones: Bruselas y Milán. En los ARCHIVOS REALES DE BRUSELAS la investigación se centro en las secciones de Consejo de Estado y Audiencia. En la primera con la consulta de documentación de las siguientes series: Organización y Funcionamiento, Gestión del Consejo, Gobernadores Generales, Organización de la Corte de Bruselas, Organización del Gobierno del los Países Bajos, Asuntos Diplomáticos, Asuntos Militares y Relaciones Comerciales en Tiempos de Guerra. Prestando especial atención a los legajos relacionados con las dos primeras décadas del siglo, por ser el principal periodo de estancia del Marqués en Bruselas¹³⁸. En la sección de Audiencia fue consultada la serie Correspondencia, con especial atención al fondo de la infanta Isabel, pero también las series de Comisiones e Instrucciones, Estados Generales; Inventarios de Objetos Preciosos; Pasaportes y Salvoconductos, Asuntos militares y Registros Diarios¹³⁹. La sección del Consejo Privado, fue utilizada para la documentación relativa a las Ceremonias Oficiales de 1613 a 1702 y para el Establecimiento de un nuevo consejo en España, además de haber sido consultadas otras series de Consultas, Confiscaciones y Asuntos militares¹⁴⁰. Por último, otras secciones aportaron preciosos datos, como la de Secretaría de Estado y Guerra en sus series de Correspondencia, especialmente a través de las cartas recibidas en Bruselas desde Milán por Leganés siendo Gobernador de ese ducado.

En este sentido, el cargo de Gobernador del Estado de Milán obtenido por Leganés a partir de 1635 y la consecución de un cargo de la máxima responsabilidad administrativa dentro de la Monarquía hispánica como representante directo del monarca, llevó la

¹³⁸ Según la descripción de la sección de M. R. Thielemans, R. Petit y R. Boumans, *Inventaire des archives du Conseil d'Etat*, Bruxelles, 1954.

¹³⁹ La descripción de las series en E. Marneffe, *Inventaire Sommaire des Papiers d'Etat et de l'audience*, Bruxelles, 1991. También fue utilizado el catálogo de H. Nelis, *Inventaire Analytique des Archives de l'audience et des papiers d'etat*, Bruxelles, 1992 y del mismo autor, *Inventaire des lettres missives du fonds des papiers d'etat et de l'audience 1531-1700*, Bruxelles, 1992.

¹⁴⁰ Según la descripción de E. Breyne, de, *Inventaire Sommaire des Archives du Conseil privé sous le regime espagnol*, Bruxelles, 1991.

investigación hasta el ARCHIVO DE ESTADO DE MILÁN, donde se reúne la documentación oficial del período. La desafortunada desaparición del *Carteggio*, o correspondencia oficial entre el gobernador y Madrid, para los años que nos interesaban privó de un elemento directo para conocer y juzgar la dimensión de su posición en lo más alto de la jerarquía política. Aún así, otros fondos aportaron datos preciosos para perfilar su actividad al frente del estado milanés. La sección *Uffici Regi* albergaba información sobre las actividades directamente relacionadas con los gobernadores del Estado. En la sección *Fondi Camerali* (Parte Antigua), se encuentra la información relativa a la Palacio Real de Milán. Habiendo sido consultados los legajos relativos a Oficios, Empleados, Adquisiciones, Inventarios de Muebles, Pintores y Reparaciones. Para la búsqueda de datos sobre diversos artistas y hombres de cultura cuya labor se desarrolló en los mismos años de la estancia de Leganés en Milán en relación con la *Regia Camara*, fueron consultados los legajos de *Autografi*. La mayor fuente de información se estableció en torno a la sección *Registri della Cancelleria dello Stato*, a través de sus minuciosas series de: *Privileggi e patenti*, *Privileggi di Castellani*, *Grazie*, *Rubrique dei Despacci Reali*, *Elenchi Cronologici*, *Lettere e Ordini Reali*, *Missive*, *Minute di Lettere del Governatore dello Stato di Milano a Sua Maestà*. Todas fueron revisadas con detenimiento, aunque la más productiva en información fue la serie de los *Mandatti*, que aportó datos concretos sobre las órdenes del Marqués como Gobernador para los pagos a diversos profesionales que trabajaban para la Regia Camera, incluido el orfebre Scagno, autor final del sepulcro de plata para el cuerpo de San Carlo Borromeo, patrocinado por el Gobernador. También se hicieron otras búsquedas en la sección notarial, probando la localización de un escribano en contacto directo con el gobernador Camilo Melgola, del que se tenía noticias por la documentación del Archivo de Protocolos de Madrid. Sin embargo los resultados en esta línea de investigación fueron frustrantes por inexistentes. Por último, en relación con la posible apropiación de bienes de las personas e instituciones represaliados por el Estado, se profundizó en los descriptores de la sugerente sección *Finanze e Apprensioni* sin resultados concretos.

Los archivos de otros estados italianos, fueron muy útiles para la reconstrucción de los avatares del gobierno de Leganés en Milán, especialmente a través de la consulta de la correspondencia de los distintos embajadores en la capital lombarda. En este sentido muy fructífera fue la visita al ARCHIVO DE ESTADO DE MÓDENA, donde la revisión de la serie *Ambasciatori* para el periodo de gobierno en Milán de Leganés, nos aportó datos preciosos sobre los intereses de Leganés como coleccionista y las pautas de comportamiento para la

adquisición de gran número de pinturas. Las cartas que el representante del duque Francesco d'Este en Milán escribía a su señor nos mostraban entre líneas preciosas informaciones sobre los regalos del duque al gobernador, sobre los anhelos como aficionado de éste, y sobre la directa petición de obras por parte de Leganés a un entendido de primera magnitud como el duque Francesco. Información que, además de documentar algunas pinturas de la colección, permitió apuntar los métodos de formación de la misma que utilizaba Leganés.

En la misma línea de trabajo el ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, en la documentación de Estado conserva cierta documentación de epístolas entre las cortes de Roma y el gobernador de Milán en su serie *Epistolae ad Principes* del fondo de Urbano VIII. A la vez este archivo procuró algunos datos en relación con la persona que crió a Leganés, el cardenal Francisco Dávila, del que hay datos en la sección de Actas Camerales del Sagrado Colegio de Cardenales.

La relación del marqués de Leganés con ciertas instituciones eclesiásticas también fue una fuente importantísima de información para la reconstrucción de sus actividades artísticas. Por ejemplo, en Milán y en relación con responsabilidad del Marqués en la finalización del Sepulcro de San Carlo Borromeo, fue visitado el ARCHIVIO DE LA VENERANDA FÁBRICA DEL DUOMO, con aportaciones concretas sobre el estado del sepulcro en los inventarios siguientes a su creación.

Mucho más productiva fue la visita a los fondos de la Iglesia de Santa María presso San Celso, que se encuentra recogidos en el ARCHIVIO STORICO DIOCESANO. Por ser una de las iglesias más directamente vinculadas al poder español en la ciudad. En ella se localizaron ciertas donaciones de objetos de plata por parte de nobles de la ciudad. Pero sobre todo se localizó la documentación sobre los intereses de Leganés en la adquisición para el monarca de diversos cuadros de la relevante decoración de la iglesia. En el mismo Archivo Diocesano, en la Sección Curia Arcivescovile, fueron localizados algunos documentos que completaban la información sobre el sepulcro de San Carlo Borromeo.

Sin embargo la principal documentación de los archivos eclesiásticos utilizada en esta investigación se estableció en torno a la testamentaria del III marqués de Leganés que se encuentra en el ARCHIVO DIOCESANO DE MADRID. Situada en esta institución al haber

sido una documentación con origen eclesiástico por morir el Marqués sin testat e iniciarse un proceso de herencia *abintestato*, abierto de oficio por la curia madrileña. Esta documentación fue ampliamente utilizada y presentada en nuestra Memoria de Licenciatura sobre *La biblioteca y las colecciones artísticas del III marqués de Leganés* en lo relacionado con los bienes y la interpretación como aficionado del nieto del I Marqués, que aquí nos ocupa. Sin embargo ahora han sido utilizados diversos documentos informaciones precisas sobre la dispersión de la antigua colección familiar, gracias a los procesos de reclamación, pleito de acreedores y resoluciones de los jueces del proceso. Incluidos noticias sobre la adquisición de algunas de las mejores pinturas de la colección por parte de algunos intermediarios o comerciantes de arte.

Además de los citados archivos y secciones, que recogen fondos de procedencia conocida y con presumibles resultados en campos concretos, otros archivos y bibliotecas aportaron informaciones de gran utilidad, especialmente a través de sus secciones de manuscritos. Éstos fueron principalmente la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca de la Academia de la Historia, pero también la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Los manuscritos de la BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, muchos de ellos sin catalogar, o en lento y fatigoso proceso de catalogación durante los años que se ha desarrollado esta tesis, fueron de enorme utilidad en aspectos muy concretos. Las recopilaciones documentales de las series de Sucesos Varios de la Monarquía, organizados por años, incorporan textos literarios, relaciones de sucesos, literatura popular y correspondencia, que arrojó preciosos datos, especialmente para la conformación de la “opinión pública” sobre el personaje. De gran utilidad fueron los escritos sobre la acusación y defensa de Leganés en su proceso de 1643-44, tras la caída en desgracia de su valedor el conde duque de Olivares. También entre estos fondos se localizaron varios ejemplos de actuaciones diplomáticas, tanto en los Países Bajos como en Italia. Como principal aportación inédita localizada en los fondos de manuscritos, destaca el volumen que recoge los dibujos y descripciones de las fortificaciones realizadas por el Marqués en el norte de Italia, sobre las ciudades conquistadas en la guerras del Piamonte, principal ejemplo de la propaganda visual y técnica puesta en marcha por el entorno de Leganés. Otro instrumento de gran utilidad aportado por los manuscritos madrileños fue la *Relación* escrita por Domingo de Urquizu, sobre el viaje de Leganés desde Madrid a Milán y de allí a Bruselas con el Cardenal Infante en el verano otoños de 1634. Un texto inédito fruto del

patronazgo del Marqués, que junto con otros conocidos arrojó numerosos datos sobre este relevante acontecimiento histórico.

Una serie de documentos muy similares en cuanto al sentido heterogéneo son los recogidos en el fondo Salazar de la BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA en Madrid, cuya consulta arrojó también sorprendentes resultados. Entre ellos documentos de tipo genealógico que permitieron perfeccionar algunos datos sobre los orígenes familiares y los descendientes del Marqués: testamentos, capitulaciones matrimoniales, codicilos. El fondo Salazar, también rico en relaciones de sucesos, completaba en este sentido la información del devenir militar de Leganés y su repercusión en la literatura popular y la opinión pública. Siendo especialmente relevante en relación a este tema la localización de un texto manuscrito inédito y anónimo de carácter panegírico en defensa del Marqués denominado *Oración en Alabanza de Diego Mexía de Guzmán marqués de Leganés*, que por su relevancia y por ser un ilustrativo ejemplo de la propaganda mediática ha sido transcrito en el apéndice documental.

Por último cabe citar la consulta en otros archivos y bibliotecas de índole muy variada que aportaron información muy diversa y parcial, pero en ocasiones de gran interés. Por ejemplo la BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA, en cuyos fondos Barberini Latini, se localiza diversa correspondencia entre Urbano VIII y Leganés como gobernador de Milán que permiten perfilar el nivel de la relación con el papado.

Del mismo modo algunos datos puntuales sobre el III marqués de Leganés en relación con el IX conde de Altamira, que fue embajador en Roma a finales del siglo XVII, fueron localizados entre los códices de la biblioteca del ARCHIVO DE LAS OBRAS PÍAS DE SANTIAGO Y MONTSERRAT, institución de patronato español en la ciudad de Roma. En la misma ciudad una consulta puntual casi a modo de cata arqueológica a ciertos archivos, arrojaba documentación útil. Por ejemplo en el ARCHIVO CAPITOLINO DE ROMA, en su sección *Archivio Urbano*, se localizó un significativo precedente familiar en el interés de Leganés por el retrato y la efigie como medio de expresión cultural a través de una curiosa colección de retratos en posesión de su tío Pedro de Guzmán.

A modo de conclusión, hemos de reafirmar como la ausencia de un archivo familiar, ha conducido el trabajo de campo de esta investigación casi con exclusividad a

aquellos archivos que, de manera directa o indirecta, pudieran albergar documentación relacionada con el marqués de Leganés. Ya fuese en su dimensión más personal, a través de los archivos notariales, como en la dimensión política, mediante los archivos con documentación estatal, siendo en muchas ocasiones localizados documentos en las secciones de varios y manuscritos de otras muchas instituciones aquí referidas.

I PARTE.

LA FORMACIÓN DEL MARQUÉS DE LEGANÉS

Y SU AFICIÓN A LAS ARTES.

I.1 ORÍGENES, H.1580 - 1621.

El linaje del futuro marqués de Leganés.

Los datos biográficos sobre Leganés son tan escasos como dispersos. Para una aproximación a su figura es necesario presentar los pocos datos que se tienen sobre su familia, cuyos orígenes se encuentran en la aristocracia nobiliaria castellana de segundo rango. Por rama paterna pertenecía a la familia Dávila, apellido procedente de la ciudad de Ávila. Aunque también tenía ramificaciones con otras casas como los Mexía y los Ovando procedentes de Cáceres. En las próximas páginas nos aproximaremos a los principales componentes de estas familias, algunos de cuyos miembros habían servido a los reyes españoles desde la época de la dinastía Trastámara. Por su parte la familia materna enlaza con los Guzmán asentados en Sevilla, de los que procedería también el futuro conde-duque de Olivares, primo de nuestro Marqués y personaje ampliamente ligado a su destino.

El padre de Leganés fue Diego Velázquez Dávila, nacido hacia 1540, miembro de la corte de Felipe II y mayordomo de la reina doña Ana de Austria, a cuyo servicio entró el 20 de julio de 1578¹⁴¹. También citado en ocasiones como Diego Mexía o Diego Mexía de Obando, los apellidos de su abuela materna, heredó el título de señor de Lorianana de su padre Juan Velázquez Dávila, título por el que fue conocido, hasta ser nombrado I conde de Uceda el 4 de septiembre de 1581¹⁴². Su vida transcurrió en la corte española y como tal cortesano participó en el acto de juramento del príncipe Felipe en 1584.¹⁴³ Pocos datos se conocen de su vida o actividades políticas, aunque desvelan su actividad en asuntos

¹⁴¹ AGP, Expedientes Personales C^a 662/45 y C^a 273/18.

¹⁴² Copia de la Cédula Real en BAH, Salazar, M60, f. 285. Atienza en su Nobiliario Español afirma como el título de Conde de Uceda se creó en 1581, siendo en 1599 equiparado al título de marqués de Lorianana, en favor del hijo del I conde, llamado Juan Velázquez Dávila y Bracamonte, II conde de Uceda y I marqués de Lorianana (Atienza 1959, p. 333). En una relación de títulos de Castilla se menciona cómo el marquesado de Lorianana fue creado el 29 de diciembre de 1599 (AHN, Consejos 5240/2, relación n^o 3 bis). Estos datos, de extraordinaria importancia, prueban que el marqués de Lorianana, era por tanto hermano del marqués de Leganés y no su padre como se había creído hasta ahora.

¹⁴³ Como tal mayordomo aparece citado en dos ocasiones en el manuscrito anónimo que describe el juramento (BAH, 9-811, ff. 1-8, citado en Simón Díaz 1982, pp. 20-29: “y mas abaxo del vanco de los dichos Embaxadores, y junto a el estuieron assi mismo en pie y descubiertos, don Pedro Lasso de Castilla, y don Diego Mexia de Onando Conde de Ugeda mayordomos de la Reyna nuestra señora, que aya gloria que agora sirven a sus altezas, teniendo sus bastones en las manos” (Simón Díaz, 1982, p. 21); “y el dicho don Diego Mexia de Onando Conde de Ugeda mayordomo de sus Altezas, cada uno por sí hizieron por la orden y forma que los demas el mismo jurameno en la dicha Cruz y sanctos Evangelios, ante el dicho Reuerendissimo Cardenal Arçobispo de Toledo (...) y en señal de la reuerencia, subjection, vassallage y fidelidad al dicho Principe nuestro señor deuida, hincadas las rodillas en el suelo cada uno por si por la orden que esta dicho, y según van nombrados, le besaron la mano, y llegaron a besarla a su Magestad.” (Idem, p. 28)

políticos y sus buenas relaciones con la curia española. El mismo año de 1581 fue propuesto por el Cardenal Quiroga como representante de Felipe II en el Concilio de Toledo, celebrado al año siguiente. Su candidatura estaba avalada por el confesor Real Fray Diego de Chaves, aunque parece que sus relaciones familiares con un arcediano de la Iglesia Primada motivaron que finalmente se desestimara su candidatura, eligiéndose al marqués de Velada para el puesto¹⁴⁴. Aparentemente, este arcediano sería Francisco Dávila, un primo de Uceda que llegó a poseer el solio cardenalicio, y que tenía gran influencia en la familia de don Diego, como veremos posteriormente. Según algunas fuentes parece que la necesidad de amparo de su familia, fue también una de las causas que hicieron desestimar el nombramiento de Uceda como embajador en el concilio toledano¹⁴⁵. Poco después se manejó su persona como posible Presidente del Consejo de Órdenes por fallecimiento de Iñigo López de Cárdenas, siendo de nuevo avalado por el confesor Chaves, aunque sin lograr ser nombrado¹⁴⁶. Estos datos nos permiten comprobar cómo durante la etapa final del reinado de Felipe II el conde de Uceda permaneció bien relacionado con relevantes personajes de la corte como el marqués de Velada, educador del futuro Felipe III, cuya influencia consiguió que se nombrara a uno de sus hijos, también llamado Francisco Dávila, paje del príncipe Felipe¹⁴⁷. Por otro lado, el conde de Uceda era Caballero de Alcántara, cuyo hábito había conseguido en 1572, y pertenecía a una de las familias más nobles de la ciudad castellana de Ávila¹⁴⁸. don Diego, muerto el 30 de marzo de 1597 en El Escorial, era el hijo mayor de Juan Velázquez Dávila, Regidor de la ciudad de Ávila, de quien heredó el título de Señor de Loriana.

Juan Velázquez Dávila, abuelo paterno del futuro marqués de Leganés, había muerto retirado en el Monasterio de Guadalupe, siendo su figura relevante para esta rama de los Dávila por cuanto en él se habían unido varias notables familias nobiliarias abulenses¹⁴⁹. Su padre, Francisco Dávila, fue conocido como “El Caballero”, y pertenecía a

¹⁴⁴ Martínez Hernández 2004, p. 217-220

¹⁴⁵ Carta de Gabriel de Zayas al Cardenal de Toledo en 6 de agosto de 1581 según información del propio confesor Diego de Chaves Martínez Hernández 2004, p. 220, n. 100: “*estava muy satisfecho de la suficiencia del Conde mas porque no puede hazer ausencia del servicio de sus hijos se había resuelto en nombrar al Marqués de Velada*”.

¹⁴⁶ Martínez Hernández 2004, p. 239.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 258. Francisco Dávila juró en 25 abril 1588. En el futuro éste sería el hermano más cercano de Leganés, conocido décadas después como marqués de la Puebla.

¹⁴⁸ AHN, OOMM, Alcántara, exp. 968. Es en este documento donde se deduce su nacimiento hacia 1540, según la edad que los testigos afirman que tenía, en torno a 33 o 34 años. Esta prueba fue utilizada por Sánchez Cantón para identificar al conde de Uceda en el retrato que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Sánchez Cantón 1928, n° 27).

¹⁴⁹ *y así el dicho Ju^o Velazquez como tal v^o y natural fue Regidor en esta dicha [Ávila] mucho tiempo* (AHN, OOMM, Alcántara, Exp. 968, f. 6v y f. 13, declaraciones del clérigo Hernando de las Nieves, y de Francisco Vela)

la orden de Santiago, de la que llegó a ser comendador de Villafranca¹⁵⁰, mientras que los hermanos de éste, Antonio Ponce Dávila y Cristóbal Velázquez eran caballeros de Calatrava y Santiago respectivamente. Todos eran a su vez hijos de Juan Dávila y Juana de la Torre, quien había sido ama del Príncipe don Juan, heredero frustrado de los Reyes Católicos¹⁵¹. Estos tatarabuelos paternos de Leganés son un interesante antecedente en el ejercicio del mecenazgo artístico, por cuanto fundaron una capilla en la Iglesia de Santo Tomás de Ávila. Fallecido él en 1486 y ella en 1504, fueron enterrados en su capilla dentro de un notable sepulcro de alabastro de autoría anónima, relacionado formalmente con el sepulcro del Príncipe al que sirvieron, que se encuentra en el centro del templo, obra terminada en 1512 por Domenico di Alessandro Fancelli da Settignano¹⁵².

Comentario [S1]: Quizás haya que buscar más bibliografía.

La madre de Juan Velázquez Dávila y abuela paterna de Leganés, fue Isabel Mexía de Ovando quien aunque residente en Ávila a mediados del siglo XVI, era originaria de Cáceres, de cuya ciudad procedía la rama de Ovando de la que era descendiente¹⁵³. Su abuelo, llamado Diego de Cáceres, había sido un alto mando de Fernando el Católico, y sus tíos Nicolás de Ovando y Juan de Ovando fueron Comendadores Mayores de Calatrava y Alcántara, y un hermano de éstos, llamado Pedro de Torres, ostentaba el título de Caballero de Santiago¹⁵⁴.

Por su parte la esposa del Regidor Juan Velázquez Dávila, y por tanto madre del conde de Uceda, se llamaba Teresa de Bracamonte y era hija de Aldonza de Bracamonte y del Licenciado Garcibáñez de Mújica, miembro del Consejo Real, procedente de Vizcaya pero asentado en la corte, quien murió sirviendo al rey en Italia¹⁵⁵.

Por lo tanto, los abuelos paternos de Leganés, padres del conde de Uceda, don Juan Velázquez Dávila y su esposa Teresa de Bracamonte, eran miembros notables de la nobleza

“Le dexaron su mayorazgo y esta casa aunq el dicho Juan Velazquez su padre es vivo y esta recogido en el monasterio de nra Señora de Guadalupe”, declaración de uno de los testigos en las pruebas para conseguir el hábito de Alcántara del I conde de Uceda (, Idem, f. 17)

¹⁵⁰ Así se le menciona en las investigaciones genealógicas conducentes a otorgar a Leganés el hábito de Caballero de Santiago (AHN, OOMM, Santiago Exp. 5274, Declaración 26 de los testigos de Ávila). Sobre este Francisco Dávila, comendador de Villafranca, véase Salazar y Castro, 1949, p. 352 y 710 que aporta datos sobre como fue comendador Villarubia hasta que en 1502 los Reyes Católicos le otorgaron la encomienda de Villafranca. Era señor de Pozanco, Santo Domingo y Valverde. En 1539 fue relevado de la exigencia de residir en la encomienda, falleciendo hacia agosto de 1553.

¹⁵¹ Datos genealógicos extraídos de las investigaciones para la concesión del hábito de Alcántara a Diego Velázquez Dávila AHN, OOMM, Alcántara 968 y de su hermano Diego Mexía a Santiago (AHM, OOMM, Santiago, exp. 5084, año 1533)

¹⁵² Tormo 1917, p. 222-223.

¹⁵³ véase García Carrafa 1948-1949, tomo 55, p. 201 y ss. Sus padres eran Diego Mexía y María de Obando.

¹⁵⁴ Datos extraídos de las declaraciones de los testigos en la prueba para acceder al hábito de la Orden de Alcántara por parte de Diego Velázquez Dávila de (AHN, OOMM, Alcántara 968) y de su hermano Diego Mexía aspirante a la orden de Santiago (AHM, OOMM, Santiago, exp 5084, año 1533).

¹⁵⁵ Extraído de las declaraciones de los testigos para la concesión del habito a Diego Velázquez Dávila AHN, OOMM, Alcántara, 968. Sobre la rama de los Bracamonte y Mújica véase también Ariz 1978, p. 395 y ss.

abulense de mediados del siglo XVI, poseyendo allí sus mayorazgos y enterramientos, según afirman aquéllos que les conocían durante las pruebas de su hijo para acceder al hábito de Alcántara. El enterramiento de los Dávila se situaba en el monasterio Dominico de Santo Tomás de Ávila, mientras que Teresa se encontraba en el de san Francisco¹⁵⁶.

El conde de Uceda descendía entonces de una de las principales ramas de la familia Dávila, siendo heredero de la casa de Lorian, pero también era descendiente de los Ovando de Cáceres. Mienbro notable de la nobleza castellana en la corte de Felipe II, el padre de Leganés murió en 1587¹⁵⁷. Fue enterrado en Santo Tomás de Ávila¹⁵⁸, su testamento e inventario no ha sido localizado. Se conserva un retrato suyo en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, identificado por Sánchez Cantón, quien consideró que se trataba de una obra de Antonio Stella¹⁵⁹. Aunque Setenach lo creyó retrato de Antonio de Acuña y lo atribuyó a Tristán o Maíno¹⁶⁰, atribución negada por Ángulo Íñiguez y Pérez Sánchez quienes lo catalogaron como anónimo **toledano**¹⁶¹.

Comentario [S2]: HAY QUE IR A VERLO Y COMPROBAR NÚMEROS Y LETRERO.

El conde de Uceda contrajo un primer matrimonio en 1561 con María Sarmiento hermana del conde de Rivadavia Luis Samiento de Castro¹⁶². Sin embargo, doña María debió de fallecer pronto pues en agosto de 1573 el conde volvía a contraer matrimonio con una hija del II conde de Olivares llamada Leonor de Guzmán. El matrimonio se celebró en los Alcázares de Sevilla, de donde ella era natural, aunque sabemos que la pareja pasó algunas temporadas en Cáceres, donde nacería su primer hijo, Juan. Los condes de Uceda también residieron en Toledo, donde el conde se alojaba en las casas de su primo el cardenal Francisco Dávila, cuando éste era aun Arcediano, aunque también tuvieron casa en la corte¹⁶³. En las capitulaciones matrimoniales, doña Leonor se comprometía a aportar

¹⁵⁶ Declaración de Gregorio López, sombrerero abulense: “*que son los dichos Ju^o Velazquez davila y doña teresa de bracamonte su muger vx^{os} y naturales desta dicha cibdad por q en ella y en su ttra an bibido mas de treynta años y en ella tienen sus casas de mayorazgo y sus enterramientos en santo tomas davila mones^t de frayles dominicos y en san fran^{co} por parte de la muger*”, AHM, OOMM, Alcántara, exp. 968, f. 8v.

¹⁵⁷ AGP, Expedientes Personales, C^a 273/18.

¹⁵⁸ Según afirma en 1614 un testigo en las pruebas de acceso a la orden de Santiago de su hijo Diego, futuro marqués de Leganés, AHN, OOMM, Santiago Exp. 5274, primer declarante de Ávila.

¹⁵⁹ Sánchez Cantón 1928, n^o 27. Véase cat. 447.

¹⁶⁰ Setenach, 1912, p. 183.

¹⁶¹ Angulo & Pérez 1972, p. 195.

¹⁶² Copia de las capitulaciones matrimoniales en BAH, Salazar, M59, f. 6. El acuerdo se hace firma en Valladolid, la esposa aportaba 15.000 ducados al matrimonio, y el obliga el 11 de diciembre diversos lugares y señorios en los alrededores de Ávila.

¹⁶³ Datos sacados de las declaraciones de los testigos para la concesión del habito de Alcántara al hijo de ambos, Juan Velázquez Dávila. El principal testimonio es el que aporta el marqués de La Laguna Don Francisco de Guzmán quien había de ser testigo de la boda, pero que no acudió por enfermedad (AHM, OOMM, Alcántara, exp. 2754). En las pruebas para el ingreso del propio Leganés a la orden de Santiago en 1614, algunos testigos de Toledo también afirman que la Condesa vivió en casa del arcediano de Toledo (AHN, OOMM, Santiago 5274, septimo testigo de Toledo, Francisco de Rioja, Racionero de la Santa Iglesia).

la estimable cantidad de 7.396.696 reales entre juros, joyas y alhajas¹⁶⁴. El matrimonio, del que nacerían Leganés y sus hermanos, duraría hasta marzo de 1587 cuando don Diego, conde de Uceda, moría en el Monasterio de san Lorenzo el Real¹⁶⁵.

La esposa del I conde de Uceda y madre de Leganés fue por lo tanto Leonor de Guzmán, hermana del II conde de Olivares, Enrique de Guzmán que sería Virrey de Nápoles, embajador en Roma, y padre del conde-duque de Olivares. Su procedencia era sevillana, como la familia de los condes de Olivares, y antes de casar con Uceda había contraído nupcias en 1559, cuando tenía menos de quince años con Luis de Guzmán, señor del mayorazgo de Guillena, hijo de Pedro de Guzmán y Juana Enríquez¹⁶⁶. Una vez viuda de su primer matrimonio, serviría como Dama de Corte en tiempo de Felipe II, siendo probablemente la misma Leonor de Guzmán que viajó en 1564 a Alemania a servir a la Emperatriz¹⁶⁷. De vuelta en España, está documentada como Camarera Mayor de la Reina Ana, esposa de Felipe II, y como tal participó en las bodas reales celebradas el 12 de noviembre en Segovia, entrando en Madrid el día 26 junto a las demás damas encabezadas por la duquesa de Feria, como mujer del Mayordomo Real¹⁶⁸. Años después aparece ya como dama de la infanta Isabel Clara Eugenia, en cuyo séquito se encuentra citada el 25 de abril de 1591 ante la visita del duque de Saboya a Madrid.¹⁶⁹ Aparentemente tenía una cierta posición de preponderancia en la corte pues su figura sería un argumento de peso para la aceptación de uno de sus hijos, Juan, como Gentilhombre de la Cámara del Rey en 1599¹⁷⁰. Por esas fechas realizaría un viaje a Bruselas, donde probablemente acudiría como parte del séquito que acompañó a la infanta Isabel tras casarse con el archiduque Alberto de Austria. Un estudioso de la corte flamenca como Werner Tomas ha visto en torno al

¹⁶⁴ Un extracto de las capitulaciones en BAH, Salazar, M60, f. 12.

¹⁶⁵ AGP, Exp. Personales, C^a 273/18. Sin embargo años después, su hijo Francisco establece el 26 de marzo como la fecha de la muerte del conde en una fundación de misas (AHPM, 3639, f. 387).

¹⁶⁶ Un extracto de las capitulaciones matrimoniales se encuentra en BAH, Salazar, M60, f. 11 11v, firmadas el 10 de marzo de 1559

¹⁶⁷ Una Leonor de Guzmán aparece el 13 de mayo de 1564 en una cédula de Felipe II autorizando su pasaje, vía Génova, junto con Luisa Dávalos para servir a su hermana la Emperatriz y Reina de Hungría y Bohemia. (*Cedulas Reales firmadas por Felipe II*, BN Mss 781(515 y 516), f. 120 y 12v)

¹⁶⁸ León Pinelo 1971, p. 104,

¹⁶⁹ León Pinelo 1971, p. 147. También aparece mencionada en la *Relación de la entrada del duque de Sanoya en Madrid y del Reciuimiento que su Magestad y el Príncipe nuestro señor le hicieron Jueves en la tarde día de san Marcos a 25 de abril de 1591* (BAH, 9-1061 (61), transcrito en Simón Díaz 1982, pp. 37 a 39); *Estauan con la señora infanta, la condesa de Paredes, su camarera maior, y la marquessa de Velada, la condesa de Uceda, guarda mayor, y ala marquesa de Montesclaros, y todas las damas de su Alteça.*

Una duda surge al respecto de la identidad de esta condesa de Uceda, pues en 1591, el conde de Uceda era el hijo de Leonor de Guzmán Juan Velázquez Dávila, y puede que se trate de su esposa María de Bazán, quien también pertenecía a la casa de la infanta Isabel, como tratamos más abajo.

¹⁷⁰ AGP, Reinados, Felipe III, Asientos de Gentiles Hombres dela Cámara del Rey, leg. 1 sin foliar, cfr. Martínez Hernández 2004, pp. 441.

traslado de las respectivas casas archiducuales desde España a Bruselas, un método empleado por Felipe III para mantener el control de la corte flamenca con la presencia de nobles españoles, aunque progresivamente se fuera abriendo hacia la nobleza local¹⁷¹. En este sentido la condesa de Uceda, conocedora de los entresijos cortesanos por su larga trayectoria al servicio de las mujeres de la monarquía católica, era el perfecto instrumento para este fin. Ella era uno de los mejores ejemplos para ilustrar la intención de españolización de la corte Bruselense. En cualquier caso, su presencia allí en una fecha tan temprana no deja de ser interesante pues nos permite considerar la posibilidad de que con ella se trasladase su hijo más joven Diego, conocido años después como marqués de Leganés.

Doña Leonor de Guzmán ejerció en la corte flamenca como dama de la Infanta al menos hasta 1605, cuando aparece citada en una lista de servidores de los archiduques Alberto e Isabel redactada el 6 de marzo de 1605¹⁷². La estructura de la cámara de la infanta Isabel seguía el sistema de la corte de Carlos V. Por encima de todas las damas se situaba la Camarera Mayor, en esos años Juana de Jasincourt, quien había sido dama de honor de la madre de la infanta, Isabel de Valois. Las damas se dividían en dos grupos. Uno, muy reducido, compuesto por apenas dos o tres damas de honor, permanecía muy cercano a la infanta. En este grupo, además de Leonor de Guzmán se situaban damas españolas, con la salvedad de la condesa de Bucquoy, cuya presencia es interesante para nuestro trabajo por la futura relación de su hijo, también presente en la corte bruselense, con el futuro marqués de Leganés. En un segundo grupo se encontraban el resto de damas flamencas que residían en la corte como damas de la cámara de la Infanta¹⁷³.

No sabemos en que momento preciso Leonor de Guzmán dejó Bruselas, pero sería probablemente tras la muerte de su hijo mayor, Juan, que tendría lugar entre 1599 y 1604. Volvería entonces a España, donde debía atender al cuidado de su familia, según una carta de la propia infanta Isabel, escrita con gran afección y dolor al duque de Lerma¹⁷⁴. La condesa se instaló en la corte de Valladolid, donde en 30 junio de 1605 redactó su testamento. Enferma en la cama, ordenó enterrarse en el Colegio de la Compañía de Jesús

¹⁷¹ Werner Tomas 1999, p. 51.

¹⁷² AGR, Audiencia, 33/4, f. 61. 6 de Marzo de 1605. En ese momento los gajes de la condesa de Uceda se describen como *sa maison avuecq deux licz? et quatre accessoires* (AGR, Audiencia, 33/3. Lista de gajes de los sirvientes de los Archiduques).

¹⁷³ Para un acercamiento a la estructura de la Cámara de la Infanta véase Lanoye 1999, p. 115.

¹⁷⁴ *Duque las muchas razones q la condesa de uceda tiene p acudyr a su casa y a sus hijos con este trabaxo q dyos le a dado me a echo dalle lycenya pa entender en esto pa q pueda bolber mas presto y con mas sosyego a serbyrme yo se q no abre menester pedyros la ayudeys y anpureys pa q my her^{ra} la aga md q demas de q me la ara tambyen a my muy grande la pobre mujer esta de manera q cyerto yo temo q no a de llegar ay pe tras es me pareçe q no tyenen otro remedyo los trabaxos q se le an juntado con la muerte de su hijo y por q con ella os serybyre? no digo aora mas de q os guarde dyos como deseo*
Carta de Isabel Clara Eugenia a Lerma. Sin fecha (BAH, A-64, f. 386).

en Valladolid, hasta que sus restos fuesen llevados a la capilla de su marido, el conde de Uceda, en el Monasterio de Santo Tomás de Ávila. De sus mandas testamentarias se deduce la cercanía a la orden jesuita pues, además de querer ser depositada en colegio de Valladolid, donó 500 escudos al Colegio de la Compañía de Bruselas. Las mandas testamentarias no parecen indicar una situación económica demasiado desahogada, pues no se citan numerosos bienes ni cesiones. Más bien, la condesa parece preocupada en gestionar los beneficios que la herencia del Cardenal Francisco Dávila, familiar de su marido, produciría entre sus hijos, estableciendo que el beneficiario del mayorazgo de su marido fuese su hijo mayor, el cual que renunció a la legítima en beneficio de su hermana Isabel, y ésta, a su vez, en beneficio de su hermanos menores Francisco y Diego¹⁷⁵. De la lectura del testamento se deduce también que desde Flandes había portado a España algunas tapicerías y objetos para su hijo mayor. En una memoria aneja al documento se listan otras donaciones y dineros para limosnas, siendo interesante que de nuevo recayesen en iglesias de Flandes como el Monasterio de Santa Clara, cerca de Bruselas, y Santa Goelta de Gante. Tampoco se citan bienes artísticos si exceptuamos una imagen de la Virgen del Pópulo, que regala a su nieta Leonor, hija de la condesa de Alba de Liste. También se citan reposteros regalados a sus hijos Francisco -futuro marqués de la Puebla-, y Diego -futuro marqués de Leganés-¹⁷⁶. Leonor de Guzmán murió a principio del mes de julio tras un cólico, cuando estaba preparando su regreso a Flandes para seguir sirviendo a Isabel Clara Eugenia, según relata el cronista Cabrera de Córdoba¹⁷⁷.

La condesa de Uceda pertenecía a una de las principales familias castellanas, siendo hija del primer conde de Olivares, Pedro de Guzmán, y a su vez a la casa de los duques de Medina Sidonia, de la que su abuelo paterno fue Juan Alonso Pérez de Guzmán, quien había sido III duque. Doña Leonor había estado casada en primeras nupcias con Luis de Guzmán, probablemente en Andalucía, donde ella misma nacería, casándose posteriormente con el conde de Uceda¹⁷⁸. Este dato, de especial interés, indica la buena intuición de su padre respecto a las posibilidades políticas y económicas de este miembro de la antigua nobleza castellana. Por el lado contrario, Leonor bien situada en la corte y

¹⁷⁵ El testamento en AHPM, 2364 f. 208.

¹⁷⁶ AHPM, 2364 f. 206. Un extracto se encuentra en BAH, Salazar, M60, f. 12-13.

¹⁷⁷ *Estándose aparejando para volver a Flandes la condesa de Uceda al servicio de la Infanta, le sobrevino la semana pasada una cólica, de que murió en tres días, habiéndole hecho S. M. merced de 1000 ducados de renta y de 4000 de ayuda de costa, y de una encomienda de 1500 ducados de renta al marqués de Lloriana su hijo y de 600 de pensión a otro* (Cabrera de Córdoba 1857, p. 255).

¹⁷⁸ “Caso en segunda vez en Castilla de cuió matrimonio tuvo al dicho pretendiente”, dirá Cristóbal de Acuña, vecino de Sevilla y Francisco de Marmolejo, testigos sevillanos que la conocieron, y declararon en la prueba de su hijo Diego Mexía (futuro Leganés) al hábito de Santiago en 1614, AHM, OOMM, Santiago, 2874, declaraciones 13ª y 15ª de Sevilla.

protegida por su hermano el II conde de Olivares Pedro Enrique de Guzmán, parecía ser un matrimonio ventajoso para Uceda, y sobre todo habría de serlo para sus cuatro hijos, quienes años después se beneficiarían enormemente de la posición de su madre.

El primogénito de ese matrimonio fue Juan Velázquez Dávila, quien a la muerte de su padre en 1587 heredó el título de conde de Uceda. Título que fue sustituido por el de Marqués de Loriana en 1599, cuando el de Uceda pasó como ducado al todopoderoso valido de Felipe III, Cristóbal Gómez de Sandoval, conocido desde el 21 de febrero como duque de Uceda¹⁷⁹. Nacido en Cáceres hacia 1575-76 donde residieron el I conde y Leonor de Guzmán una temporada, llegó a Madrid con un año y medio. En 1590, cuando apenas contaba catorce o quince años entró como Caballero de la Orden de Alcántara¹⁸⁰. De ese joven II conde de Uceda y I marqués de Loriana no se tienen muchos datos, en 1599 fue nombrado Gentilhombre de la Cámara del Rey, en cuya cámara parece que ya permanecía cuando Felipe III era aun Príncipe¹⁸¹. Sus actividades documentadas se reducen a la vida cortesana con relación a sus servicios como Gentilhombre. Así en abril de ese año acompañaría a Felipe III en la jornada Real a Valencia¹⁸², y aparece mencionado en algunas otras actividades, cerca del valido de Felipe III y de su entorno¹⁸³.

Por otro lado este hermano de Leganés, estaba también muy relacionado con la rama familiar de los Guzmán a través de su primo Gaspar de Guzmán, hijo del II conde de Olivares y futuro conde-duque, que estaba destinado a sustituir a Lerma en el valimiento Real. Junto a él está documentado hacia 1596 en Nápoles cuando su tío el Conde, ejercía el virreinato de esta ciudad¹⁸⁴. También se conoce su paso por la Universidad de Salamanca, donde se encontraba en los años en que el joven Olivares recibía su formación¹⁸⁵. Esta

¹⁷⁹ Atienza 1959, p. 333

¹⁸⁰ En la Genealogía firmada por Diego de Paredes Bribiesca del Consejo de Ordenes de su Majestad se afirma de don Juan: *que el nació en la villa de Cáceres aunque de passo porque su padre vivia en esta corte a dodne el vino siendo de año y mº y ha Residido hasta agora* (AHM, OOMM, Alcántara, exp. 2754).

¹⁸¹ Así lo afirman numerosos testigos en sus pruebas a la concesión del hábito de Alcántara AHM, OOMM, Alcántara, exp. 2754). Fue nombrado Gentilhombre de la Cámara el 21 de Marzo (Cabrera de Córdoba 1857, p.10).

¹⁸² Cabrera de Córdoba 1857, p. 14. Véase al respecto *Las jornadas que ha hecho S. M. desde el año de 1599 que fue a casarse a Valencia, hasta fin del de 1606*, BNM, Mss 2347, f. 343.

¹⁸³ Cabrera de Córdoba menciona como el día de epifanía de 1600 paseaba junto a la duquesa de Gandía y otros miembros de la corte por los jardines del palacio, Cabrera de Córdoba 1857, p. 54, siendo esta una de las excasísimas noticias que se tienen sobre este hermano del marqués de Leganés.

¹⁸⁴ “Trujo consigo á D. Gaspar de Guzman, su hijo, en hábito clerical, ;y aunque era muy mozo, siempre favorecia y amparaba á todos los que se le encomendaban (...). También vino en su acompañamiento el conde de Uceda y D. Francisco de los Cobos, sus sobrinos, los cuales también se preciaban de favorecer y bonrar la nación española y a los demas que de ellos se amparaban. Nunca de ellos se sintió mocedad, sino mucho valor y grandeza”, Raneó 1634, editado en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, tomo XXIII, p. 267-268; citado en Marañón 1982, p. 24

¹⁸⁵ Marañón 1982, p. 25. La fecha en que pasó por la Universidad de Salamanca no se conoce, Marañón cita varios hijos de familias nobles entre los estudiantes de la Universidad de Salamanca en los años en que estuvo

relación familiar establece un claro precedente para la que se establecería posteriormente entre el conde duque de Olivares y Leganés. Es algo sabido que fue Gaspar de Guzmán quien como valido de Felipe IV encumbraría enormemente a sus familiares una vez alcanzado el poder en 1621, y que Leganés sería uno de los principales beneficiarios de esta política. Pero en los años precedentes, cuando su hermano don Juan aun vivía, era éste, como primogénito de la casa Uceda-Loriana e hijo mayor de Leonor de Guzmán, quien parece estuvo posicionado más cerca de Olivares. De hecho en un momento dado, parecen vivir varios familiares en la misma casa, pues entre la servidumbre del conde de Olivares se citan algunos miembros del servicio de Uceda, así como de Manuel de Acevedo y Zuñiga, otro primo y futuro conde de Monterrey¹⁸⁶.

Comentario [S3]: Falta mirar algo ver nota.

El II conde de Uceda estaba casado con María Bazán, hija de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. Las bodas se llevaron a cabo a finales de 1599 en el Palacio Real, con el apadrinamiento de Felipe III y Margarita, otorgándoles varias mercedes económicas y el título de marqués de Loriana para él¹⁸⁷. El matrimonio duró pocos años pues el conde moriría cuando la corte residía en Valladolid en abril de 1604¹⁸⁸. Su viuda María de Bazán era una protegida del marqués de Velada, quien en 1589 la había propuesto para el oficio de Dueña de la infanta Isabel¹⁸⁹. En su testamento María de Bazán se confirma como residente en el convento de las Descalzas de Madrid, al que hace importantes donaciones. Su

el Conde Duque, entre ellos cita al duque de Uceda. Lo sitúa junto a la mención de la visita de Felipe III y Margarita de Austria a la Universidad citando Chachon, *Historia de la Universidad de Salamanca*, Semanario Erudito, XVIII, (1789) p. 3. (reeditado en Chacón 1990). Sin embargo la cita de Maraón es confusa pues parece que la presencia de Uceda en la Universidad sería en 1600 cuando la visita Real, siendo una fecha improbable para el II conde de Uceda

¹⁸⁶ *Relación de la servidumbre del Conde de Olivares*. BAH, Jesuitas, tomo CLXII varios, num 26. Maraón (1982, p. 427 y ss), reproduce la nómina donde muchos de los criados pertenecen a Acevedo y al conde de Uceda a quien pertenecían dos mozos de cámara, seis pajes, oficiales menores y familia, cuatro lacayos, cuatro caballos. La relación no tiene fecha, pero permite comprobar la fuerte relación familiar entre ambos, además de probar la fuerte personalidad nobiliaria del hermano de Leganés, capaz de tener numerosos criados a su cargo. Véase también Maraón 1982, p. 261-262. Sin embargo Maraón considera que el Conde de Uceda citado en este documento es Juan Velázquez Dávila Guillamón Mexía y Guzmán, confundiéndolo con el III marqués de Loriana, también llamado Juan Velázquez Dávila que era hijo del II marqués de Loriana y hermano de Uceda y de Ana María Guillamas Velázquez, como se trata líneas más abajo. La misma lista de los empleados del Conde Duque fue publicada en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* 4, (1874), p. 20, donde se afirma que el documento debe fecharse hacia 1622, pues se encontró entre documentación de ese año, considerándose que se trata de servidumbre del conde duque de Olivares, don Gaspar. Sin embargo la mención al conde de Uceda que muere con seguridad en 1604, hace probable que se trate de una lista de los sirvientes del II conde de Olivares, padre del Conde Duque, con quien Uceda, estaba relacionado.

¹⁸⁷ *El día de Santo Tome se casó el conde de Uceda en Palacio con la hermana del marqués de Santa Cruz, dama de la Reina; fueron padrinos sus Magestades como es costumbre y la noche antes se hizo el desposorio; hubo sarao, en el cual danzaron su Magestades y los señores y caballeros que se allaron presentes con las damas; diósele al Conde título de marqués de Loriana y 1000 ducados de pensión para el hermano que él quisiese*. (Cabrera de Córdoba 1857, p. 55). Desconocemos que hermanos fueron los beneficiarios de estas mercedes.

¹⁸⁸ Cabrera de Córdoba 1857, p. 214.

¹⁸⁹ En una carta de Velada a la condesa se afirma que tendría un salario de 3000.000 maravedíes y que acompañaría a la infanta cuando ésta se casara. Cfr Martínez Hernández 2004, p. 295, n. 129, la carta de 27 de marzo se encuentra en la Biblioteca Pública de Ginebra, Fondo Favre, vol XXXVIII, f. 50r.

posición aparentemente desahogada le permitió legar varias sumas de dinero para la erección de iglesias y mantenimiento de Monasterios, ente los que destacan los 6000 ducados donados al monasterio de san Francisco de la villa del Viso, fundación de su padre. Se trata de una cierta labor de mecenazgo que parece también deducirse de sus cesiones de dinero para la impresión de los libros del padre Fray Juan de los Ángeles, confesor del monasterio de Las Descalzas¹⁹⁰.

El segundo hijo de Leonor de Guzmán y el I conde de Uceda se llamó Pedro Velázquez Dávila. A la muerte de su hermano heredaría el título de marqués de Lorian, por el que sería conocido. Sin embargo para heredar el mayorazgo cambió su nombre por el de Diego Mexía de Obando Velázquez de la Torre¹⁹¹, algo que debió pasar antes de noviembre de 1604 cuando ya aparece como marqués de Lorian con este nombre, al ser elevado a Caballero del Hábito de Alcántara¹⁹². En 1605, el segundogénito de la casa de Uceda-Lorian se casó con en primeras nupcias con Beatriz María de Haro, hija de don Luis Méndez de Haro y Beatriz de Haro, marqueses del Carpio¹⁹³. Las velaciones tuvieron lugar en la capilla del palacio que la familia de ella tenía en la villa del Carpio¹⁹⁴. Poco después residirían en Mérida, donde su mujer redactó un testamento en 1607, poco antes de morir en la misma ciudad en 1609¹⁹⁵. De haber fructificado esta unión habría sido un

¹⁹⁰ AHPM 1997, f. 1019. Existe una en AHN, Nobleza, Osuna, C^a 476, d. 3.

¹⁹¹ Así se afirma en las declaraciones de los testigos en las pruebas genealógicas realizadas para la concesión del hábito de Santiago a su hijo Juan (AHN, OOMM, Santiago, exp. 8716).

¹⁹² AHM, OOMM, Alcántara, exp. 1776 bis.

¹⁹³ Capitulaciones Matrimoniales en BAH, Salazar M59, ff. 148v, en 23 de octubre de 1604. La dote incluía algunos bienes muebles, colgaduras y alhajas que se habrían de tasar, aunque se ignora si entre estos bienes se incluían objetos artísticos de interés. La boda se celebró por poderes el 20 de febrero de 1605 en la villa de Carpio.

Anteriormente los marqueses del Carpio habían concertado el matrimonio de su hija con Alonso de Fonseca, hijo mayor del conde de Villanueva, que no se validó por incumplimiento de los primeros acuerdos económicos (véase *Ibidem* y BAH Salazar, M63, f. 43, para el informe del Corregidor de Córdoba sobre el asunto).

Según los acuerdos doña Beatriz debía renunciar a su legítima en favor de sus padres, es decir que no heredaría nada del mayorazgo de Carpio. (BAH, Salazar, M-28, f. 282v)

¹⁹⁴ Extracto de la fe de casamiento de 10 marzo 1605 (BAH, Salazar, D-11, f. 187v).

¹⁹⁵ Probablemente sucedería en Mérida, donde fue abierto su testamento el día 12 de marzo de 1609, habiendo sido redactado el 25 de agosto de 1607. En él ordena ser enterrado en el monasterio de Cristo Crucificado de Córdoba en la sepultura de sus abuelos o donde estableciesen sus testamentarios si el óbito sucediese en Mérida. Se menciona que su padre le legó 9000 ducados en diversas joyas sin citarlas, no se sabe si entre ellas había pinturas. (BAH, Salazar, M-49, f. 86v-87v)

Tras la muerte de su esposa Lorian concierta un pago de dote con su suegro. (Obligación de dote firmada por Diego Mexía de Ovando en beneficio de Don Luis de Haro AHPM 1701, f. 795). En el acuerdo entraba la devolución de unos cuadros o su pago en dinero (*Idem*, f. 806; Cherry 1999, p. 179-180), tratado más abajo. Ante la muerte de la marquesa, sin descendencia, sus herederos eran sus sobrinos Pedro de Haro Portocarrero y Baltasar de Haro, a quienes correspondía un tercio de los bienes. En la documentación del acuerdo entre don Luis y Lorian, no se citan más bienes artísticos que los mencionados cuadros. Según esta documentación la boda se habría celebrado en Valladolid el 6 de febrero de 1605, haciendo el 24 de marzo promesa de arras.

interesante caso de relaciones familiares entre dos de los principales aficionados a la pintura del siglo XVII, pues doña Beatriz era hermana de don Luis de Haro, que durante un breve periodo fue conuñado de Leganés. Tras la muerte de su esposa el heredero de la casa Uceda-Loriana se unió con otra poderosa familia, los Guillamas, casándose con Ana María Guillamas Velázquez, hija de Francisco Guillamas Velázquez, maestro de Cámara de Felipe II y Tesorero de la Reina¹⁹⁶. Con ella tuvo dos hijos, el mayor Juan Velázquez Dávila de la Torre Mexía de Ovando, heredaría el mayorazgo, convirtiéndose en III marqués de Loriana, aunque su temprana muerte en 1636 hizo que los títulos pasaran al hermano de su padre Marqués de la Puebla¹⁹⁷, un segundo hijo llamado Francisco Dávila había nacido en 1618, pero debió morir joven pues nunca heredó a su padre ni hermano¹⁹⁸. Nada conocemos de la carrera cortesana o política de este marqués de Loriana, pero su muerte el 25 de Julio de 1621 tuvo cierta repercusión en los mentideros madrileños, siendo recogido por numerosas fuentes¹⁹⁹. Aunque unos meses antes el marqués de Loriana adornaba unas casas en el lugar de Chamartín con algunas pinturas, el inventario *postmortem* de sus bienes resulta enormemente decepcionante, citándose escasos objetos, y ninguno de entidad artística²⁰⁰. La muerte del marqués de Loriana en 1621 le privó de disfrutar del éxito que el ascenso de su primo el conde duque de Olivares, le podía haber proporcionado, algo a lo que no fue ajeno su hermano Francisco Dávila, tercer hijo de los condes de Uceda.

El tercero de los hijos de los condes de Uceda fue Francisco Dávila y Guzmán, quien pasó a la historia como el marqués de la Puebla, título que recibió en 1627. Su primer dato conocido se remonta a 1588 cuando entró como paje del príncipe Felipe, lo que de nuevo relaciona a esta familia con el marqués de Velada, ayo del futuro Felipe III²⁰¹.

¹⁹⁶ Francisco Guillamas, señor de las villas de la Serna, Los Pobos y Guijo, estaba casado con Catalina de Rois Bernaldo, su hija Ana, había estado casada anteriormente con Antonio de Leyva (Salazar y Castro 1949, p. 459).

¹⁹⁷ En 12 de noviembre de 1635 este joven Marqués de Loriana se había casado con una hija del duque de Ciudad Real (Gascón de Torquemada 1991, p. 371). A finales de abril o principios de mayo sufrió un accidente cazando liebres a dos leguas del lugar de Hontiveros, cayendo del caballo y golpeándose la frente en una piedra. Murió a los dos días. La noticia se recibió en Madrid el 5 de mayo (Gascón de Torquemada 1991, p. 291).

¹⁹⁸ El nacimiento de este hijo del marqués de Loriana tuvo cierta repercusión pues aparece recogido en la Gaceta de Gascón de Torquemada (Gascón de Torquemada 1991, p. 52).

El hijo primero Juan Velázquez Dávila, fue caballero de Santiago (AHM, OOMM, Santiago, exp. 8716).

¹⁹⁹ Algunas fuentes sitúan la muerte el 3 de agosto (González Palencia 1942, p. 8), otras el día 8 del mismo mes (Gascón de Torquemada, 1991, p. 108). También aparece recogida en la quinta carta que Almansa y Mendoza escribe a un desconocido destinatario el 31 de agosto (transcrita en Simón Díaz 1982, p. 138). Sin embargo el 30 de julio su viuda levanta el inventario de sus bienes donde se dice que falleció el 25 de julio (Inventario del Marqués de Loriana, 30 julio 1621, AHPM, 2872, f. 337).

²⁰⁰ Véase nota anterior. Para la interpretación del marqués de Loriana como aficionado a la pintura Véase más abajo.

²⁰¹ Martínez Hernández 2004, p 258.

Aparentemente sería a partir de 1621, tras el ascenso del conde duque de Olivares cuando este hermano de Leganés también disfrutaría de mayores éxitos políticos. En 1624 fue nombrado mayordomo del Rey, a la vez que a su hermano se le concedía la llave de Gentilhombre de la Cámara²⁰². Poseedor del hábito de Alcántara, fue nombrado el 22 de abril de 1625 Comendador de la Orden. En ese momento ya ostentaba el cargo de Asistente de la ciudad de Sevilla, y su nombramiento según se decía, se debía principalmente a su relación familiar con Olivares. En 1627, el año que su hermano se convertía en marqués de Leganés, él fue nombrado marqués de la Puebla de Ovando. Su ascensión política en los años veinte culmina con su promoción como Gobernador del Consejo de Hacienda en septiembre de 1629²⁰³, organismo en el que participaba como consejero desde 1626²⁰⁴, y en el que desarrolló toda su labor política como una más de las criaturas de su primo Olivares.

Como su hermano el marqués de Leganés, a finales de la década de los veinte y comienzos de la siguiente don Francisco era un habitual cortesano que participaba con asiduidad en las ceremonias y fiestas públicas, como la procesión que se realizó por la canonización del Obispo san Andrés Corsino, elevado a los altares el Abril de 1629²⁰⁵. Ese mismo año fue enviado a recibir al duque de Guastala, embajador del Rey de Hungría quien llegó en noviembre para participar en el bautismo del príncipe Baltasar Carlos²⁰⁶, a quien rendiría juramento junto a toda la corte en 1632, como uno más de los Mayordomos Reales²⁰⁷.

²⁰² Así lo refiere Andrés Almanza y Mendoza en una carta al duque de Medina Sidonia: “No será menos gustoso el parrafo que se sigue, ni menos político, pues el pueblo gusta de Véase premiados, y en eminente lugar a aquellos que el cede en claridad de linage conocido, y así su Magestad hizo merced de la plaça de sus Mayordomos a los marqueses de (...) de la puebla, (...), y llaues de Gentiles hombres de su Camara al Marques de Montesclaros, al conde de Chinchon, a don Juan Claros de Guzman, y a don Diego Mexia de Guzman”, (Archivo de la Historia 9-3367-2; Trascrito en Simón Díaz 1982, p. 313).

²⁰³ Para estos datos véase Gascón Torquemada 1991, pp. 214, 219, 221, 231, 263, 304. Gascón de Torquemada cita en dos ocasiones la concesión del título de Marqués de la Puebla, una en julio de 1625, y otra el 10 de marzo de 1627, Marqués de la Puebla de Ovando. Pedro de Mendoza (1794, p. 474-475), afirma que esta última fue entregada el tal fecha a Francisco de Avila y Guzmán, Mayordomo de Su Magestad.

²⁰⁴ González Palencia 1942, p. 129. Su ascenso a este cargo se produce por fallecimiento de don Gilimón de la Mota el 5 de septiembre, hasta entonces el marqués de la Puebla había sido secretario (ANÓNIMO. *Diferentes sucesos y noticias desde el año de 1629 hasta el año de 1636*, BN Mss 9404, f.4); véase también Elliott 1990, p. 295, n. 166

²⁰⁵ En esta ceremonia portaba un estandarte nuevo con el santo bordado de una parte y de la la Virgen entregando el escapulario a san Simón, con las armas del Papa y del Rey. Estandarte que costó con la cruz y las borlas seiscientos ducados y que llevaba junto con el Marques de Malagón y el Duque Medina de las Torres (Licenciado Pérez. *Relación sumaria de la fiesta y procession que se ha hecho en la Corte de la Canonización del Obispo san Andrés Corsino, de la Sagrada Religion de nuestra señora del Carmen: canonizado por nuestro santissimo Padre Urbano VIII este año de 1629 a 22 de Abril*. BN: VE 53-34; Simón Díaz 1982, p. 368).

²⁰⁶ *Segundas tres relaciones diferentes de las que han salido de la Entrada del Duque de Guastala, Embaxador del Rey de Ungria Nombrando los caualleros que le salieron a recibir...Fiestas y mascarar que se han hecho al nacimiento, y bautismo del Principe*, BNM: VE 52-95 (Simón Díaz 1982, p. 379).

²⁰⁷ Se cita en la descripción de Gómez de Mora, (Gómez de Mora, 1632 f. 262v) y en la anónima *Conbocación de las Cortes de Castilla por mandado del Rey nuestro señor d' Phelipe cuarto y juramento del Principe nuestro señor d'*

El momento álgido de su trayectoria política se daría en 1634 cuando fue enviado a Portugal como Mayordomo y Consejero principal de Margarita de Saboya, duquesa de Mantua. Ésta había sido designada para instalarse en Lisboa como Gobernadora de Portugal con la finalidad de que una persona de estirpe regia frenara el creciente nacionalismo portugués²⁰⁸. Pese a las reticencias que despertó en la propia princesa que veía en él una personalidad demasiado receptiva a los intereses portugueses²⁰⁹, la realidad es que el Marqués era una especie de quinta columna colocado por el Conde Duque para manejar de cerca el problema luso, sin contar con la opinión de la mantuana. Este argumento fue oportunamente utilizado por los enemigos de Olivares a la caída de éste, cuando criticaron la sombra que el Marqués había hecho en la propia Margarita²¹⁰. La política internacional del conde duque de Olivares, sufriría en el marqués de la Puebla uno de los más sonados descalabros, cuando durante la rebelión de Portugal a finales de 1640 el Marqués fue sacado del palacio junto con la duquesa de Mantua²¹¹, permaneciendo casi tres años en cautiverio²¹². Poco después de su regreso, y una vez desaparecido Olivares de la vida política, la figura de este marqués decae también, dejando la Presidencia del Consejo de Hacienda cuyos gajes había retenido durante su estancia en Portugal²¹³. Sin embargo, no se desvincularía nunca de la actividad política, pues sus informes sobre la rebelión lusa seguían siendo muy útiles²¹⁴. Desde entonces hasta el final de sus días el marqués de la Puebla permaneció en Madrid. Aunque tiempo después se rumoreó sobre su posible nombramiento como Presidente del Consejo de Aragón o el Virreinato de este mismo

Balthasar Carlos primero de este nombre, su hijo primogenito por los tres estados de estos reynos en esta billa de Madrid en veinte y uno de febrero las cortes, y en siete de marzo la jura año 1632, f. 116. (BN, Ms. 13125, ff. 76-130).

²⁰⁸ Elliott 1998, p. 578. Para la salida de la princesa hacia Lisboa y la presencia del marqués de La Puebla en su séquito véase también León Pinelo 1972, p. 301.

²⁰⁹ Elliott 1990, p. 529, según Consultas de 25 de enero de 1636 y 17 de diciembre de 1639 (AGS, Estado, Leg. 4047, n.º 96).

²¹⁰ *La segunda ocasión [en la afrenta a Margarita por parte de Olivares], ha sido haverla tenido siete años Virreyna de Portugal mas como estatua representante que como gobernador afectiva, tenia la pobre señora en Lisboa por ayo al Marqués de la Puebla, hermano del de Leganés sin el arbitrio del cual no solamente le hera ilícito ablar pero ni aun esparcir los ojos*. Este es el argumento que se recoge sobre el asunto en un manuscrito crítico contra Olivares: *Caída del Conde de Olivares Priuado de Phelipe 4º Rey de España con los motibos y no imaginada disposicion della sucedida a 12 de enero de 1647, para exemplo de muchos y admiración de todos escriuiola un cuirioso italiano que de Madrid la remitió a italia a un señor su amigo de donde bolbio impresa a España* (BNM, Mss 4147 f. 147-188v, la cita en f. 158).

²¹¹ Pellicer y Tovar, 1790, I, p. 250.

²¹² Su regreso se produjo el 21 de julio de 1643, cuando fue trocado por el hijo del secretario Lucena, acusado de traición, Pellicer y Tovar 1790, III, p. 124.

²¹³ La baja como Presidente se produce el 16 de febrero (Pellicer 1790, III, p. 141), véase también Elliott 1990, p. 514.

²¹⁴ Pellicer y Tovar 1790, III, p. 14, avisa como se espera el informe de De La Puebla sobre la situación en Portugal.

reino²¹⁵, no hay informaciones precisas salvo que seguía participando en ceremonias cortesanas²¹⁶, hasta su muerte, que se produjo en 1647²¹⁷.

En su faceta personal De La Puebla, también se puede equiparar a Leganés, aunque su matrimonio no fue ni tan ventajoso ni tan certero. En 1625 se desposó con Francisca De Ulloa, condesa de Castellar, que aportaba al matrimonio 100.000 ducados de dote y la posibilidad de heredar los mayorazgos de Malagón y Villalonso²¹⁸. En las capitulaciones matrimoniales se consideraba la posibilidad de fundar un mayorazgo que se uniría al de Loriana, si se producía el caso de que don Francisco lo heredase. Y esto fue exactamente lo que sucedió, pues De La Puebla también heredaría este título, que había pertenecido a sus dos hermanos mayores. A la muerte de su hermano Pedro en 1621, sucedió en el mayorazgo el hijo Juan Velázquez Dávila de la Torre Messía de Ovando. Éste, que fue caballero de Santiago, moriría en 1636, muy joven y sin descendencia, por lo que el título pasó a su tío Francisco que se convirtió de esta manera en el IV Marqués de Loriana²¹⁹. Este dato es de gran relevancia pues don Francisco tuvo únicamente dos hijas de su matrimonio don Francisca de Ulloa, llamadas Inés y Leonor, la mayor de las cuales heredaría el título de Loriana y su mayorazgo. En los últimos años de su vida, cuando su influencia política menguaba, las aspiraciones de De La Puebla fueron conseguir buenos matrimonios para sus hijas. Pellicer y Tovar en sus avisos, prácticamente aporta noticias semanales sobre cómo en la primavera de 1644 se especulaba con las uniones de la hija del Marqués. La mayor parecía estar destinada a casarse con uno de los hijos del duque de Béjar y la menor con el heredero del ducado de Arcos, Pedro Lasso de la Vega²²⁰.

Los marqueses De La Puebla tenían unas casas en la Parroquia de san Sebastián, calle de Atocha esquina a la de la Magdalena, donde residían y que pertenecía al mayorazgo propio, fundado en mayo 1625 poco después de contraer matrimonio. En este mayorazgo, acrecentado en 1632 con numerosas rentas, se incluían la dote de la Marquesa y la villa de

²¹⁵ Ibidem, p. 158 y 159 respectivamente, avisos de 15 de marzo y 29 de marzo de 1599.

²¹⁶ Por ejemplo el día de san Isidro de 1646 se encontraba entre los asistentes a una corrida de toros celebrada en la Plaza Mayor (véase Rodríguez Villa 1886, p. 336).

²¹⁷ Gascón Torquemada 1991, p. 416

²¹⁸ Capitulaciones Matrimoniales fechadas en 15 de mayo (AHPM, 2338, f. 111 y ss). Gascón de Torquemada citaba el matrimonio en su aviso de 28 de mayo de 1625 (Gascón de Torquemada 1991, p. 219).

²¹⁹ En el inventario de su padre, se le menciona como hijo mayor (AHPM, 2872, f. 337).

La concesión del Hábito de Santiago en AHN, OOMM, Santiago, 8716.

²²⁰ Véase Pellicer 1991, pp. 141, 151, 162 y 165. El 16 de febrero se comenta que intenta casarlas con los hermanos del duque de Béjar, el 15 de marzo dice “*En las capitulaciones de las hijas del señor Marqués de la Puebla ha habido novedad: porque la mayor casa con el hermano tercero del señor Duque de Bejar, que era el que habia de casar con la segunda; y la segunda casa con el Señor Conde de Añover y de los Arcos*” Para finalmente relatar como este sería el acuerdo que se hace público el 12 de Abril: “*Hanse publicado estos días las dos hijas del señor Marques de la Puebla, la mayor con el hermano tercero del señor Duque de Bejar, y la otra con el Señor Conde de los Arcos y Añover*” y dar noticia del matrimonio de la pequeña el 22 Abril y de la mayor el 3 de mayo.

Hortaleza que habían comprado anteriormente²²¹. Entre los bienes dotales de la marquesa se incluían algunas alhajas, sin que parezca que entre ellos se encontraban bienes artísticos²²². De hecho, a diferencia de lo que haría su hermano el marqués de Leganés, que vinculó su rica colección de pinturas, como uno de los bienes líquidos más importantes de su patrimonio, De La Puebla no parece tener las mismas inquietudes. Aun así, Don Francisco Dávila, como era habitual en la corte madrileña, tenía una pequeña colección de objetos colgados en la galería de su palacio. Un grupo de objetos de arte que a su muerte, ocurrida en 1647, prefirió que no se disgregase legándola a su yerno Diego de Zúñiga, casado con su hija Leonor²²³. Aun desconociendo el alcance de sus bienes, sabemos que entre ellos había pinturas, pues algunas las entregaría como donaciones. Así su hermano Diego, el marqués de Leganés, recibiría una pintura de la que no se especifica tema ni autor: don Luis Méndez de Haro recibió otra “de las fuerzas de Hércules”, mientras que a la duquesa de Sanlúcar, la viuda de Olivares, le entrega una lámina, de la que tampoco se dan más datos²²⁴. Tras su muerte en 1647 el Marqués fue enterrado en la capilla que su familia tenía en Santo Tomás de Ávila, como le correspondía por ostentar el título de Loriana, la misma sepultura en la que estaba depositada su esposa fallecida en 1644²²⁵.

Además de cuatro hijos varones, los condes de Uceda, tuvieron una hija, llamada Isabel Mexía de Ovando, que se casó en 1600 con Enrique Enríquez²²⁶, quien en 1611 heredaría el título de conde de Alba de Liste²²⁷. De este matrimonio nacieron varias hijas, Leonor y Blanca, y un hijo, Fadrique, que heredó el título a la muerte de su padre en

²²¹ Fundación del Mayorazgo 25 de mayo de 1625, con acredentamiento de 3 de mayo de 1626 y 21 diciembre de 1626 (AHPM, 6170. f. 1170; un extracto del mismo en BAH, Salazar, M-60, f. 44

²²² AHPM, 6170, f. 1185, donde se listan algunos de los bienes aportados por doña Francisca de Ulloa a su matrimonio que realmente pertenecen al hijo de su primer matrimonio Fernando Ramírez de Saavedra. De este primer matrimonio da noticias Pellicer y Tovar en sus avisos al tratar la muerte de la marquesa: *Murió la señora Doña Francisca de Ulloa, Marquesa de la Puebla, hermana y heredera del Señor Marqués de Malagon, Conde de Villalonso. Dexa de su primer marido, Don Gaspar Juan Arias de Saavedra, quinto Conde de Castellar, tres hijos: los Señores, conde de Castellar que hoy es, el Marqués de Rivas y la Señora Beatriz de Saavedra, Marquesa de Quiría en Valencia. Y del segundo casamiento con el señor Marqués de la Puebla dexa dos hijas*”. (Pellicer y Tovar 1790, III, p. 126.

²²³ Testamento de 3 agosto 1647 en BAH, Salazar, M-60, f. 43 y ss.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Su muerte fue anunciada el 22 de agosto de 1647 (Gascón de Torquemada, 1991, p. 416). El marqués había sobrevivido tres años a su esposa, cuya muerte se hace pública el 12 de enero de 1644 (Pellicer y Tovar 1790, III, p. 126. Sin embargo parece que realmente murió en 30 de diciembre de 1643, como se afirma en el testamento otorgado por su marido en Abril de 1644 (AHPM, 3530, FF.506-507; y extracto en BAH, Salazar, M60, f. 43v).

²²⁶ Así lo afirman los testigos que declaran en las pruebas para la concesión del hábito de Santiago a su hermano Diego Mexía (AHN, OOMM, 5274, declaración 11 de Sevilla). Un extracto de algunas trasacciones sobre las capitulaciones matrimoniales se encuentra en BAH, Salazar, M60, f. 13. En ellos se menciona que se trató su casamiento el 1 de febrero de 1600, lo que sería la fecha de su matrimonio.

²²⁷ Cabrera de Córdoba 1857, p.427. Parece que la boda tuvo lugar el el Palacio de Madrid el 7 de febrero de 1604, realizándose una fiesta, resultado de la cual enfermó la Reina de terciarias (Cabrera de Córdoba 1857, p. 58 y 60.

septiembre de 1617. A partir de esta fecha su viuda, Isabel Mexía, aparece instalada en Valladolid²²⁸. Poco más se conoce de las funciones cortesanas o políticas de este conde de Alba de Liste, quien aparece en actividades cortesanas junto a su cuñado el conde de Uceda en la jornada Real a Valencia de 1599. Su proximidad al monarca sería la causa del regalo que Felipe III le hizo, en fecha indeterminada, de sendos retratos de los monarcas²²⁹.

Algunos antecedentes familiares respecto a la afición por la pintura.

Pese a los datos expuestos sobre la familia de Leganés, hay muy pocas referencias a la afición al coleccionismo o a la pintura. Entre esta escasez es útil comprobar cómo su madre Leonor, dama de la Reina doña Ana, era poseedora de una copia del famoso fresco anónimo medieval de *La Anunciación* que se encuentra en Florencia. Se trata de una imagen muy popular en España desde que Felipe II consiguiera una réplica firmada por Alessandro Allori, que hoy se conserva en el Escorial. La imagen fue ampliamente difundida a través de las varias réplicas realizadas por este mismo artista y su hijo Cristóforo, que mantenía la práctica exclusiva de su reproducción²³⁰. Entre los poseedores de copias se encontraban muchos de los que habrían de influenciar el gusto de don Diego. Entre ellos el duque de Lerma, quien tenía una ya en 1603²³¹, el Cardenal Borromeo o Isabel Clara Eugenia. También tuvo su réplica Fernando Gonzaga, quien la recibió como regalo de los Medici en 1603²³², y que destinaría a sus colecciones en Mantua, una de las ciudades que muy pronto conoció el joven don Diego Mexía, nuestro marqués de Leganés²³³. No sabemos el impacto que le pudo causar las innumerables réplicas de Allori de este fresco, de hecho no se cita en su colección ninguna copia similar, aunque Leganés fue posteriormente poseedor de obra de Alessandro Allori en España, camuflado en su inventario bajo el nombre de Bronzino²³⁴, y también disfrutó de numerosa obra de otros manieristas reformados florentinos.

Comentario [S4]: Mirar si dice condesa de uceda, que podría ser la otra o leonor de guzman. Y si da fecha.

²²⁸ La muerte del Conde se recoge en Gascón de Torquemada 1991, p. 44. Extractos sobre la curaduría de la condesa viuda firmados en Valladolid en 1618, donde se mencionan sus hijos se encuentran en BAH, Salazar, M60, f. 13v. Don Fadrique morirá en 1632 (Gascón de Torquemada 1991, p. 335).

²²⁹ Regalo mencionado sin más datos en Serrera 1990, p. 57. Pudiera tratarse de un regalo efectuado a su primo, anterior Conde muerto en 1611 o a su hijo, que fue Conde desde 1617.

²³⁰ Mulcahy, 1998, p. 174, quien menciona otras réplicas en poder de Isabel Clara Eugenia, el infante don Felipe, la condesa de Olivares, Diego Fernández de Cabrera, (para su iglesia de Chinchón), la condesa del Valle, y doña María de Aragón quien pidió una copia para la iglesia de la Encarnación.

²³¹ Schroth, 1990, p. 141.

²³² *Cristofano Allori*, 1984, p. 34, y Apéndice I, pp. 114-118.

²³³ Se conocen muchos ejemplos actuales, realizados por Allori u otros autores anónimos. Además de las citadas, se conserva una copia en el Monasterio de Descalzas Reales de Madrid, otro en el Colegio del Patriarca de Valencia y una más en el propio Monasterio del Escorial. Véase al respecto de las copias en Patrimonio Nacional: Ruiz Alcón, 1979, p. 39.

²³⁴ Véase más adelante el capítulo correspondiente a la pintura toscana de la colección del marqués de Leganés.

Curiosamente, otro de los poseedores de una réplica de la *Anunciata* de Florencia sería Pedro de Guzmán uno de los hermanos de la madre de Diego Mexía y por tanto su tío carnal. Personaje muy oscuro históricamente, Pedro de Guzmán era gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III y hacia 1582 acompañaba a su hermano Enrique, conde de Olivares, durante la embajada en Roma que éste ostentó hasta 1591²³⁵. Allí se le documenta como miembro de la orden de Santiago en el nombramiento de otros caballeros de la orden en la Iglesia de Santiago de los Españoles²³⁶, así como de ciertos procuradores para negocios particulares²³⁷, presentándose como un activo miembro del séquito de la embajada hispana en la ciudad. En la propia capital italiana disfrutó una curiosa y amplia colección de pinturas, que data de 1584, en la cual la copia del fresco trecentista arriba citado era puramente anecdótica, pues estaba compuesta casi exclusivamente por retratos²³⁸.

Pedro de Guzmán poseía una extensísima galería de hombres ilustres, cuyo concepto renacentista bien pudiera haber sido un acicate para el amplio grupo de retratos que Leganés acapararía durante su vida. Los retratos, de los que ningún dato permite saber si son pinturas, esculturas o medallas, aparecen descritos en series temáticas que incluían, papas, santos, emperadores, y reyes de distintas casas europeas. Series muy habituales entre las colecciones cortesanas del momento. Pero la lista refleja también la presencia de otras series menos habituales, entre ellos una de sultanes turcos, similar a la que luego poseería el propio Leganés. Una visión oriental que incluía también reyes de Etiopía, Túnez, Persia o Egipto, siendo mucho más completa que la que albergaría su sobrino. Los retratos militares eran muy abundantes incluyendo imágenes de *condottieri* italianos, -el más notable el famoso *Gatamelatta* paduano-, pero también de insignes soldados españoles: el duque de Alba o el marqués del Vasto. Por su parte el elenco de hombres ilustres albergaba también aquellos conocidos por su labor intelectual o literaria. Algunos contemporáneos (Paulo Jovio, Ariosto, Alciato, etc) y otros de la antigüedad (Cicerón, Séneca), etc. Mención aparte merece la cita a retratos de artistas como Miguel Ángel o Tiziano, que muestran la amplitud temática del conjunto.

La relación de retratos de este oscuro personaje se trataba, en suma, de una lista de más de doscientas figuras que, pese a no poder establecer una relación directa con la colección pictórica de su sobrino, sirven como claro antecedente. Hay ciertos nombres que

²³⁵ Para los escasos datos conocidos véase Elliott, ed. 1990, p. 31.

²³⁶ Roma, Archivo Capitolino, *Archivio Urbano*, Secc. I, 875, f. 28 (9 de febrero de 1584).

²³⁷ Roma, Archivo Capitolino, *Archivio Urbano*, Secc. I, 873 (año 1582), f. 192 (donde aparece mencionado como hermano del conde de Olivares), 874 (año 1583), f. 197 y 875 (f. 110).

²³⁸ Roma, Archivo Capitolino, *Archivio Urbano*, Secc. I, 875, f. 113. Se trata de un extraño documento sin fecha del que no se advierte la causa de su alzamiento ni tiene nada que Véase con los documentos anterior y posterior del legajo, que guarda documentación exclusivamente del año 1584.

se repiten en ambas colecciones y que podrían recordar a los retratos ticianescos que poseía Leganés: *duque de Alba*, *duque de Urbino*, *Sebastiano Veniero*. Sin embargo nada permite suponer que se trata de las mismas obras, sino que son la repetición de usos coleccionistas habituales. Aun así hay aspectos verdaderamente paralelos. Pedro de Guzmán poseía varios retratos femeninos, que recuerdan a las series de los Sforza o Visconti de Leganés²³⁹. Muchas más afinidades con Leganés tendrían un retrato descrito como una “Gentildona Veneziana” y una imagen definida como “Site la veneciana”, que recuerdan a la serie de prototipos venecianos que Leganés poseyó²⁴⁰.

En cualquier caso la galería de retratos que poseía Pedro de Guzmán hay que tenerla en cuenta como una de las posibles influencias artísticas que pudo recibir Leganés de su familia. Una influencia que si bien no puede definirse como directa, pues no se ha podido establecer ninguna herencia ni donación, debe interpretarse al menos como indirecta, sirviendo quizá de modelo para su colección de efigies, porcentualmente el género más representado en la colección pictórica de Leganés.

Mucho más próxima afectivamente estaría la figura de su hermano, el segundo marqués de Lorian, quien como coleccionista mostró ciertas pautas que se repiten en Leganés. Lorian ha sido considerado “uno de los hombres más vanguardistas en la corte como coleccionista del nuevo género del bodegón”²⁴¹. Conocido anteriormente como Pedro de Guzmán, el II marqués de Lorian adoptó otro de los nombres familiares cuando heredó el mayorazgo de su padre tras la muerte de su hermano mayor. Desde entonces se denominaría Diego Messia de Ovando, nombre con que también aparece su padre en la documentación, lo que ha dado numerosos problemas de identificación a los investigadores²⁴². En cualquier caso este marqués de Lorian se nos presenta como coleccionista de bodegones al menos desde 1609 cuando reclama a su entonces suegro, don Luis de Haro, la devolución de unos bodegones que había prestado para decoración de unas estancias en Sevilla. Al no poder devolverlos acuerdan que los entregaría en la propia

²³⁹ Véase cat. núms. 723-736 y 915-923.

²⁴⁰ Véase cat. núms. 683-702.

²⁴¹ Jordan, 2005, p. 194.

²⁴² El padre de ambos Diego Velázquez Dávila y Bracamonte, I conde de Uceda, a veces aparece denominado Diego Mexía o Diego Messia de Obando, murió en 1587. Su heredero primogénito y heredero directo fue Juan Velázquez Dávila, II conde de Uceda y I marqués de Lorian. Al morir éste, su hermano Pedro de Guzmán heredó los mayorazgos y el título de Lorian, por cuando el de Uceda había sido suprimido por orden de Cristóbal Gómez de Sandoval, duque de Uceda, cuando éste albergaba el poder absoluto como valido de Felipe III. Según se afirma en el expediente de entrada en la orden de Santiago por parte del hijo del Pedro de Guzmán, éste se cambió el nombre al suceder en los títulos (AHN, Ordenes Militares, Santiago, exp. 8716).

ciudad, donde se deduce que se encontraban, o al pago de 1.000 ducados²⁴³. Como coleccionista de pintura, el marqués de Lorian, pareció decantarse por una cierta especialización en el acaparamiento de obras de bodegón, en pequeña cantidad, pero también de pintura de género. Esto queda confirmado cuando en 1621 confió a su jardinero varias pinturas que componían parte de los bienes de un huerto que poseía en Chamartín, cerca de la corte. Entre las treinta y cuatro obras se incluían bodegones o naturalezas muertas, que se describen como nuevos, -es decir que serían de artistas coetáneos-, pero también vistas de ciudades como Venecia o Nápoles, doctores de la iglesia y hasta dieciséis pinturas procedentes de Flandes²⁴⁴. Sin embargo la figura de Lorian como aficionado a la pintura o coleccionista, parece quedar reducida a las obras que tenía en su pequeña huerta. Tras su muerte, ocurrida el 25 de julio de 1621, el inventario de sus bienes madrileños no recoge más que unos pocos bienes cotidianos. Se trata de un inventario bastante pobre, donde no hay mención alguna a objetos artísticos²⁴⁵.

Como en el caso de la colección del tío de Leganés, también queda en suspenso la posible influencia que la incipiente afición de su hermano Pedro (luego Diego) por un cierto tipo de pintura pudiera ejercer en él. Según William Jordan es probable que algunos de esos bodegones “nuevos” sean alusiones a las naturalezas muertas que Juan van der Hamen estaba realizando en la corte en los mismos años. En este punto bien puede relacionarse con la afición de Leganés a la pintura de este artista, quien debió de ser uno de sus pintores favoritos en la década de 1620-30, cuando Leganés se perfilaba como uno de los principales políticos de la corte madrileña²⁴⁶.

²⁴³ Cherry, 1999, p. 56, 65, n° 128; Jordan 2005, p. 194, n. 31; AHPM, 1701, f. 805. El acuerdo se enmarca en los arreglos de las cuentas entre ambos, tras la muerte de Beatriz María de Haro, hija de don Luis Mendez de Haro, con quien había casado el 24 de junio de 1605. Lorian se compromete a pagar el resto de la dote que quedaba aun pendiente (AHPM, 1701, f. 795 y 806).

²⁴⁴ Cherry 1999, p. 179-180; Jordan 2005, p. 194, n. 32; AHPM 5236, f. 8-8-v. Por el interés como antecedente familiar de Leganés incorporamos la transcripción de las pinturas que tenía Lorian en Chamartín:

“Primeramente diez y seis lienços de flandes sin marcos sólo con bastidores
Otros ocho lienços de la ciudad de benecia y napoles y otros todos de un tamaño con sus marcos de pino
Mas un lienço de confitura con su marco dorado grande y nuevo
Mas quatro lienços de bodegones grandes nuevos con sus marcos dorados
Mas otro lienzo grande y nuevo donde ay una cesta de pimientos y tomates axos y [f. 8v] ceuollas con su maroc dorado
Mas otro lienzo del mismo tamaño donde ay esquarolas y cardos con su marco dorado
Mas otro quadro de frutas de peras y menzanas y menbrillos con marco dorado
Tres dotores de la yglessiacon sus marcos dorados”

(Entrega de bienes al jardinero del marqués de Lorian Diego Mexía de Obando, llamado Cristobal Hernández Martín, en el lugar de Chamartín, 25 de abril 1621)

²⁴⁵AHPM, 2872, f. 337. Inventario levantado a partir del 30 de julio por orden de su esposa Ana María Guillamas Velázquez.

²⁴⁶ Jordan 2005, p.183 y ss.

El cardenal Francisco Dávila.

Un aspecto muy interesante del oscuro periodo juvenil de don Diego Mexía es la noticia de su crianza en Toledo en las casas del arcediano Francisco Dávila, influyente eclesiástico español durante los últimos años del reinado de Felipe II y los primeros de su hijo Felipe III²⁴⁷. Francisco Dávila, tuvo una buena formación como teólogo, primero en la Universidad de Salamanca donde se matriculó en 1565²⁴⁸ y posteriormente en el Colegio Mayor de Cuenca, donde llegó a ser rector en el curso 1570-1. Arcediano de Toledo primero, e inquisidor después, fue finalmente nombrado General de Cruzada y Consultor del Supremo tribunal del Santo Oficio, antes de que los esfuerzos de Felipe II le elevaran al cardenalato en 1596. Instalado en Roma desde 1597, el cardenal Dávila fue en 1605 la voz española en las sucesivas elecciones de León XI Medici y de Pablo VI Borghese, en cuyos cónclaves electivos no consiguió ejercer la influencia que los intereses hispanos necesitaban²⁴⁹. De costumbres antiguas y sin la capacidad necesaria para las intrigas romanas, aunque de una capacidad intelectual notable, su figura fue descrita como: *un verdadero retrato de la disciplina eclesiástica, celosísimo de la fe católica, tenaz y rígido custodio de los sagrados cánones, enemigo capital de los enredos y de las cábalas*²⁵⁰.

Aunque no era más que un pariente de la familia paterna de Leganés, parece que tuvo cierta relación con el padre de éste, el I conde de Uceda²⁵¹. En 1581, siendo arcediano de Toledo, fue elegido por Felipe II como asistente para el concilio que habría de celebrarse en esta ciudad. Para el mismo concilio la elección del representante Real estuvo a punto de recaer en el propio Uceda, no siendo así precisamente por sus relaciones familiares²⁵². Esta cercanía sería la causa de que la educación de Leganés, y probablemente también la de sus hermanos, se confiara al futuro Cardenal, probablemente tras el fallecimiento de Uceda en 1587. Aunque desconocemos los detalles de estos años, la

²⁴⁷ Sabemos que Leonor de Guzmán y su marido el conde de Uceda residió durante algún tiempo en casa del Cardenal Dávila cuando éste era Arcediano de Toledo (vide supra). Además el propio don Diego, mucho tiempo después en una carta de recomendación para un tal Juan de Arteaga, también sobrino del Cardenal Dávila, menciona: *Don Juan es tan deudo mio como quien es sobrino del cardenal de Auila, que a mi me crio y en quien se ha quedado la berencia de sus meritos y de su sangre* (AGS, Estado, 3348, f.139, Nota del marqués de Leganés a Felipe IV, 6 julio 1638).

²⁴⁸ Beltrán de Heredia 1971-72, V, p. 55.

²⁴⁹ Para la intervención del cardenal Dávila en los cónclaves véase Pastor, 1944, XXV, pp. 6, 10, 11, 15, 16 y 28. El mejor resumen de su carrera es el aportado por J. Goñi en Aldea, Marín y Vives, 1987, Suplemento I, p. 249.

²⁵⁰ Cardella 1793, p. 36-37.

²⁵¹ El conde de Uceda era nieto por parte de madre del Consejero Real de Carlos V, Garcibañez de Mújica. Uno de los hijos de este, Antonio de Hernández y Bracamonte casó con María Dávila, siendo abuelos del cardenal. Otra hija del consejero, Teresa de Bracamonte, casó con Juan Velázquez Dávila, padre de Uceda. Para los orígenes familiares del cardenal Dávila véase y su pertenencia de la casa de Mújica, véase Ariz 1607, sin foliar, parte IV, familias Estrada y también Mújica.

²⁵² Martínez Hernández 2004, pp. 217 y 221.

formación debió de ser notable, dada la preparación de Francisco Dávila, un sujeto definido como “a todas luces grande”²⁵³, “lleno de sinceridad y cortesía, generoso sobre toda ponderación e insigne erudito”²⁵⁴.

Aunque, a tenor de los escasos datos, la influencia del cardenal Dávila en la formación de Leganés no puede ser definida en todos sus extremos, sí se puede afirmar como el Cardenal era un verdadero protector y tutor para toda la familia del conde de Uceda. Tanto la viuda de éste, Leonor de Guzmán, como la esposa del hijo mayor, mencionan los pleitos que sobre las rentas de tutela dadas por el Cardenal se estaban produciendo en el seno de la familia del Conde²⁵⁵. De esta manera se deduce una cierta protección del Cardenal sobre los hijos de su pariente.

Esta relación, y la formación de Leganés con Dávila, no tendría mayor importancia para nuestro estudio, de no ser por que durante su periodo romano -desde enero de 1600- el Cardenal fue nombrado titular de la basílica de Santa Croce in Gerusalemme. Precisamente el lugar donde Pedro Pablo Rubens, realizaría sus primeras obras italianas en las mismas fechas en que el protector y formador de Leganés tenía esta institución a su cargo.

En 1602 Rubens ya había pintado la primera de las tres escenas que abordaría para la basílica: la imagen de *Santa Helena* (Capilla del Hospital Municipal, Grasse, Francia) a las que posteriormente se unirían *El escarnio de Cristo* (Capilla del Hospital Municipal, Grasse, Francia) y *La elevación de la Cruz* (paradero desconocido). En estas obras iniciales Rubens puso de manifiesto su incipiente interés por modelos renacentistas, especialmente rafaelescos, tanto como por la escultura de la Antigüedad²⁵⁶. La historia del encargo está bastante documentada, partiendo de los esfuerzos del archiduque Alberto de Austria, como anterior titular de la propia Basílica. El intermediario encargado de los aspectos prácticos fue su enviado en la Santa Sede, Jean Richardot, siendo éste quien contactaría con Rubens. Según opinión de Ruelens, y con él Vlieghe, sería Richardot quien eligiera al pintor para la realización de pintura de santa Helena, dada la libertad que le había dado el Archiduque²⁵⁷. Richardot había nacido en 1573 y optando por la carrera eclesiástica, se había formado en

²⁵³ Ruiz de Vergara, Rojas & Contreras 1766, p. 96.

²⁵⁴ Cardella 1793, p. 36-37.

²⁵⁵ Leonor de Guzmán testó en junio de 1605 AHPM, 2364, f. 211 y María Bazán, esposa de Juan Velázquez Dávila, hermano de Leganés en diciembre de 1606, AHPM, 1997, f. 1021v. respectivamente.

²⁵⁶ Para estos trabajos de Rubens veáanse: Vlieghe 1973, I, p. 58 y ss.

²⁵⁷ “et Quant a à la table d'autel pour la chapelle de Ste Hélène, nous nous contentons que vous la faictes faire en telle forme que par delà enendrez sera la meilleure, puisque vous dictes qu'elle ne coustera que cent ou deus cens escus”; Carta del archiduque Alberto a Jean Richardot. 8 de Junio de 1601, CDR, I, p. 21; Vlieghe, 1972, p. 60. Es probable la influencia que sobre la decisión tuviera Philip Rubens, hermano del pintor, y secretario del padre de Richardot, Jean Grusset de Richardot, Presidente del Consejo Privado de Flandes.

teología y filosofía en España. Al ser elegidos Alberto e Isabel gobernadores de los Países Bajos, marchó con ellos a Flandes, siendo nombrado en 1600 su representante en la Santa Sede.

Como representantes de la vertiente eclesiástica de la monarquía española y ambos formados en las mismas fechas, es muy probable que Richardot y el Cardenal Dávila se conocieran muy bien. A pesar de la poderosa influencia del Archiduque como antiguo responsable de la basílica y la decisión personal de Richardot de contratar a Rubens, ha de suponerse necesariamente que el cardenal Dávila, como vigente titular de la iglesia, tuvo que tener alguna participación en el encargo. Una participación cuanto menos pasiva, autorizando la remodelación de la capilla de Santa Helena para donde se destinaron las pinturas, cuando no una aprobación directa del pintor que había de realizarlas.

A su muerte, ocurrida en 1606, Francisco Dávila fue enterrado en la basílica de Santa Croce in Gierusalemme, antes de ser trasladado al panteón familiar en la ciudad de Ávila. Su figura, conocida únicamente por su participación en varios cónclaves, parece clave como nexo de unión entre los poderes flamenco y español con Roma. Su titularidad de la basílica de Santa Croce, durante los años en que Rubens pintó algunas de sus primeras obras por orden del archiduque Alberto, le sitúa como una pieza relevante en las relaciones del pintor con España, previo al primer viaje de éste a Valladolid. El educador de Leganés estuvo por lo tanto relacionado con Rubens, muchos años antes de que nuestro marqués se convirtiera en el gran aficionado a la obra del pintor flamenco que llegó a ser.

Los primeros años en Flandes.

No podemos saber cuanto tiempo estuvo Leganés a cargo del cardenal Dávila, ni cuanto tiempo duró su formación en España, pues es sabido que desde muy joven se encuentra en Flandes. Aunque a veces ha sido definido como paje del archiduque Alberto, lo que implicaría que siendo niño ya estaría allí²⁵⁸, no hay datos seguros hasta que aparece citado como Gentilhombre de la Cámara del Archiduque en 1605²⁵⁹. Ese mismo año su

²⁵⁸ Roco de Campofrío le menciona como Menino de la Infanta en 1600 cuando ya participaba como soldado junto a Alberto (Roco de Campofrío 1973, p. 270), vide infra.

²⁵⁹ AGR, Audiencia, 33/4, f. 67. Con una cita a los miembros de la Cámara:

“Don Rodrigo Niño y lasso sumiller de corps

El conde de Aramberghe

El Principe de Ligne

El conde de Egmont

El conde de fontenoy

Nuño de mendoça

Don diego Mexia

Don gaston espinola

El conde de Buqoy

madre, Leonor de Guzmán, aparece en la lista de damas de la archiduquesa Isabel, siendo muy probable que estuviera con ella desde 1599 cuando Isabel se casó con Alberto²⁶⁰. Es muy probable también que don Diego Mexía, joven de apenas quince años viajara en el mismo séquito de los Archiduques desde España a Flandes, pues por una carta del propio Archiduque podemos afirmar que desde 1599 ya se encontraba sirviendo a Felipe III en Flandes²⁶¹. Por lo tanto, la relación con los Archiduques es necesaria adelantarla varios años respecto a los datos conocidos hasta ahora. Actualmente podemos afirmar que Leganés participó en la guerra contra las provincias rebeldes holandesas que se desarrolló en los primeros años del gobierno de los Archiduques, peleando primero al lado de Alberto al menos desde 1600 y después bajo el mando de Ambrosio Spínola, y a partir de 1605 con una compañía de Lanzas a su mando, siendo éste el primer cargo militar que hemos documentado. Con seguridad don Diego Mexía está presente en las batallas de las Dunas de Nieuwport (22 julio 1600), bajo el mando del archiduque, y también en el prolongado sitio de Ostende (1601-1604), cuando ya había llegado Ambrosio Spínola para ayudar como consejero del gobierno, y en el encuentro de la isla de Casante, donde su valor le llevaba a ser de los primeros en acometer las líneas enemigas, como describe el propio Alberto tiempo después²⁶². Durante la batalla de las Dunas, un joven Leganés de apenas veinte años socorrió al archiduque cuando fue herido, lo que se convirtió en una de sus más exitosas acciones militares y el primer peldaño de su rápido ascenso. Una fuente muy útil para este

Mos de Bertin”.

Don diego de Acuña”

²⁶⁰ AGR, Audiencia, 33/4, f. 61 y Audiencia 33/3, con una lista de los sueldos de cada sirviente de los Archiduques.

²⁶¹ En 1617 en la patente de otorgamiento de Diego Mexía como Maestre de Campo, Alberto resume sus éxitos militares mencionando como “teniendo consideración a lo mucho y bien que haueys seruido a su Mag^d de diez y ocho años a esta parte en estos estados...” (Archivo General del Reino, Bruselas, Audiencia, leg. 975. Patentes militares 1604 a 14 enero 1619. Carta de Alberto de 19 de diciembre de 1617)

²⁶² Los datos se deducen del memorial escrito por el propio Archiduque en 1617, cuando le nombra Maestre de Campo:“ (...) baviendo os ballado en el renquentro de las Dunas de Nioporte junto a mi persona quando me hirieron acudiendo con mucho valor y animo a la defensa della peleando como valiente cauallero saliestes herido, y despues en todo el tiempo que assisti en el sitio de ostende, os ballastes en las ocasiones q se ofrezgeron en el, y en la de la Ysla de Casante fuiste de los primeros que arremetieron a las fortificaçiones del enemigo baviendo hechado a picaços al fosso cumpliendo en todo con vras obligaciones y con la dha compañía desde que os hize mrd della el año de mill y seyscientos y çinco (...)”; (Ibidem).

En 1600 los holandeses habían iniciado una ofensiva por mar sobre los puertos flamencos, que pudo ser frenado en Nieuwport, aun a costa de un número de bajas muy alto. Aun perdiendo la batalla de las dunas los ejércitos españoles lograron frenar el avance holandés. Poco después Ambrosio Spínola llegó para hacerse cargo de la situación milita como consejero de Alberto, poco antes de poner sitio a Ostende, que se tomó en 1604 (Stradling, 1992, p. 38, véase también la descripción de esta batalla que hace el cardenal Bentivoglio (Bentivoglio 1643, p. 460).

Una fuente muy útil para estas campañas, especialmente para la batalla de Ostende, es *El sitio i presa de ostende, i plaça de Frisia por Gabriel Lasso de la Vega continuo de su Mg^d i historiador unibersal; dirigido a don Felipe Spinola, hijo primogenito del ex^{mo} Ambrosio Espinola Marques de Sexto, del consejo de Estado del Rey don Felipe 3º nuestro s^o i su maestre de campo general en los de Flandes, grande i uualero de la orden del Tuson* (BN, Mss 2346, ff. 219-258v). Aunque se citan los nombres de los maestros y capitanes que participaron en la campaña, no aparece don Diego Mexía, probablemente por el bajo rango que aun ostentaba. Bentivoglio (1624, p. 468 y ss), describe la batalla de Ostende sin mencionar tampoco a don Diego Mexía.

incidente es la crónica de Roco Campofrío quien relata como “*andaba el Archiduque animado y acudiendo a los trançes más travajosos, hasta llegarse a apearse y tomar una pica y ponerse delante de los suyos eshortándolos a resolver sobre los enemigos(...) con lo que se entró en los más agrio de la batalla, donde le çercaron algunos soldados rebeldes diziendole que se rindiessse, y el uno dellos le tiró un golpe con una partesna, con que le hirió entre las sienes y la cabeça, pero él le matró con la espada de una cuchillada, con que le abrió la cara, y luego acertaron a llebar don Diego de chaves, page de su guión, y don Diego de Guzmán, assi mesmo page suio, y Don Diego Mesia, menino de la señora infanta, moços de tan poca edad, que el que más tenia no llegava a 20 años. Pero en lo que aquel dia hizeron en defensa de su prinçipe pareçieron varones de mucho valor y esfuerço*”²⁶³. También el cronista Matías de Novoa recogió este hecho: *con que se halló [el archiduque] entre una tropa de soldados del Mauricio, y el uno dellos, yendo á darle un golpe de alabarda sobre la cabeça, D. Diego Mejía, hoy Marqués de Leganés, se ofreció á repararle, (...) con que no surtió a efecto el intento del soldado, si bien salió con una pequeña herida en la oreja*²⁶⁴.

Poco después participa en las campañas terrestres encaminadas a dominar los accesos a Flandes desde las Provincias Rebeldes, así participa en el sitio de ‘s Hertogenbosch o Bois le Duc (citado como Bolduque o Bolduc en castellano de la época) de 1602 y en el de Grave, que había sido tomado por los holandeses ese mismo año. Y poco después sabemos que está presente en la toma de Grol en 1606²⁶⁵. En esta última bajo el mando directo de Ambrosio Spínola, ya como capitán de un escuadrón de caballería²⁶⁶.

Estos datos confirman que las primeras actividades de Leganés en tierra flamenca fueron esencialmente militares, aunque tras la firma de la tregua de los doce años en 1609, desarrolló también, como veremos inmediatamente, labores diplomáticas. Sin embargo, también debe ser considerada su cercanía a la actividad puramente cortesana en los palacios de Bruselas. Al cargo de Gentilhombre del Archiduque que había obtenido en 1605, se

²⁶³ Roco de Campofrío 1973, p. 270.

²⁶⁴ Novoa 1875, LXI, p. 152.

²⁶⁵ Según afirma el decreto Real por el que se le concede el título de Castellano de Amberes en 1622:

por la satisfacion que tengo de lo bien q me haveis servido, desde el año de seisçientos en aquellos esttados haviendo os hallado en la Batalla de las Dunas de Neoporte, Sitio de Ostende, socorro de Grabe y Balduque, toma y socorro de Grol, y en otras muchas ocasiones y peleas y becho el dener en ellas, y dado muy buena quenta de los que se os ha encomendado confiando que lo mismo bareis en lo benidero

(AGR, Audiencia, 976, f. 90).

Grave fue tomado a fines de 1602, debiendo ser socorrida poco después, mientras que en 1603 se puso sitio a Bolduque, plaza de enorme importancia estratégica, que después de tomada debió ser socorrida el año de 1604 (Roco de Campofrío 1973, p. 285, 287, 289; Novoa 1875, LXI, p. 365, Bentivoglio 1643, p. 480). El sitio de Grol se produjo en noviembre de 1606 capitaneado por Ambrosio Spínola (Roco de Campofrío 1973, p. 332-333; Novoa 1875, LXI, p. 283; Bentivoglio 1643, p. 503).

²⁶⁶ Novoa describe el desarrollo del socorro a esta ciudad y menciona la formación:

puso a su costado derecho a D. Luis de Velasco con su compañia y dos de arcabuceros a caballo que reconocian y iban siguiendo á su general, todos los escuadrones de la caballería, tras los cuales iban D. Alonso Pimentel, y D. Diego Mejía Gentilbombre de la Cámara del Archiduque.

Novoa 1875, LXI, p. 296

sumó años después otro de mayor responsabilidad y protagonismo en la corte. Al menos en 1615 ejercía como primer caballero del Archiduque por expreso deseo del propio Alberto en 1615²⁶⁷, quizás por los servicios prestados en los años anteriores en diversos viajes que abordaremos a continuación.

El viaje de don Diego Mexía a Italia. La contemplación de la Roma de los Borghese.

Durante su etapa en la corte de Alberto, don Diego Messia realizó en 1611 un viaje a Italia. La misión de este viaje era aparentemente personal, solicitar ayuda del Papa para unos negocios de su interés cuyos extremos desconocemos pero que probablemente estuvieran en relación con la herencia del Cardenal Dávila, que cita su madre en el testamento o más probablemente con la pretensión de que le fuera autorizada por el papa la salida de la orden de san Juan a la que pertenecía desde su infancia²⁶⁸. El archiduque sería el protector y garante del éxito de esta misión, según se deduce de una carta firmada por él y dirigida a los principales cardenales de la curia, para que favorecieran los intereses de don Diego. La nota, de apenas un pequeño párrafo, confirma que Leganés, además de entrevistarse con Pablo V, debía de tener contacto con otros grandes miembros de la corte pontificia, entre ellos el cardenal Scipione Borghese, el cardenal Zapata, el Embajador de España y el General de la Compañía de Jesús²⁶⁹.

El encuentro con estos personajes debió de impactar a un joven como don Diego, proporcionándole modelos cortesanos a imitar, al menos en cuanto al mecenazgo artístico o acaparamiento de pintura. De todos ellos el más sobresaliente es sin duda el cardenal Borghese, sobrino del Papa Pablo V. De nombre Camilo Borghese, el cardenal había nacido Scipione Cafarelli, cambiando el nombre en 1605 coincidiendo con el ascenso de su tío al solio pontificio, siendo cocido desde entonces como Scipione Borghese. Aunque tachado por un buen conocedor de la corte romana como Teodoro Ameyden como hombre de poca cultura quien pretendía esconder su ignorancia con la adquisición de obras

²⁶⁷ La única noticia al respecto es una carta de Guadaleste a Felipe III 19 II 1615 desde Bruselas, AGS Estado 2297; cfr. Esteban Estringana 2002, p. 75, n. 48.

²⁶⁸ vide infra.

²⁶⁹ *"Por Don Diego Messia Gentilbombre de la cam^a de su At^a a los car^{es} Borguese, Çapata, Melino, Sousna y en la misma conformidad al embaxador de es^a y al G de los P^{es} de la Comp^a Ill^{ma} y Re^{ma} señor Don Diego Messia gentilbombre de mi camara va a essa corte a negoçios que le ymportan y a pretensiones que itten con su s^a y porque desseo el buen sucesso dellas, por la buena voluntad y obligaciones que le tengo he querido por esta pedir a V^a S^a con el encaresçimiento que puedo fauoresca y ayude a Don Diego en esta su pretension muy de veras con su santidad para que le baga la mrd que meresçe su calidad que estimaré en mucho toda la que en esto V^a S^a le biçiere a mi ynterçession nro señor la Ill^{ma} y Re^{ma} P^a de V^a S^a G^a u prospere como dessea Brusselas oct^{ma} de 1611"* (AGR, SEG, 518, f. 25)

de arte grandiosas²⁷⁰, el cardenal Borghese, fue sin duda uno de los grandes mecenas y patrocinadores artísticos de la segunda década del siglo XVII en Roma²⁷¹. Reconocido como uno de los primeros admiradores y mecenas de Bernini, Borghese demostró una amplia afición hacia la escultura, teniendo, ya en 1609, una amplia colección, fruto de sucesivas y ávidas adquisiciones²⁷². En los años en que don Diego Messia visitaba Roma, Scipione estaba enfrascado en la adquisición y su decoración de varios palacios como vehículo de representación social con el claro fin de elevarse sobre las demás familias aristocráticas romanas.

El cardenal Borghese amparó, protegió y utilizó los servicios de numerosos artistas, siendo necesario resaltar aquellos que estaban enfrascados en el proyecto decorativo de su palacio en el Quirinal (hoy Palacio Rospigliosi-Pallavicini), justo en los años en que don Diego pudo conocerlo y que pudieron impactar en su latente apetito coleccionista²⁷³. Quizás así se entienda la temprana posesión de una obra de Ludovico Cardi, *il Cigoli*, artista cuya obra pudo conocer a través de sus trabajos para los frescos de una de las primeras logias y casinos del palacio de Montecavallo, propiedad del cardenal Borghese, el que narraba la historia de *Psique* y finalizaría en 1613. Guido Reni, el único artista boloñés que tiempo después atesoraría Leganés, también pudo ser conocido gracias a los trabajos del artista para los Borghese a cuyo servicio entró en 1608²⁷⁴, realizando entre 1609 y 1611 la decoración de la Capilla de *L' Annunziata* en su palacio de El Quirinal. Aunque su principal aportación fue la decoración del casino de la Aurora, construido a finales de 1612 y que pintaría al fresco al año siguiente. El caballero d'Arpino, Giuseppe Cesari, fue uno de los artistas más directamente beneficiados del mecenazgo del cardenal Borghese, aunque posteriormente fuera presa de su codicia, cuando le confiscó más de una centena de obras de su colección que pasaron a engrosar las colecciones cardenalcias, ante los problemas

²⁷⁰ Theodoro Ameyden en sus *Elogia* manuscritos diría: “Perusiae iurisprudentiae operam dedit. Sed paru praficit adeo et omnibus quae scientiam concerneret esset plane rudis, et cum esset indoctissimus nullos viros doctos amabat, et minus alebat”, cif. D’Onofrio 1969, p. 200 y Negro 1996, p. 33, n. 13. Sobre los *Elogia* de Ameyden véase Tellechea, 1955. La misma interpretación de una cierta incapacidad intelectual aparece en Haskell 1984, p. 44, aunque mediatizado por el comentario del embajador veneciano, de clara parcialidad respecto a los asuntos de Roma. Sin embargo estudios más modernos niegan la falta de preparación de Scipion Borghese, si bien mantienen la idea de una tendencia cultural eminentemente hedonista a tenor, por ejemplo, de los libros de su biblioteca (Coliva, 1998, p. 398).

²⁷¹ Para la labor del cardenal Borghese como mecenas y coleccionista véase Haskell 1984, pp. 44-45. Así como la magnífica síntesis en Coliva, 1998.

²⁷² Para las colecciones de escultura antigua véase Haskell & Penny, 1981, especialmente las páginas 40-47 donde se compara con las otras grandes familias romanas del momento, así como las muchas menciones a las piezas Borghese en el catálogo, pp. 149 y ss.

²⁷³ Para todos estos extremos sobre los casinos del palacio véase Negro, 1996, p. 22-31 y Negro 1999, pp. 13-15. Para un interesantísimo y temprano resumen descriptivo del palacio del Cardenal Borghese en el Quirinal y de su colección de pinturas véase Pastor, 1944, XXVI, pp. 364-367, con importantes citas documentales.

²⁷⁴ Magnuson, 1996, p. 167.

económicos del pintor²⁷⁵, lo que no fue impedimento para que posteriormente trabajara en la decoración de la capilla Paulina. Sin duda Leganés debió conocer la obra de este manierista tardío durante su viaje a Roma, quien sabe si por influencia directa de las pinturas poseídas por el cardenal Borghese. De hecho una de las obras que llegó a poseer era la representación de una batalla, adquirida en una etapa temprana que se puede considerar a la luz del éxito de su famosa representación de *la Batalla de Tullio Ostilio* para el Palacio de los Conservatori en el Campidoglio, realizada hacia 1598, del cual un boceto fue confiscado en el secuestro de los bienes y permanecía en poder de los Borghese²⁷⁶.

También cabría citar a HOrazio Gentileschi, como otro de los artistas patrocinados por el cardenal de los que Leganés llegó a poseer pintura. Sin embargo, y pese a que quizás llegara a conocer los trabajos de Gentileschi realizados en la Logia de las Musas del palacio del Quirinal entre septiembre de 1611 y finales de 1612, Leganés obtuvo ninguna obra de éste hasta muchos años más tarde, gracias a sus contactos con la corte sabauda²⁷⁷.

Se podría decir que a ojos de Leganés el más interesante de todos los artistas patrocinados por Borghese en este momento fue Paul Brill, de quien posteriormente llegó a poseer hasta seis obras.²⁷⁸ Instalado en Roma desde 1574, Brill pintaba las logias del palacio de Montecavallo, entre noviembre de 1611 y junio de 1612, exactamente en la misma fecha en que Leganés debió estar en Roma. En esos momentos pintaría con motivos animales y vegetales una de las pérgolas del jardín junto con Guido Reni. Curiosamente, estos frescos de Brill serían las pinturas mejor valoradas de todo este espacio, cuando fue vendido en 1616²⁷⁹. Brill tenía en Roma, por las mismas fechas, otros patrones, cuya influencia en el mundo coleccionista español fue decisiva años después, como es el caso de Giovanni Battista Crescenci. Este conocedor y aficionado estaba muy relacionado con las actividades artísticas de la familia Borghese, especialmente aquellas relacionadas con la erección de la

²⁷⁵ Véase Haskell 1984, p. 45, y De Rinaldis, "Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. Le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino", *Archivi*, III, 1936, p. 110-118.

²⁷⁶ Ate en la Galería Borghese, inv. 391, véase Moreno Setefani, 2000, p. 318. Para la pintura de la colección Leganés véase nuestro catálogo núm. 37.

²⁷⁷ De hecho su *Lot con sus hijas*, (nº 758) no entró en la colección de Leganés hasta después de 1637 cuando Leganés era Gobernador de Milán, mientras que una *Sagrada Familia* (nº 1112) fue regalada por el cardenal de Saboya, tiempo después.

²⁷⁸ Números 54, 58, 64, 65, 245, 246. Todos están recogidos en su primer inventario de pinturas realizado en 1637.

²⁷⁹ Si la Aurora de Guido Reni se valora en este momento en 200 escudos, los lunetos de la pergola del jardín realizados por Brill se tasan en 700 (vid. Negro, 1996, p. 31). La afección de la familia Borghese hacia este artista flamenco se comprueba, además, a través de la gran marina con barco cuyo pendón lleva las armas de la familia hoy en la Galería Borghese de Roma y realizada para Borghese en 1611-12 mientras trabajaba como fresquista en Montecavallo (Moreno & Stefani 2000, p. 214).

Capilla Paulina, para donde diseñó el rico altar dedicado a la Virgen que llevó a cabo Pompeo Targoni²⁸⁰.

De hecho, el mejor exponente del mecenazgo borghesiano de esos años era la citada Capilla Paulina en Santa María Maggiore, el gran acontecimiento artístico patrocinado por los Borghese. Este espacio fue decorado durante el pontificado de Paulo V, con quien también podemos afirmar que don Diego se entrevistó, dadas las cartas de presentación que portaba. Erigida frente a la Capilla Sixtina de Domenico Fontana, fue diseñada por el arquitecto Flaminio Ponzio, justo donde estaba una vieja sacristía. De cruz griega, mantiene a los lados sendos altares dedicados a san Carlo Borromeo y Francesca Romana, santificados por el propio Pablo V. La escultura fue quizá el punto artísticamente más potente de la decoración. Para ello el pontífice contó con los servicios de Pietro Bernini, y Nicolas Cordier entre otros²⁸¹. En cuanto a los pintores, es interesante comprobar como comenzaron su trabajo a partir de enero de 1611, siendo los mismos artistas beneficiados de la protección del cardenal: *il cavalier d'Arpino*, *il Cigoli* y Guido Reni, por citar los que luego impactarían a Leganés, aunque también participaron Giovanni Baglione, Baldassare Croce y Domenico Cresti, *Il Pasignano*. Otro artista que parece trabajar en la capilla es Giovanni dal Borgo, quien parece ser HOrazio Gentileschi, trabajando bajo pseudónimo²⁸².

En cualquier caso, la noticia de la visita de don Diego Mexía a Roma en una fecha tan temprana como 1611 abre las puertas a nuevas interpretaciones sobre su gusto por el arte. El viaje le permitió conocer nuevos modelos de comportamiento cortesano distintos a aquellos que había conocido en Flandes, y contemplar la obra de artistas italianos no representados hasta entonces en las colecciones españolas que sin duda influenciaron su afición a la pintura. don Diego fue además el afortunado testigo del cambio que se estaba produciendo en las artes durante el pontificado de Pablo V bajo la dirección del cardenal Borghese, aspecto perfectamente descrito en palabras de Francis Haskell:

²⁸⁰ Negro 1996, p. 66-67 y Corbo 1967, p. 302.

²⁸¹ Aunque los trabajos de la capilla comenzaron hacia 1605, la decoración escultórica se llevó a cabo entre 1608 y 1615. Entre los escultores el grupo más numerosos era el de los lombardos con artistas como Ambrogio Bonvicino, Ipolito Buzio, Francesco Caporale, Silla Longhi, Stefano Maderno e Giovanni Antonio Peracca da Valsoldo. Los toscanos eran Pietro Bernini, Francesco Mochi e Pompeo Ferrucci. Grupo completado por el romano Cristoforo Stati y el Veneciano Camillo Mariani. Los artistas extranjeros se reducían al francés Nicolò Cordier y el flamenco Guglielmo Berthelot. Las cinco estatuas de travertino de la fachada externa se finalizaron en mayo de 1612, aunque las piezas más sobresalientes fueron los sepulcros de los dos papas Clemente VII y Pablo V comenzados en febrero de 1610 y completados en mayo de 1612 para la tumba de Clemente y en agosto 1615 para la de su sucesor. Véase al respecto: Magnuson 1986, pp. 152 y ss; y especialmente Dorati 1967, con un amplio compendio documental.

²⁸² Al respecto de los pintores presentes en la capilla y la documentación véase Corbo 1967. También son de gran utilidad los avisos del Archivo Secreto Vaticano para estos años, publicados en Orbaan 1920.

“Al comenzar el nuevo siglo se produjo un renacido gusto por las texturas de las superficies, las posibilidades de animar las fachadas mediante el juego de la luz y la fruición de los cuerpos sólidos frente a los tenues criptogramas de gran parte de la pintura del Manierismo final; la explotación de temas nuevos como el paisaje y la naturaleza muerta; el resurgimiento de los temas paganos más frívolos, todo ello combinado con una sorprendente libertad respecto a la teoría dogmática y una disposición a consentir cualquier tipo de experimento. Nadie tuvo mayor parte en el fomento y disfrute de estos cambios que el Cardenal Scipione Borghese”²⁸³.

Milán y el condestable de Castilla.

Sin embargo don Diego no se dirigiría a Roma directamente. Las cartas de presentación del archiduque Alberto para el viaje demuestran que primero se debió parar en Milán para posteriormente acudir a Mantua, ciudad que debía visitar para dar el pésame en nombre de Alberto al duque Gonzaga por su viudedad. Uno de los encargados de proteger la misión de don Diego en Italia, fue el condestable de Castilla, en ese momento Gobernador español del Milanesado, a quien fueron dirigidas algunas de las misivas otorgadas a don Diego por el archiduque Alberto en octubre de 1611²⁸⁴. Éstas prueban como, en Milán, don Diego debía de hacer ciertas gestiones relacionadas con una renta que tenía en esa ciudad otorgada por Felipe III, y para la que el Archiduque le apoyaba, lo que confirmaría que se detuvo en la capital Lombarda por un tiempo indeterminado. La fecha del viaje coincide con el segundo gobierno de Juan de Velasco, VI condestable de Castilla que permaneció al frente del Milán español desde 1610 a 1613. El Condestable era un diplomático de largo recorrido, pues había permanecido en Portugal junto al duque de Osuna, y luego también con él en Nápoles, cuando éste fue virrey entre 1582 y 1586. Tras algunas misiones diplomáticas como el encuentro con el papa Sixto V en Roma, fue nombrado Gobernador de Milán, cargo que ocupó desde 1592 a 1600. En 1604 marchó a Inglaterra para manejar las negociaciones que desembocaron en la firma de una paz, entonces considerada definitiva entre las dos naciones. Posteriormente sería nombrado de

²⁸³ Haskell 1984, p. 44.

²⁸⁴ *Muy Ill señor Don Diego Messia gentilhombre de mi camara va con orden nuestra a vissitar al duque de Mantua y al Príncipe su hijo para darles el pessame de parte de la Infante y mia dessea con esta ocasión passar a ese Reyno bele querido acompañar con esta para pedir a V^a S^a le haga la buena acogida que meresçe por su calidad y buenas partes y assy mismo que se la haga V^a S^a en mandarle pagar lo que se le dene de la Renta que su Mag^d le tiene becha mrd en esse Reyno que por la buena voluntad que tengo a Don Diego sera para mi de particular estimaçion toda lo que le biçiere V^a S^a cuya muy Ill^a P^a nro s^a q^a y prospere como dessea Rs^a octubre de 1 1611.*

(AGR, SEG, 518, f. 25)

nuevo Gobernador del Milanesado, siendo este segundo periodo cuando pudo conocerle el futuro marqués de Leganés²⁸⁵.

En el condestable de Castilla bien pudo don Diego Mexía tener su primer contacto con un aristócrata español de gran erudición y gusto refinado, algunas de cuyas actividades pudieron servir de acicate para un joven “aspirante” a noble como don Diego. Desde Milán el Condestable se ocupaba de satisfacer a la corte hispana de las ricas piezas decorativas de las que hacían gala las manufacturas locales, famosas en toda Europa. Especialmente piezas de vidrio, en las que se ocuparon para él familias de artesanos como los Miseroni o los Saracchi, trabando en piezas que en muchos casos eran encargadas directamente por Felipe II²⁸⁶. Pero el condestable era mucho más que un mero agente artístico de los reyes de España en Milán. Los largos años que se mantuvo en el poder le permitieron ejercer grandes actividades de mecenazgo y patrocinio artístico. Por ejemplo, en 1598 en ocasión del paso por Milán de la princesa Margarita de Austria camino de España para su matrimonio con el futuro Felipe III, se prepararon grandes celebraciones tanto en el teatro del Palacio como fuera en la ciudad. Fue durante esta visita, y gracias a los esfuerzos del Condestable cuando cambió sustancialmente el aspecto externo de Milán, especialmente en el perímetro de la muralla moderna donde la llamada Puerta Romana, que fue levantada ex-novo como parte de la decoración para la solemne entrada de la futura reina. Don Juan de Velasco gran amante de la epigrafía y conocedor del mundo de la Antigüedad ordenó colocar sendas inscripciones que ponderaban el hecho, así como beneficiaban su imagen pública, algo que repitió en el Corso de Porta Romana, la calle de acceso a la ciudad desde la nueva puerta²⁸⁷.

Gran apasionado del teatro, el condestable había ordenado remodelar el Teatro del Palacio Ducal en 1594 para festejar las bodas de su propio hijo, construyéndose entonces un aparato o escena para recitar comedias en un patio del palacio ducal. El arquitecto Giuseppe Meda realizó entonces una platea y realizó un palco escénico que más tarde se cubrió con un techo provisional, siendo el origen del famoso Teatro Regio de Milán. La decoración fue encargada a uno de los grandes beneficiarios del mecenazgo del

²⁸⁵ Sobre el Condestable de Castilla los trabajos más completos son los de Maricruz de Carlos (véase De Carlos 2003 y De Carlos 2005), con abundante bibliografía y fuentes históricas respecto a su figura. Menciones parciales focalizadas en su dimensión de coleccionista se encuentran en Morán y Checa 1995, p. 236-237, y Zalama y Andres 2002, siendo también ilustrativa la mención en el tratado de Vicente Carducho (Carducho 1979, p. 444).

²⁸⁶ Véase al respecto de estos envíos De Carlos 2005, p. 213.

²⁸⁷ Las inscripciones, que hoy en día todavía sobreviven se transcribieron en un compendio epigráfico de la ciudad realizado a mediados del XVII. Véase Puccinelli 1650, pp. 29 y 122-123.

Condestable: el pintor flamenco Valerio Diependale, italianizado como *il Profondavalle*²⁸⁸. También por orden del Condestable se inauguró en 1594 la tradición de colocar en el palacio los retratos de cada uno de los Gobernadores españoles que habían regentado el poder en el Milanesado, siendo de nuevo Valerio Profondavalle el pintor elegido. Este autor realizó los retratos de los gobernadores anteriores al propio Condestable, más otras pinturas en relación con el poder español como una alegoría de España luchando contra la Herejía. Estos cuadros se colocarían en unas de las galerías que miraban al jardín del palacio, y se irían ampliando sucesivamente con cada nuevo gobernador²⁸⁹. Por otro lado, la protección que el condestable otorgó a los artistas milaneses, no sólo se basó en Profondavalle, siendo también admirador y patrón de Pellegrino Pellegrini, quien también trabajó en la decoración del Palacio Ducal, y de Paolo Camilo Landriani, *il Duchino* (1560-1619) que trabajó para el condestable en varias ocasiones. En 1598 realizó un fresco para el teatro construido en el Palacio Ducal de Milán, coincidiendo con el paso de Margarita de Austria para casarse con Felipe III, cuya iconografía alegórica y filo española fue sugerida por el propio Gobernador²⁹⁰.

Como coleccionista fue amante de artistas milaneses locales como Ambrogio Figino, autor de un retrato suyo²⁹¹, y Fede Galizia, quien sabemos retrató a la esposa del Condestable, la duquesa de Frías²⁹². Es probable que las obras de estos artistas fuesen enviadas por el Condestable a España, donde se trasladó en 1613 poco antes de morir, poco después de la visita de don Diego Mexía. Las colecciones artísticas y pictóricas han sido estudiadas recientemente a la luz de sus inventarios, y demuestran la influencia que el gusto imperante en Milán tuvo en el Condestable un gusto que el propio don Diego conocería de primera mano²⁹³. Por ejemplo, llevó a España lienzos representando los

Comentario [S5]: Leer Werner Thomas "La corte de los Archiduques Alberto de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia en Bruselas (1598-1633). Una revisión historiográfica en Crespo Herrero Sánchez 2002. Alsloot Brueghel Rubens. Noveliers Etc.

²⁸⁸ Para las acciones emprendidas en el Teatro de Corte véase Bascapè 1970, p. 41-42 con abundante bibliografía al respecto.

²⁸⁹ Véase al respecto la documentación existente en ASMí, Autografi 106, Fascicolo 11 (Valerio Profondavalle), donde se mencionan los trabajos de este pintor para el Palacio Real de Milán y en concreto los retratos de gobernadores. Esta documentación fue ya mencionada por Malaguzzi Valeri 1901, p. 333. Véase también más adelante en relación a estos retratos en tiempos del gobierno del marques de Leganés.

²⁹⁰ Para más detalles de esta obra véase De Carlos 2005, p. 233. Para Duchino ASMí, Autografi 104, cart 39, donde se detalla cómo siguió trabajando para el Palacio Ducal, al menos hasta 1613 junto a Francesco Maestri detto Volpino, donde hay una lista con las labores de decoración en sofitos, frisos, balautres y la realización de diversos países decorativos. Duchino también pintó dos oratorios y otras cosas menores.

²⁹¹ Actualmente perdido, se conoce por diversas composiciones poéticas que lo alababan, siendo citado por Paolo Morigia (Morigia 1619, p. 465), véase De Carlos, 2005, p. 234-5, donde se argumenta como el retrato sería realizado antes de 1598 pues representa al condestable con el traje de la campaña de Borgoña en la que participó.

²⁹² También citado por Mogigia 1615, p. 467, que alabó la obra, hoy se encuentra en paradero desconocido, véase De Carlos 2005, p. 255, n. 158.

²⁹³ Inventarios de sus propiedades en Madrid fueron utilizados para el resumen de su carrera coleccionista en Moran y Checa 1985, p. 236-237. El principal de ellos fue mencionado por Morán y Checa 1985, p. 236, por

emperadores romanos, según una costumbre humanista muy extendida en el siglo XVI y XVII, y fue uno de los primeros en potenciar en España el gusto por la pintura decorativa de paisajes, llevando cuatro grandes lienzos a Madrid, que hay que presumir de procedencia flamenca. Se trataba de temas de pesca, series de los meses del año, pintura mitológicas y representaciones alegóricas de la Geometría y la Música. También fue uno de los primeros en acoger la moda de los bodegones o floreros, poseyendo obras que recuerdan al propio Figino o Fede Galicia, cuando no a Arcimboldo, similares a las que posteriormente también buscaría el marqués de Leganés. El Condestable albergó sus colecciones en una de sus casas en los alrededores de Madrid, junto al arroyo del Abroñigal, donde también tenía sede su magnífica biblioteca, en la que atesoraba, además de libros, innumerables piezas de escultura, pintura y objetos científicos. En esta quinta ponía de manifiesto sus ideas sobre el retiro, la vida campestre y el ocio intelectual, que desarrollarían algunos de los nobles más cultos del siglo XVII, incluido nuestro Marqués. En la biblioteca Velasco albergaba sus piezas más apreciadas, existiendo una interacción entre algunas de las obras de arte procedente de la Antigüedad, y el tema de muchos de sus libros en consonancia con la recuperación intelectual de la época antigua puesta en marcha a finales del XVI. Se trataba de una suerte de *studiolo* a la italiana, no obstante el condestable habría de pasar en Italia la mayor parte de su vida política. Sobre los anaqueles se colocaban los retratos de *uomini illustri*, según una moda en la disposición de las principales bibliotecas europeas, incluidas la de El Escorial y la Ambrosiana de Milán. Se trataba de representantes de la Filosofía y la Teología, pero también de otros campos del saber, como la literatura. La biblioteca también era el lugar donde el condestable albergó su colección de obras de arte. Entre ellas destacan las pinturas, con profusión de retratos familiares, y gran número de pintura profana, floreros, bodegones y cuadros de tema mitológico. También se encuentran entre las pinturas retratos de la dinastía de los Austria, un lugar común entre los coleccionistas de la Edad Moderna, al que don Juan tampoco rehusó²⁹⁴.

La figura del Condestable, por su dimensión cultural y política pudo, como hemos dicho, ser perfectamente un modelo para don Diego. No sabemos cuanto tiempo paró en la capital del ducado durante su trayecto a Mantua, pero es seguro que le conoció. Además de las posibles repercusiones futuras que tuviera el gusto por el arte, y por la escuela local de pintura, encarnados en Figino y Galizia, hay ciertos puntos de contacto entre ambos personajes, que tuvieron su eclosión cuando Leganés ejerció años después el mismo cargo

Zalama y Andrés 2002, p. 131, pero transcrito y estudiado en De Carlos 2003 y posteriormente puesto en el contexto de la cultura y el gusto del Condestable en De Calos 2005, especialmente p. 225 y ss.

²⁹⁴ véase al respecto De Carlos 2005, p. 244 y ss.

de Gobernador del Milanesado. Por ejemplo, para el Condestable, uno de los lugares de mayor veneración personal sería la iglesia de Santa María presso san Celso, a la que regalaría varias piezas de plata²⁹⁵. El mismo templo que estaría después muy relacionado con el propio Diego Mexía cuando ejerciese de Gobernador, años después. Por otra parte y en el ámbito del mecenazgo cultural y religioso, el condestable fue el promotor de la creación de la urna de plata que habría de albergar los restos de san Carlo Borromeo, urna que no fue finalizada hasta el periodo en que Leganés obtuvo la máxima responsabilidad del Estado²⁹⁶. Además como don Juan de Velasco, Leganés también estuvo muy relacionado con Gabriele Busca, autor de un tratado sobre fortificación (*Delle espugnatione delle fortezze*, Urbino herederos de Nicolò Bevilaqua 1585), que le acompañó en la campaña de Borgoña. El condestable era un gran amante de las publicaciones relacionadas con la arquitectura militar no obstante el propio Busca copió para él *De machina et architectura*, de Francesco di Giorgio en 1597. Y por supuesto, tal y como repetiría Leganés en el futuro, el condestable enviaría regularmente a España piezas de artillería, como la que envió en 1594 para el príncipe, futuro Felipe III²⁹⁷.

Cuando don Diego Mexía visitase por primera vez Milán, no se entrevistaría con el Condestable por las cuestiones artísticas y culturales que hemos abordado, pese a ser éstas las que nos han interesado para estudiar su figura, por el impacto que pudiera tener en él. El encuentro se produciría con relación a su situación de don Diego Mexía como enviado del archiduque Alberto en misión diplomática a Mantua, tal y como las cartas de presentación establecían. Circunstancia que el Condestable debía de conocer, no sólo por su situación de máximo representante del poder español en el norte de Italia, sino por las buenas relaciones que Velasco mantenía con los duques de Mantua. En 1598 el Condestable había estado hospedado por ellos en la residencia campestre de Marmiolo en las afueras de la ciudad del Po, conociendo las colecciones artísticas de los Gonzaga, y manteniendo contacto con ellos²⁹⁸. Un dato relevante por ser Mantua precisamente el destino siguiente de don Diego, quien hemos de suponer recibiría toda clase de consejos del Condestable sobre la manera de aprovechar este viaje.

²⁹⁵ Para las donaciones del Condestable véase De Carlos. Véase más adelante el capítulo correspondiente.

²⁹⁶ Véase más adelante el capítulo correspondiente, con los datos básicos sobre el origen de esta pieza.

²⁹⁷ Véase al respecto De Carlos 2005, p. 213.

²⁹⁸ Véase al respecto De Carlos 2005, p. 254, citando la *Jornada del Condestable de Castilla de Milán a Ferrara* (1598), BNM, 1008, f. 555 y ss.

La visita a Mantua y las colecciones de los Gonzaga

Una importante escala durante el viaje de don Diego Mexía por Italia sería la ciudad de Mantua, donde fue enviado por el archiduque Alberto a transmitir las condolencias por la muerte de la madre del duque Vincenzo Gonzaga, prima del propio Alberto. Aunque su fallecimiento había sucedido en 1595, esta visita tan tardía ha de enmarcarse dentro de los usos habituales de la diplomacia durante la época moderna, realizándose efectivamente muchos años después de la muerte de la duquesa madre, como prueba una carta firmada por Alberto el 26 de octubre de 1611 y dirigida al propio duque Vincenzo y a su hijo Ferdinando²⁹⁹. Las fechas exactas de su estancia en Mantua de don Diego no están claras. Probablemente Leganés visitara la ciudad antes de viajar a Roma, teniendo entonces oportunidad de conocer la corte de Vincenzo, uno de los aficionados al arte más notables de su momento. Si fue así, de nuevo tendría que acudir tras la muerte del duque sucedida el 8 de febrero. Por otra carta del archiduque podemos saber que Leganés fue enviado en abril de 1612 a visitar a Leonor de Medici, la duquesa viuda, y al joven duque Fernando para transmitir las condolencias por la muerte del Duque³⁰⁰.

En cualquier caso sus visitas a la corte mantovana le permitirían contemplar las maravillas coleccionadas por los Gonzaga. Si como es presumible conoció personalmente a Vincenzo pudo tener en él un nuevo modelo de mecenas y aficionado al arte. Con este duque la corte mantovana había virado hacia un modelo europeo, especialmente a través de los intercambios culturales y su pasión por la pintura nórdica. La apertura europea de su ducado ya ha sido descrita por Rafaella Morselli:

la vita de corte mantovana si fosse adeguata ad un modello europeo, non solo per i rapporti politici del ducato in quegli anni, ma soprattutto per la grande apertura verso fenomeni artistici estranei alla produzione locale, e quindi per l'importazione a corte di una serie di artisti italiani e stranieri che contribuiranno a diffondere la fama dell corte in tutta Eutopa. Per un altrio versante la poliedrica passione di Vincenzo nei confronti del collezionismo di pittura, di arte suntuaria e di statuaria antica e

²⁹⁹ AGR, SEG 185, f. 25v. También puede entenderse esta visita como la correspondiente cortesía por las estancias de Vincenzo en Flandes. Durante una de ellas, en el otoño de 1599, había permanecido en el balneario de Aspas y visitado la Corte de Bruselas, donde se celebró un torneo en su honor (Roco de Campofrío 1973, p. 262).

³⁰⁰

A la duquesa de Mantua

Ser^{ma} señora

Por auer entendido que Dios ha sido seruido de llenar para si al Señor Duque que aya gloria y la raçon que V^a tendra de sentir su muerte y para significar la mucha parte que nos cabe desto a la ynfante y a mi bos querido embiar a Don Diego Messia gentilbombre de mi camara para que visite a V^a. Ser^d de nuestra parte como lo entenderá del mas particularmente y assi estimare lo que es raçon que V^a ser^d le oya y de entero credit oen lo que de nuestra parte le dijese assigurando a V^a ser^d que en todo lo que se offresiere de su gusto se le procuraremos dar con mucha voluntad neustro señor la ser^{ma} Pers^a de V^a Ser^d Guarde y prospere como desseo de Bruselas Abril 29 de 1612

(SEG, 518, f. 32)

*contemporanea, introdurrà a Mantova modelli e tipi dando vita ad una serie di interscambi culturali che proietteranno il ducato nell'Olimpo delle grandi dinastie di mecenati e collezionisti europei.*³⁰¹

De hecho Vincenzo había visitado en dos ocasiones los Países Bajos, -la última vez en 1608-, siendo un activo comprador de obras a la vez que requería para su ducado los servicios de Rubens y también de Frans Pourbus, quien realizaría varios de los retratos de aparato de la familia Gonzaga. No debe de ser casual que Leganés fuese asimismo uno de los primeros coleccionistas españoles interesados por la obra de Pourbus, llegando a poseer hasta tres dibujos suyos, lo que demuestra un fino cuidado en la elección de las obras de este autor³⁰². Como aficionado a la pintura flamenca, Vincenzo había acaparado obras de varios artistas nórdicos que pudieron influenciar en el gusto de Leganés. Entre ellos poseía un retrato de Erasmo de Rotterdam, realizado por Quentín Metsys, actualmente en la Colección real Inglesa en Hampton Court³⁰³. Leganés, que poseía al menos una obra de Metsys antes de 1630, tenía igualmente una imagen de Erasmo, que si bien está citada en el inventario como obra de Holbein, pudiera ser una copia de la que vio en Mantua³⁰⁴. Una copia realizada durante este viaje o quizás posteriormente. En cualquier caso merece la pena contemplar la influencia que el retrato de Mantua tuviera en el joven español, que demostró ser un incipiente coleccionista de Metsys³⁰⁵.

Además de las relaciones de Vincenzo con la pintura flamenca, el viaje a Mantua de Leganés nos permite aventurar las obras que pudo contemplar de los mejores artistas italianos presentes en las colecciones de Vincenzo Gonzaga, obras de Rafael Tiziano, Mantegna, Giulio Romano, Veronese, Correggio y Parmigianino, entre otros. Este último una de las obsesiones artísticas de los Gonzaga que Leganés haría propia, aunque sus pinturas de mano del parmesano las obtuviese muchos años después de su visita a Mantua³⁰⁶. Es un hecho muy curioso y una muestra de las ironías de la Historia como

³⁰¹ Morselli 2000, p. 37. En esta misma publicación se transcribe la lista de pinturas de los Gonzaga. Lista que distingue las atesoradas en tiempo de Vincenzo de las de Fernando, permitiéndonos estudiar lo que pudo contemplar Leganés durante su viaje a Mantua.

En los últimos años los estudios sobre el coleccionismo de la familia Gonzaga en Mantua ha recibido una importante atención. El estudio más reciente y completo es el catálogo de la Exposición Gonzaga, *La Celeste Galería. Raccolte*. Cat. Exp. Mantua, 2 septiembre - 8 diciembre 2002, así como los ensayos relacionados con tal exposición *Gonzaga, La Celeste Galería. L'esercizio del collezionismo*, Skira 2002, con abundante bibliografía al respecto.

³⁰² Véase catálogo números, 261, 262 y 263.

³⁰³ Mantua 2002, p. 205.

³⁰⁴ Véase cat. 42. Se trataría de una de las primeras pinturas atesoradas por Leganés pues ya se encuentra presente en su primer inventario de 1630. En este momento se documenta también en su poder la *Vieja Mesándose los cabellos* del Museo del Prado (P3074).

³⁰⁵ A su muerte poseía al menos nueve obras de este autor, cat. nums. 31, 32, 33, 47, 200, 300, 1041, 1042, la mayoría presente en su colección antes de 1637.

³⁰⁶ Véase cat. num 1037 y 1050 para las obras de Parmigiano en la colección Leganés, donde entraron entre 1637 y 1642.

Leganés, quien años después influiría claramente en el gusto pictórico de Felipe IV, llegó a contemplar antes que el monarca las pinturas que procedentes de la colección mantovana llegaron al Rey de España en la década de los cuarenta, a través la colección de Carlos I de Inglaterra³⁰⁷. Leganés pudo apreciar, por ejemplo, la posteriormente llamada, *Madonna de la Perla* de Rafael, hoy en el Museo del Prado (P301), quizás uno de sus primeras experiencias con la obra del artista de Urbino, quien llegó a ser su autor más estimado. También pudo contemplar el *Moisés salvado de las aguas del Nilo*, del Museo del Prado (P502), obra de Veronés, que bien pudo animar a Leganés a coleccionar obras de este artista veneciano o de su taller, llegando a poseer cuatro pinturas, alguna de ellas adquirida en fecha muy temprana. Por ejemplo una *Predicación de san Juan Bautista*, tentativamente relacionada con la obra del mismo tema, actualmente en el Palacio Real de Madrid³⁰⁸.

Una de las mayores aficiones del aspecto coleccionista de la familia Goznaga era la adquisición de pintura florentina, especialmente por parte de la duquesa Eleanora de Medici, quien estaba concentrada en la obsesiva búsqueda de pinturas de Alessandro Allori y Andrea del Sarto³⁰⁹, curiosamente dos de los primeros artistas en impactar el gusto de Leganés por la pintura florentina bajo-renacentista. De hecho una de las primeras posesiones de Leganés fue la *Santa Catalina en Oración* de Alessandro Allori, propiedad del Meadows Museum³¹⁰, adquirida antes de 1637, llegando a poseer otras tres copias a partir de la pintura de este artista³¹¹. Respecto a Andrea del Sarto, Leganés pudo contemplar en Mantúa *La Virgen con el Niño y san Juan*, la cual ha sido identificada con la obra actualmente en el Museo del Prado (P338)³¹². No es extraño, por tanto, que Leganés tuviese una copia de esta misma pintura, aunque ésta entrase en su colección muchos años después de su visita a Mantua³¹³.

La colección mantovana significaría un acicate enorme al interés coleccionista de don Diego Mexía. Respecto a la pintura veneciana, además de las ya citadas, cabe destacar que pudo contemplar obras de Palma el Joven, de quien llegó a tener dos imágenes³¹⁴. Pero también pudo ver la cabeza de un emperador turco, considerada de Tiziano, actualmente en Viena (Museo Schloos Ambras), que pudo ser modelo temático para su serie de

³⁰⁷ Véase al respecto, como estudio más reciente Madrid 2002.

³⁰⁸ Véase cat. 335, 1058 113 y 1034. Para la relación de esta obra con la que poseyó Leganés véase Ruiz Manero 2005.

³⁰⁹ Véase a este respecto Mantua, 2002, *Raccolte*, p. 68 y ss.

³¹⁰ Cat. 8.

³¹¹ Cat. núms. 172, 291, 316. Todas en su colección en 1637.

³¹² Seguimos aquí la identificación aportada por Raffaella Morselli en Mantua, 2002, *Raccolte*, pp. 53 y 69, que no aporta el número del catalogo de la obra del Museo del Prado, donde se conservan tres versiones de esta misma composición (P338, P333 y P339).

³¹³ Cat. 1066. Pasó a poder de Leganés entre 1637 y 1642.

³¹⁴ Cat. núms. 183 y 185. En su colección antes de 1637.

anónimas imágenes de sultanes, dos de cuyos ejemplares se conservan alguna actualmente en el Palacio del Senado en Madrid³¹⁵. La afición de Leganés por la obra de Tiziano tendría en Mantua un estímulo definitivo. No sólo porque entre las diecisiete pinturas que se mencionan en su primer inventario de 1630 diez son de este artista, sino porque entre ellas se encontraba una pintura que procedía de la colección de Vincenzo Gonzaga, *Retrato de Federico I*, en el Museo del Prado (P408). En los años de la visita de Leganés a la ciudad esta pintura se encontraba en la llamada *Galleria della Mostra*, uno de los espacios expositivos, preparados por Vincenzo para mostrar sus colecciones artísticas³¹⁶. En 1628 el cuadro permanecía en la ciudad en los momentos previos a la dispersión de la colección de los Gonzaga. Sin embargo, esta pintura no debió pasar, como otras muchas, a la colección de Carlos I de Inglaterra, pues inmediatamente aparece descrita en su inventario de 1630, donde se considera un duque de Milán³¹⁷. En su propiedad estuvo hasta que pasó en fecha incierta a la colección de Felipe IV, por lo que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. Aunque fuese adquirida por Leganés después de 1628, esta pintura sirve para demostrar que aquel primer viaje de don Diego Mexía a Mantua, no sólo actuó conformando su aspecto cortesano y potenciando sus labores como diplomático al servicio del archiduque Alberto, sino que efectivamente debió de actuar como incentivo en su interés por la pintura de calidad.

Hábitos militares, servicio de armas y embajadas. Carrera militar en sus primeros años.

Paralelamente a su estancia flamenca, Leganés parece que no dejaba de lado los asuntos españoles, especialmente aquellos que le pudieran permitir posicionarse socialmente y adquirir entidad nobiliaria. Descendiente de una familia aristocrática, don Diego había entrado muy pronto en una de las órdenes militares españolas, la de san Juan, donde ya está inscrito en 1584 siendo un niño y a la que perteneció hasta 1612³¹⁸. Este dato es sorprendente pues ningún miembro de su familia, parece haber tomado el hábito anteriormente en ella³¹⁹. Coincidiendo con el viaje que Leganés realizó a Roma, y que

³¹⁵ Cat. núms. 627-643.

³¹⁶ Mantua, 2002, *Raccolte*, p. 57, y Checa en Mantua 2002, *L'esercizio dle collezionismo*, p. 255.

³¹⁷ Cat. 15.

³¹⁸ Su nombre aparece en un índice de Caballeros e san Juan, aunque su expediente no se conserva: *una prouanza de la nobleza e hidalguia de don diego mexia hijo del conde de uceda vistas y aprouadas el año de 1584* (AHN, OOMM, Índices 176, f. 56v). Otro requisito era presentar copia de la partida de bautismo del pretendiente, para probar que era mayor de dieciséis años. Aunque el expediente no se conserva, dado que en el índice se consigna la fecha de 1584 como la de nacimiento ésta es por lo tanto segura y no aproximada.

³¹⁹ De hecho uno de los requisitos de entrada era que ningún miembro de la familia del aspirante tuviese bienes dentro de la orden, (Javierre Mur 1948, p. 16), lo que impide argumentar que don Diego Mexía trataba

podiera tener relación con este asunto, el Papa Paulo V redactó la sentencia por la que don Diego Mexía dejaba el hábito de san Juan. Este gesto tiene mucho que ver con la intención de don Diego de optar a un hábito mucho más llamativo social y económicamente como era el de Santiago. Algo que lograría al año siguiente, cuando en noviembre de 1613 concedía pertenecer a esta orden³²⁰, iniciándose a la vez las investigaciones genealógicas para establecer su limpieza de sangre, que concluyeron con la concesión despachada por el Consejo de Órdenes el 19 de agosto de 1614³²¹. De esta manera el futuro marqués de Leganés alcanzaba una nueva dignidad nobiliaria que le permitía, de un lado equipararse a otros miembros de su familia, tradicionalmente vinculados a órdenes más potentes como las de Calatrava y Alcántara y, por otro, acceder la posibilidad de prebendas y mercedes económicas. Un aspecto potenciado claramente por los Archidukes, que en los años siguientes favorecerían al joven don Diego y reclamarían tales favores para su persona.

A pesar de la concesión de una orden militar española, la residencia habitual de Leganés en la década de 1610 estaría fijada en Flandes, donde además de los viajes diplomáticos, don Diego servía al archiduque Alberto como militar. Como se vió, se había formado militarmente a partir de 1600, tras su participación en varias batallas en la guerra con los rebeldes holandeses por el control de los puertos flamencos y, desde 1605, tenía su cargo una Compañía de Lanzas. Ésta sería su destino militar durante varios años pues, en 1615, todavía se encarga de asuntos relativos a la caballería³²², Aunque poco después comenzaría un considerable ascenso en la jerarquía militar. En 1617, por vacante de Juan de Meneses se le concede el mando de un Tercio de Infantería Española en Flandes, ascendiendo a Maestre de Campo, cargo en el que entró a servir desde 19 de diciembre, según decreto del archiduque Alberto³²³.

De hecho, es al servicio del Archiduque como don Diego pasó todo este periodo. En 1618 su labor militar le llevó a ser elegido para representar al Archiduque en España, en

de heredar alguna merced o encomienda. Otro requisito era presentar copia de la partida de bautismo del pretendiente, para probar que era mayor de dieciséis años. Aunque el expediente no se conserva, dado que en el índice se consigna la fecha de 1584 como la de nacimiento es por tanto segura y no aproximada.

³²⁰ AHN, OOMM, Santiago, Expedientillos 357. 24 noviembre 1613. Firmado en el Pardo.

³²¹ AHN, OOMM, exp. 5274. Véase también Corella Suarez, 1981. Como se verá., Leganés llegaría a ser Trece de la Orden de Santiago y Comendador Mayor de León.

³²² El 22 mayo 1615, el archiduque Alberto menciona las necesidades de alimentación de los animales de la compañía de lanzas de don Diego Mexía, dando órdenes al respecto: *La mrd que el s^{ro} Pratz ha de bazer a don Diego Messia es dar una carta pa el Mayor de tilimont en que se le mande que haga que de los Villajes de su jurisdicción traigan a la Villa la yerva que hubieren menester los caualllos de su compañía se pagara por ella lo justo y baaziendose assi se quitan los ymcobientes que trae consigo el yr el soldado a dar yerva a su caualllo al Villaje*, (AGR, Audiencia, 1893/4)

³²³ AGR, Audiencia, 975. Patentes militares de 1604 a 14 enero 1619.

la importante petición de mayores recursos financieros para el ejército flamenco³²⁴. Aun pese a estar en vigor la tregua de los doce años, las necesidades económicas del ejército de Flandes eran muy elevadas, máxime cuando ya se vislumbraba el final de la tregua y se tendía hacia una política de rearme³²⁵. En cualquier caso, el Gobernador necesitaba a alguien muy cercano a él para esta delicada misión diplomática. En varias cartas escritas a Felipe III, al duque de Lerma y al Marqués de Siete Iglesias, el propio Alberto menciona que envía a don Diego Mexía a esta negociación, a quien cita como “consejero de Guerra en estos Estados”, lo que implicaría una proximidad muy relevante de Leganés en los asuntos políticos y militares del gobierno³²⁶. En realidad, la cita como Consejero de Guerra es significativa, pues se trataba de algo casi honorífico, pero muestra la constante relevancia que Leganés tenía en el gobierno del archiduque Alberto. Durante su mandato, el único consejo que funcionó más o menos regular, en un sistema “doméstico” fue el consejo de Guerra. Según Geoffrey Parker, desde tiempos del duque de Alba la mayoría de sus miembros procedían de la Casa del Capitán General de los Países Bajos, que en ese momento era el propio Alberto. No es de extrañar que Leganés fuese mencionado como Consejero de Guerra pues, como se vio, hacía más de diez años que pertenecía a la casa de Alberto como Gentilhombre de Cámara. Desde la firma de la tregua el consejo no se reunió ninguna vez, pues todas las gestiones corrían a cargo del propio Alberto³²⁷ pero, en cualquier caso, don Diego tenía unas instrucciones muy precisas del Archiduque respecto a

³²⁴ Esteban Estríngana 2002, p. 75, n. 48.

³²⁵ Echevarría 1984, p. 80, advierte de como en el trienio 1618-1621 Felipe III se prepara para cambiar su programa por una política belicista. Para un estudio de las finanzas del ejército de Flandes véase Parker, 2006, especialmente pp. 177-199.

³²⁶ (AGR SEG, 182, f. 78-83) 1618. Embajada a España. Citado en Lonchay & Cuvelier 1923, p. 520). Bruselas 28 de febrero 1619.

Un extracto de la carta a Lerma prueba la importancia de la misión:

Las Pronuisiones ordinarias para el substento deste ex^{to} se acaban en fin deste mes, visto lo qual y considerando de quanta importancia es al seruicio del Rey mi señor y seguridad de estos estados que su M^d las mande continuar para q aquí se este con el recaudo que conuiene tanto en tiempo que las cosas de todas partes estan tan vidrossas HE resuelto de embiar a españa al Mro de campo don dñ Messia del consejo de guerra de su M^d en estos estados a la solicitud de dbas Pronuyisiones remitiendome a lo que de mi parte referira a V S en esta materia como llena orden mia de hazer lo Pido a V S que lo oyga y de entero credito y procure q las nuevas Pronuisiones se embien sin dilacion a pagar luego comenzando desde el mes de Nouiembre proximo y q q^{do} no se pueda por lo menos que se de orden se embien como se embiaron las del año 1617 y no como las deste de 1618 y desta manera se podran boluer a las Arcas los 2500 r que é que se sacaron y de otra no y pues de una suerte o de otra no por esto se prouee mas dinero sino lo mismo vea V S quanto conuiene al seru^{do} de su M^d que se haga en la forma que digo y estoy cierto q lo procurara y a mi me obligara para todo lo que se ofreziere de su gusto y satisf^{ff} (AGR SEG, 182, f. 78, desde Tervuren 7 de octubre de 1618)

Por otro lado, el interés del Archiduque por Diego Mexía también se prueba en la insistencia para que regresase a Flandes, tal y como solicita el 28 de febrero de 1619, aludiendo necesidades militares.

El mro de campo Don dñ Messia a quien embie a essa corte a la solicitud de las pronuisiones se halla todavia en ella y para que con breuedad pueda dar la buelta por aca a seruir su terzjo supp^{to} a VM^d con todas veras se sirua de mandar tomar breue y bu^{to} resol^{to} en sus pretensiones haziendole en ellas la mrd que tiene tan merecida por sus buenos seru^{os} el puesto que ocupa y su calidad que sera p^{to} mi parte la que recuiese de VM^d (AGR, SEG, 182, f. 210).

³²⁷ Véase al respecto de estos extremos Parker 2006, pp. 146.

la importancia de la petición que llevaba a España, así de como habría de ser también del mejor modo de plantearla. Alberto le sugería la intervención de Lerma y Uceda como intermediarios ante los que plantear la situación. También le aconsejaba, en una peripecia diplomática, visitar al Príncipe Felipe y a su esposa, y a cada uno de los miembros del consejo de Estado, lo que demuestra la función casi de embajada del propio Gobernador que Leganés estaba llevando a cabo³²⁸.

Además de la función específica de representación ante Felipe III de las necesidades de los Países Bajos, la visita de don Diego Mexía a la corte madrileña tenía otra intención más personal, derivadas de las necesidades de Leganés en su continuo ascenso. El propio archiduque Alberto firmó de su mano sendas cartas dirigidas a Lerma y a Rodrigo Calderón, de clara recomendación para que se le concedieran las mercedes que solicitaba³²⁹. No se especifica cuales serían estas mercedes, pero a tenor de otras solicitudes similares en años posteriores, tanto de Alberto como de la infanta Isabel, éstas tenían que ver con la concesión de una Encomienda en la Orden de Santiago, lo que repercutiría en una más desahogada situación económica para Leganés. En todas estas peticiones los Gobernadores siempre demostraron gran aprecio y procuraron clara protección a don Diego, solicitando tales mercedes por sus servicios “y lo mucho que su persona promete”³³⁰. También en la

³²⁸ Instruccion de lo q vos el Mro de campo Don D^ñ Messia del consejo de guerra del Rey mi señor en estos estados banieis de hazer y representar a su M^d y sus Ministros de mi parte en el viaje a que vais por mi orden (AGR, SEG, f. 80, 7 octubre 1618). Las órdenes son muy precisas:

En primer lugar hareis en le camino la diligencia que pudierdes y en llegando a donde su M^d se hallare +procurareis tener audiencia de su M^d lo mas presto que pudierdes, por medio de los Duques de Lerma y Uceda y les dareis las cartas q llenais para ellos, y cuenta de vrra comision y dandos M^d audiencia+ le bessareis sus reales manos de parte de la Infante y mia y dareis a su M^d las cartas que llenais en Vrra Creencia + y le dareis cuenta de lo a que vais supolicandole se sirna de tomar cuenta dello, con toda vriedad la resolucion q tanto conuene y le representareis+ en particular que las promisiones ordinarias deste ex^{to} se acauan en fin dest presente mes y lo mucho que importa que su M^d mande continuarlas sin ninguna dilacion pues sin ellas no se puede mantener este ex^{to} y dilatandose podrian subçeder notables inconuientes y peligros de motines y otros açientes dañosisimos

³²⁹ En la misma documentación de la embajada se incluían estas dos notas autógrafas de Alberto y firmadas el mismo día 7 de octubre en Tervueren:

Duque de Uceda.

Por las obligaciones que tengo a D. D^ñ no puedodexar de pedir a VS que le ayude, en lo que pudiere porque su M^d le haga la mrd que pretende en que me bara VS muy gran plazer

Marq^s de siete yglesias.

Haramo mucho plazer en ayudar en lo que pudiere a D. D^ñ para q^e alcance, la mrd que pretende
(SEG, 182, f. 78-83)

³³⁰ Así se declara en una carta de 20 de noviembre de 1619 de mano de Alberto para Felipe III:

A su M^d

EN otra carta particular de la datta desta suplico a V M^d se sirna de hazer mrd al Mro de campo don D^ñ Messia del cons^o de guerra de V M^d en estos estados de una encomienda de las que ay vacas e nsu orden de Sanctiago y en esta parte de officio he querido supp^{mt} a VM como lo bago con todas veras y sustançias, tenga por bien de hazerle esta mrd que se empleara bien el y yo la reciuire por propia por el cuidado con que ha acudido y acude al seru^o de VM^d y mio y su calidad meritos tan buen proceder, y lo mucho que promete su persona

Tervuren 20 de noviembre 1619

(AGR, SEG, 183, f. 189).

misma fecha Leganés estaba solicitando que se le abonase un dinero conseguido por su valor en el campo de batalla, y anulado en virtud de una reforma económica posterior³³¹.

Leganés saldría de Flandes después del 7 octubre de 1618, fecha en la que se firmaron sus credenciales. Su embajada en España duraría al menos dos meses, pues en febrero del año siguiente Alberto escribe a Lerma reclamando su regreso a Flandes donde debía seguir sirviendo al frente de su tercio³³². Aun sin conocer la fecha exacta del regreso de Leganés al norte, y por breve que fuera su visita a la corte, este viaje permite apuntar dos cuestiones relevantes para interpretar la figura de Leganés. De un lado, le presentan en una fecha tan temprana como 1618 claramente relacionado con la economía de guerra en Flandes, realizando actividades diplomáticas al respecto, en este caso solicitando fondos al gobierno de Madrid³³³. Una actividad que puede verse como un antecedente de sus acciones una década después, en 1627, cuando esta actividad diplomática se desarrolla en sentido contrario, al ser un enviado de la Monarquía que solicita fondos a los Estados Generales de Flandes, con el fin de mantener un ejército permanente para la llamada Unión de Armas. Por otro lado, atendiendo a otro de los pilares de la figura de Leganés como es su gusto por la pintura, este viaje le permitió conocer en persona al duque de Lerma y al marqués de Sieteiglesias, don Rodrigo Calderón tal y como prueban las cartas diplomáticas que firmó Alberto en su favor. Estos dos personajes desarrollaron paralelamente sus actividades políticas y una amplia actividad en el campo del coleccionismo artístico, especialmente de pintura flamenca, en los años en que Leganés iniciaba su inquietudes políticas y coleccionistas.

Tal merced no se concede inmediatamente pues en 1621, ya muerto Alberto será la infanta Isabel la que insista en la misma solicitud, tras la participación de Leganés en la guerra del Palatinado.

De nuevo pide una encomienda para Don Diego Mexia, pues en su persona sera tambien empleada por su calidad y seru^o y los que ultimamente ha hecho en el palatinado y para mi par^{te}
(SEG 185, f. 92. 10 mayo 1621).

³³¹ Consulta del Consejo de Estado 5 diciembre 1617, AVDJ, envío 82, f. 38: *Don diego Messia, hijo del conde de Uxèda reffiere q ha servido en flandes 18 años y oy lo esta continuando conu na compañía de cauallos haviendo hecho los 5 años prim^{os} con una pica y reciuído heridad pelando y tambien q haviendole man^{do} su A. Fuese a deshacer el motin de Terayde llenando a su cargo la caballeria degollo aquella gente a vista del enemigo y por este seru^o se le dieron 70 duc^{os} demas del sueldo ordin^o los quales se le anularon en la ultima reform^o general supp^o a su M^d mande boluerselos sin enterpoliz^o del tipo y q se le paque lo que esto montare para poderse desempeñar.*

³³² *El mro de campo Don di^o Messia a quien embie a essa corte a la solicitud de las prouisiones se halla todavia en ella y para que con breuedad pueda dar la buelta por aca a seruir su terçio supp^o a VM^d con todas veras se sirna de mandar tomar breue y bu^o resol^o en sus pretensiones baziendole en ellas la mrd que tiene tan merescida por sus buenos seru^{os} el puesto que ocupa y su calidad que sera p^{or} mi parte la que reciuiese de V M^d*
(AGR, SEG, 182, f. 210 Bruselas 28 de febrero 1619).

³³³ La importancia de esta petición de provisiones será prueba también cuando tres años después, otro enviado de Alberto y Spínola como Francisco Ibarra, ante una misión similar, logra arrancar del Consejo de Estado 2000 ducados de ayuda de costa “por este viaje que es lo mismo que se dio a don Diego Mejia cuando vino a tratar de lo de las provisiones” (Resolución Consejo de Estado, AGS, Estado 2783, transcrito en Ibarra 1884, I, p. 188), lo que indirectamente nos confirma lo que consiguió el propio Leganés en su misión.

Una visita a España. El duque de Lerma.

En las dos primeras décadas del siglo XVII don Cristobal de Sandoval, I duque de Lerma se perfilaba como activo patrón artístico, que durante los años de su valimiento contrató a arquitectos, escultores y pintores “*para construir renovar y embellecer los numerosos proyectos destinados a ensalzar su posición en la Corte*”³³⁴. El duque de Lerma estaba absorto en la construcción de las dependencias personales dentro del Palacio Real en Valladolid, donde también levantaba dos nuevas iglesias bajo su patrocinio, así como una capilla sepulcral y unas salas privadas en la antigua iglesia de san Pablo. En las afueras de la ciudad se situaba una villa suburbana conocida como la Huerta de la Ribera y a quince leguas se encontraba el pabellón de la Ventosilla. Tanto en Madrid como en Lerma decoraba y construía palacios con jardines e iglesias conventos y monasterios y los decoraba con muchas y en algunos casos buenas pinturas y escultura³³⁵.

El duque de Lerma se presenta como un antecedente de las actividades de patrocinio artístico que llevarían adelante los miembros del círculo de Olivares en las décadas siguientes, entre ellos Leganés. De hecho, él sería el primer favorito Real en Europa que utilizó el coleccionismo de pinturas como manifestación de su poder, que trasladaba su colección allí donde se trasladaba la corte. Llegaría a poseer 2.747 cuadros, lo que le convirtió en el principal coleccionista europeo no perteneciente a la realeza de las primeras décadas del siglo XVII. Sin embargo, se trataba de una colección irregular, donde apenas el cuarenta por ciento de las obras estaban atribuidas en su primer inventario de 1603, realizado por Bartolomé Carducho, y cuya cuantía sufrió numerosos altibajos debido a las fluctuaciones de su patrimonio³³⁶. En cualquier caso, como coleccionista y patrón de las artes, se mostró como uno de los más finos y certeros, cuyo cenit lo suponen sin duda tanto su magnífico retrato ecuestre realizado por Rubens en pintura, como la iglesia de las Bernardas en Madrid respecto a la arquitectura. Pese a la proliferación de copias y la falta

³³⁴ La afirmación en Schroth 2000-2001, p. 35; de quien se toma el siguiente resumen sobre sus actividades como patrón y coleccionista.

³³⁵ Véase al respecto del Palacio de Madrid: Sara Schroth, “The duke of Lerma’s Palace in Madrid: A Reconstruction of the Original Setting for Chicago’s State”, *Apollo*, CLIV, 474, 2001 y A. López Aparicio, “Los jardines del duque de Lerma”, *Revista de arte, geografía e historia*, 1 (1998), pp. 457 -485. Para la villa de Lerma la obra de referencia es Cervera 1967.

³³⁶ Para las actividades de Lerma como coleccionista es véase Schroth 1990. Este estudio divide sus actividades como coleccionista en tres periodos:

1.- 1598/9-1606 cuando su colección alcanzó 1431 pinturas, al final del periodo vendió su posesión de La Ventosilla con sus 631 pinturas y estampas

2.- 1607-1611, instalada la corte en Madrid, fue reduciendo su patrimonio. En este momento salieron de su propiedad 380 pinturas donadas en su mayoría a las fundaciones religiosas en Valladolid y Lerma; pero también adquirió otras 417

3.- 1611 hasta su caída en desgracia en 1618. Sólo se conoce un inventario de este momento. Se presume que su afán coleccionista se centraba alrededor de su fundación en Lerma.

(Schroth, 1990, p. 21.)

de atribución de muchas de sus obras, su colección es de gran interés. Siguiendo los gustos coleccionistas de los Habsburgo se interesó por la pintura veneciana, con Tiziano y Tintoretto a la cabeza, cuyas obras había atesorado Felipe II, pero también por los artistas que trabajaron para él en El Escorial como Cincinato, Catello, Ricci y Luca Cambiaso. Además, como Felipe II coleccionó obra de los primitivos flamencos, y de los artistas nórdicos más modernos, entre los que destacan su posesión de pinturas de Quentin Metsys, de quien sería uno de los primeros españoles en poseer obra suya, y de Frans Pourbus. Pero quizá sea la inclinación por la pintura florentina su más singular aportación al coleccionismo hispano. Tenía una *Anunciación* de Fra Angelico así como obras de artistas del alto Renacimiento y Manierismo: Rafael, Leonardo, Pontormo, Sarto, Salviati, fra Bartolomeo. Un gusto que quizá potenciara el florentino Bartolomé Carducho, quien se convirtió en el conservador de su colección³³⁷.

La colección de Lerma es útil para nuestro estudio por suponer uno de los mejores precedentes tanto para el espíritu coleccionista de Leganés, enfrascado en idéntica afición acaparadora de pintura, como de la propia colección, dadas las similitudes que se dan entre ambas. Ambos nobles se mostraron muy interesados por la pintura florentina, de la que Andrea del Sarto se perfila como sus principales adalides. Lerma tenía versiones de famosas obras de este artista como una de la *Madonna de la Escala*, hoy en el Museo del Prado³³⁸. Algo similar a las posesiones de Leganés a partir de las pinturas más famosas del artista florentino³³⁹. Otro punto en contacto serían las once pinturas de “retratos de trajes, atribuidos a Antonio Ricci, un pintor italiano que llegó con Zuccaro para la decoración de El Escorial, que poseía Lerma. Obras que son un hecho único en el coleccionismo hispano y que demuestran su interés por la pintura de género. Éstas parecen responder al mismo tipo de pintura que poseía Leganés reproduciendo “prototipos venecianos” (cat. 663-702). Los puntos en contacto tanto de la serie de Lerma como de la de Leganés con la moda de describir los trajes y estereotipos locales, puesta en boga por Cesare Vecellio en el siglo XVI, son interesantes y muestran una afición común entre ambos coleccionistas, siendo en ambos casos un ejercicio singular entre los coleccionistas españoles de la primera mitad del siglo³⁴⁰.

Pero además, hay otros puntos en contacto entre ambas colecciones. Por ejemplo, similares pinturas de incendios atribuidas a El Bosco y similares representaciones de los

³³⁷ Para la interpretación de la colección de Lerma seguimos Schroth 1990, pp. 99 y ss.

³³⁸ Identificada como la que se encuentra en el North Carolina Museum of Art de Raleigh (Schroth, 1990, p. 30)

³³⁹ véase cat. 1066 y 1076.

³⁴⁰ Para las fuentes literarias y visuales de estas series véase cat. núm 683-702 y su estudio correspondiente.

meses de los Bassano. Aspectos demasiado genéricos para establecer una relación directa, pues son motivos ampliamente representados entre otros coleccionistas españoles, siguiendo un claro ejercicio de imitación del Real. Como sucede con otras obras atribuidas a Tiziano. Una de ellas es la descrita como “Herodías con la cabeza del Bautista”, que en 1607 era ya propiedad de Lerma y que se encontraba en su colección en la Quinta del Prior³⁴¹. Esta pintura tiene tema y autor similares a una pintura descrita en el inventario de Leganés (cat. 25). Hasta ahora se consideraba que se trataba de la misma pintura, que desde la colección de Leganés pasó después al Alcázar de Madrid, donde se localiza en 1666, siendo la que hoy se encuentra en el Museo del Prado (P428)³⁴². En realidad, más que una misma pintura, ambas menciones deben corresponder a distintas pinturas con idéntico motivo pictórico, muy habitual entre la producción de Tiziano. La misma circunstancia acontece en otro caso: “Una Magdalena mirando al cielo”, que es mencionada en el mismo inventario del duque de Lerma se trataría de una de las copias de las obras de Tiziano que se encontraban en el Escorial³⁴³, iconografía muy extendida por este autor, de la cual Leganés poseería otra versión (cat. 1215), que no tiene por qué ser la misma pintura.

La posibilidad de que Leganés adquiriese algunas de las pinturas que pertenecieron a Lerma a través de la venta de las colecciones de su nieto es muy sugerente, aunque no ha podido ser probada. De hecho, parece que otras acabaron en la colección Monterrey³⁴⁴.

Comentario [S6]: Sería útil mirar el inventario de LA Ventisilla citado en esta nota para ver la fecha que tiene y confirmar que no puede ser la misma pintura.

Comentario [S7]: (buscar si hay más copias en Wetthey).

³⁴¹ Situada en su Quinta del Prior, Archivo de los duques de Lerma, Toledo, leg. 52, exp 14, cfr Schroth, 1990, p. 238. n.º 80.

³⁴² En 1611 la pintura estaba en posesión de Tristán Cirica, antiguo sirviente de Lerma y secretario de la Corte, que fue trasladada a Lerma donde aparece en la capilla de san Blas, y que en 1628 se traslada a Madrid, aunque en 1637 está de nuevo en el palacio de La Ventosilla. La suposición de que es la misma que tenía Leganés, se basa en la teoría de que éste la adquiriría después de 1637, en la almoneda del nieto de Lerma, muerto en 1636. (Schroth 1990, p. 246)

A la muerte de Lerma en 1625 su colección de pinturas pasó al II duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval, su nieto, el hijo mayor del duque de Uceda, quien consiguió sobrevivir durante el régimen del conde duque de Olivares, incluso ser nombrado Adelantado Mayor de la ciudad de Madrid. Murió sirviendo a la armada de Flandes en 1636. El nieto mandó levantar un inventario de los bienes de su abuelo el 27 enero de 1628 (ADL leg. 54 exp. 3, -no transcrito en la tesis de Schroth-). Al morir Francisco se redacta un inventario AHPM, 7125, f. 245 y ss.), donde se menciona como ciertos bienes proceden de su abuelo (Schroth 1990, p. 89 y ss).

De hecho el inventario de 1636 se comienza a redactar el 8 de febrero de 1636, pero no es un documento de venta de bienes, sino lista de sus objetos donde la mayoría de las pinturas proceden de su abuelo (f. 257v) y en este inventario los bienes del palacio de la Ventosilla se citan en bloque (f. 261v). Si, como menciona Schroth, entre estos estaba la *Herodías* de Tiziano que de nuevo aparece en el inventario de este sitio de 1637 (ADL leg 43 exp 32, f. 3v), no puede ser la misma que tuvo Leganés, pues ésta aparece en un inventario de Leganés fechado el 22 de junio de 1637 (AHPM, 5393, ff.218-465v).

³⁴³ Schroth 1990, p. 54-55, p. 248-249.

³⁴⁴ Para la sucesión de la colección del duque véase Schroth, 1990, p 89 y ss. Muchas de las pinturas listadas para su venta, no debieron ser vendidas, pues reaparecen en la colección de su viuda en 1676 (transcrita en Barrio Moya 1988), también afirma que muchas estaban en 1676 en poder de su viuda, pero otras aparecen en poder de coleccionistas como Monterrey, quien poseía un *El arca de Noé*, de Bassano y una *Susana y los Viejos* de Cambiasso de las antiguas colecciones del duque.

Entre los bienes de su nieto en 1636 es interesante mencionar como algunas tapicerías procedentes de la colección del abuelo que estaban empeñadas en el conde de Monterrey (f. 254-254v), junto con la reina

Como miembro del mismo círculo familiar que Monterrey, y con similares aficiones coleccionistas, parecería probable que éste también comprara pinturas almoneda en la misma almoneda, pero tal posibilidad queda en el aire ante la ausencia de documentación concreta y ante el hecho de que en la fecha de la muerte del nieto de Lerma, Leganés se encontraba fuera de España.

Don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias.

Durante la embajada de don Diego a la corte de Madrid, tendría contacto con otra de las figuras políticas más notables del momento: Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias (1576-1621), mano derecha del duque de Lerma. A él van dirigidas algunas de las misivas que el archiduque Alberto escribió para que la misión de don Diego fuese favorecida en la corte³⁴⁵. Además, don Rodrigo mantenía muy buenas relaciones con el marqués de los Balbases, quien habría de ser el benefactor militar y futuro suegro de Leganés y que en ese momento era su máximo jefe militar como comandante del ejército de Flandes. Cuando llegase a la corte, tanto Lerma como Rodrigo Calderón estarían viviendo sus el ocaso de su poder, pero éste seguía teniendo aun una gran autoridad. Don Rodrigo era también una figura clave en el coleccionismo de pintura en las dos primeras décadas del siglo XVII, por lo que su figura merece ser aquí tratada por su posible influjo en Leganés. Aun pese a un posible encuentro hacia 1618-1619, es posible que don Diego le conociese anteriormente, dado que aquél había nacido en Flandes y residía allí cuando Leganés iniciaba su carrera.

Nacido en Amberes Calderón ejercía de hombre fuerte del duque de Lerma, ya desde que la corte había estado en Valladolid de 1601 a 1606, cuando era Secretario de Cámara. Caballero de Santiago desde 1611, su influencia y su nacimiento hicieron que fuese enviado a su Flandes natal, donde se beneficiaría de su posición para adquirir obras de arte³⁴⁶. A su vuelta en 1612 traía una incipiente colección de pinturas, que alojó en sus palacios de Valladolid y Madrid. Poco después participó en negociaciones tan relevantes como las que llevaron a los matrimonios recíprocos de las princesas española y francesa con el príncipe Felipe y Luis XIII en 1615. Eran los años de mayor poder cuando llegaban

Artemisa de protagonista empeñada en el marqués de Valdefuentes (f. 254v). Lo que probaría que el nieto se había deshecho de algunos bienes heredados.

³⁴⁵ El siete de octubre escribía desde Tervuren:

Marq' de siete yglesias.

Harame mucho plazzer en ayudar en lo que pudiere a D. D^a para q^d alcance, la mrd que pretende (AGR, SEG, 182, f. 78).

³⁴⁶ El mejor ejemplo es la adquisición de la *Adoración de los Magos* de Rubens, (Museo del PRado), véase al respecto: Madrid 2004.

los títulos de conde de la Oliva y marqués de Siete Iglesias. Tras la caída en desgracia de su valedor, el duque de Lerma, él habría de ser el siguiente. En febrero de 1619 Rodrigo Calderón también fue hecho prisionero, juzgado y ejecutado el 21 de octubre de 1621 en Madrid. Como es sabido, después de un proceso largo en el que se le acusaba de haber obtenido sus riquezas mediante cohecho y tráfico de influencia, su mejores bienes artísticos pasaron a la Colección real de Felipe IV³⁴⁷.

El capítulo más sugerente de la vida de Calderón, por lo que a aquí nos ocupa, tiene relación con el arte flamenco. Durante su estancia en Flandes se había mostrado como uno de los primeros y mayores interesados en la pintura de Pedro Pablo Rubens, al que debió conocer en la visita que éste realizó a España en 1603. Posteriormente, cuando aun permanecía en Amberes logró la cesión de una de las principales obras tempranas del artista: *La Adoración de los Magos* (Museo del Prado) que permanecía en su colección cuando Leganés visitó España. Del mismo modo desde 1614 y gracias a su conocimiento del coleccionismo flamenco era el afortunado poseedor de la serie de los doce Apóstoles de Rubens que presumiblemente son los que también hoy alberga el Museo del Prado y por las mismas fechas había adquirido dos retratos de los archiduques Alberto e Isabel que han sido identificados con los que se conservan en la misma institución. Obras que muestran en sus fondos las residencias reales de Marimont y Tervuren, probablemente realizadas por Jan Brueghel de Velours³⁴⁸. Además, es probable que él mismo fuera el asunto de un retrato ecuestre ejecutado por Rubens (actualmente en Windsor Castle), que posteriormente apareció en la colección de Gaspar de Haro. Es imposible afirmar con rotundidad que estas pinturas fueron vistas por don Diego Mexía en la fecha en que estuvo en Madrid, pero son sin duda un antecedente del coleccionismo de obra de Rubens, muy a tener en cuenta para acercarnos a la formación del que, como veremos, sería sin duda su principal valedor en España.

Por otra parte destaca la labor de mecenazgo que Rodrigo Calderón había desarrollado en Valladolid y Madrid. Si en Madrid benefició varios conventos mercedarios y carmelitas, fue en Valladolid donde promovió su principal obra fundacional: El convento de Nuestra Señora de Portacoeli. Esta institución que erigió como sede de su enterramiento fue la sede de los sepulcros y efigies marmóreas que representan al Marqués y a su esposa, Inés de Vargas, singulares muestras de la estatuaria funeraria barroca. Estas piezas cuya autoría no está del todo clara, pero que responden a una estética clasicista y casi

³⁴⁷ La biografía más extensa de Calderón es la que le dedicó su contemporáneo Gascón de Torquemada, véase Gascón de Torquemada 1789. Una primera aproximación a su figura artística en Martín González 1988.

³⁴⁸ Para los detalles sobre las adquisiciones de Calderón y su paso a las colecciones reales españolas véase Vergara 1994 y Vergara 1999, pp. 19 y ss.

escurialense, fueron enviadas, amén de muchas otras desde Génova, donde el duque de Tursi ejercía de agente para las adquisiciones de Calderón. En el mismo convento se conservan aun la serie de doce pinturas realizadas en Italia por Orazio Borghiani y enviadas probablemente a través del duque de Taurisano a Calderón en 1611³⁴⁹. Por otra parte, de sus intereses coleccionistas se beneficiaban los palacios de Calderón en Madrid y Valladolid, donde se colgaban los muchos tapices y pinturas flamencas que llegó a poseer, entre ellos cuarenta lienzos pintando la leyenda de los infante de Lara encargada a Otto van Veen en Flandes. Piezas que, junto con otra serie representando las Maravillas del Mundo, fueron adquiridas también por Felipe IV. Pero también se albergaban allí conjuntos de pinturas relatando la expulsión de los moriscos y una serie de retratos de diversos personajes que intervinieron en este acontecimiento, siendo excelentes ejemplos de su gusto pictórico. Además don Rodrigo poseía innumerables piezas de tapicería, joyas, muebles y otras obras. Obras que, aunque no se conocen inventarios de su colección, sabemos eran generalmente donadas por diversos personajes para lograr favores políticos³⁵⁰. En este sentido, es de suponer que don Diego Mexía, enviado diplomático del archiduque Alberto, pudiera haber ejercido también una labor similar portando piezas para don Rodrigo, sin embargo, desgraciadamente, no tenemos datos concluyentes al respecto. Aunque la sospecha es fuerte, especialmente cuando vemos la frase que le dedicó Alberto a Calderón al respecto de don Diego Mexía: “*Harame mucho plaazer en ayudar en lo que pudiere a D. D^o para q^d alcance, la mrd que pretende*”³⁵¹.

En cualquier caso, la visita que el futuro marqués de Leganés hizo a la corte madrileña en los últimos momentos del poder de Lerma y Calderón, le permitieron acercarse, de nuevo, a un modelo de político y cortesano en auge. Figuras que aunaban sus funciones de gobierno y de poder, con un claro gusto por el mecenazgo artístico como medio de expresión social y la posesión de pintura y obras de arte de calidad como medio de representación personal, lo que sin duda contribuiría a conformar idénticos intereses en don Diego, que él mismo desarrollaría en los años siguientes.

³⁴⁹ Para esta fundación y para Calderón véase Martí y Monsó 1909 y Martín González 1988, p. 281 y ss. Sobre el conjunto de pinturas de Borghiani véase Pérez Sánchez 1965, pp. 46 y 240.

³⁵⁰ Ésta es la conclusión que se desprende de los cargos que se hicieron contra don Rodrigo, y que son la base para estudiar los bienes que poseía, según hizo Martín González en su trabajo. Sin embargo en pocos de ellos se citan expresamente los nombres de aquellos que entregaron los bienes.

³⁵¹ Vide supra.

Don Diego Mexía y su participación en la guerra del Palatinado. El apoyo de Ambrosio Spínola y las últimas mercedes del archiduque Alberto

La embajada de don Diego en España duraría un cierto tiempo. En febrero de 1619 el archiduque Alberto todavía le reclamaba a Felipe III su regreso. Su presencia en Flandes era necesaria para tomar de nuevo a su cargo el Tercio de Infantería que le correspondía como Maestre de Campo, aunque de nuevo Alberto solicitaba que se favoreciese la persona de don Diego³⁵². La necesidad de Alberto de reclamar soldados estaba en relación con la decisión de recuperar el estado de guerra en la zona de influencia de los Países Bajos españoles, tras la tregua de los Países Bajos. La revuelta del protestante Federico del Palatinado en Bohemia, hacía necesario invadir sus estados y meter los ejércitos católicos en el Palatinado Superior, maniobra que tenía dos fines muy claros. El primero era por conquistar este territorio para garantizar el paso de los Países Bajos al norte de Italia a través del llamado camino español. Para, teniendo controlada esta zona, evitar que los protestantes pudieran socorrer a los holandeses, cuyas provincias rebeldes se pretendían recobrar, una vez terminada la tregua de los doce años³⁵³. El 10 de agosto de 1620 partió hacia el Palatinado un gran ejército con Ambrosio Spínola como su Cápitan General. Por debajo suyo, las principales cabezas del ejército eran Gonzálo de Cordoba maese de Campo, Hendrick van Berg, Capitán General de la Caballería y nuestro Diego Mexía Maese de Campo de uno de los tercios antiguos de españoles, soldados viejos y bien preparados que componían mil infantes y trescientos caballos³⁵⁴.

En Septiembre, tras la rápida toma de Franckfurt, que se rindió sin luchar, y posteriormente de Maguncia, se celebraría una reunión de los mandos militares en la cual se decide dividir el ejército. Spínola, el Comandante en Jefe del ejército, envió a don Diego Mexía con un importante grueso del mismo a la toma de diversos castillos y poblaciones para asegurar los pasos del Rin. Las crónicas españolas aportan datos sobre como don

³⁵² SEG, 182, f. 210

³⁵³ véase Cooper 1980, tomo IV, p. 222 como primera aproximación a la intervención española en la guerra del Palatinado y Rodríguez Villa 1904, p. y ss.

³⁵⁴ La principal fuente sobre la guerra del Palatinado que aporta datos sobre la participación de don Diego Mexía es la *Relación de lo sucedido en la Campaña del palatinado el año de 1620 a las Armas de Su Mag^d Escrita por D. Niño de la Mota Sarm^{to} canallero del habito de S Tiago gentilhombre de la boca del S^{mo} Archiduque Alberto Capitan de Cavallos y del Cons^o de guerra en los estados de flandes*. (BNM, Mss 2351, ff. 218-257). Texto anónimo que sin embargo sería escrito por Francisco Ibarra, que participó en la contienda, y que se publicó de nuevo en 1884 junto con las Guerras del los Países Bajos de Carlos Coloma en Ibarra 1884. El texto de Ibarra fue ampliamente utilizado por Matías de Novoa para su resumen de la guerra del Palatinado (vease Novoa 1975, LXL, pp. 280 y ss.) Véanse también las noticias que aporta Rodríguez Villa 1904, p. 379.

También Cespedes y Meneses (1634, f. 19 y ss) aporta abundante información sobre la participación de Diego Mexía junto a Ambrosio Spínola en la guerra del Palatinado. Es muy ilustrativo de la situación de Leganés en ese momento como el autor le califica de hermano del marqués de Lorianana, dado que todavía su principal valedor en la Corte, Olivares, no ha adquirido el poder suficiente. Poco tiempo después, sería conocido no como hermano de Lorianana sino como primo de Olivares.

Diego, con al menos once mil hombres tomó el castillo de Piquelen (Böckelheim) y sometió las villas de Sobernein y Monzuínguen, obligando a sus alcaldes a jurar fidelidad al Emperador, para posteriormente tomar Starkenburg, Wolff y Bielstem (Beilstein). Una de las batallas más dificultosas fue la toma de Troback el 15 de noviembre de 1620, donde Leganés participó de manera muy activa “*asistiendo a todo y visitando los puestos continuamente pero siempre descubriendo mayores dificultades*”³⁵⁵. Aparentemente, ésta fue la batalla en la que don Diego más se distinguió pues en palabras de un historiador como Céspedes y Meneses el ataque a Torback, aunque al principio fue sin fruto, “*la tolerancia de don Diego, y su trabajo la venció, y hizo que a 15 [de noviembre] se rindiese cosa de no pequeña estima*”³⁵⁶. Muy útiles para comprender cómo la guerra del Palatinado fue un primer y gran ejercicio de propaganda para don Diego, son las cartas que el propio Spínola y el Archiduque enviaban a Madrid contando sus progresos³⁵⁷. Poco después, por el mal tiempo, la contienda se interrumpió durante el invierno.

Muy relevante para su perfil posterior es la noticia que aportan las fuentes citadas sobre como don Diego tenía orden de fortificar convenientemente las plazas ganadas, una acción en la que podemos entender un antecedente para su posterior relación con el arte *de re fortificatoria*, en la que destacaría el futuro marqués de Leganés. En cualquier caso estas primeras batallas ganadas por el maese de Campo don Diego Mexía fueron muy sonoras. Como nos refiere Matías de Novoa tras la campaña regresó al puesto de mando de Spínola donde “*fue recibido el Marqués con el aplauso y contento que era justo, viendo sus órdenes tan atenta y prudentemente ejecutadas*”³⁵⁸. De hecho las celebraciones por su regreso y victorias fueron bastante llamativas pues “*Hacíanse en el Campo la noche que se incorporo con el la gente de Don Diego, uniuersales fuegos, y saluas por la mas justa alegría que pudiera ocasionarlas*”³⁵⁹. Estas celebraciones, que tuvieron lugar el 20 de noviembre, se multiplicaban debido a las excelentes noticias de las victorias del conde de Bucquoy en otro frente de la misma guerra. Bucquoy había atacado al elector Palatino en Bohemia, logrando reducir al ejército enemigo y hacerle retroceder hacia el norte. En este sentido es muy curioso el hecho de que tiempo después el marqués de Leganés poseyese una serie de estas victorias del conde de Bucquoy en Bohemia, (ver cat. nums. 115-121), pero nunca llegase a poseer idénticas representaciones de sus propias victorias en la misma guerra del Palatinado, lo que

³⁵⁵ *Relación de lo sucedido en la Campaña del palatinado...* (Ibidem, f. 253).

³⁵⁶ Céspedes y Meneses 1634, f. 25.

³⁵⁷ AGS, Estado, 2309, carta de Spínola a Felipe III 21 de noviembre de 1620, cfr, Rodríguez Villa 1904, p. 377-78, en cuyo margen se lee claramente como estas noticias satisfacían plenamente al Rey “*que S. M. ha bolgado de entender los progresos que se van haciendo, y queda con cuidado de lo que dice de D. Diego Messia*”.

³⁵⁸ Novoa 1975 LVI, pp. 292.

³⁵⁹ *Relación de lo sucedido en la Campaña del palatinado...* (BNM, Mss 2351, f. 255).

implicaría que aun en 1620 su interés por la pintura, o mejor dicho, su percepción sobre como ésta podía servir de autopromoción, no había sido aun desarrollada.

Sobre la participación de Leganés en la guerra del Palatinado, sólo poseemos datos de la campaña de 1620, sin embargo, podemos afirmar que supuso un fuerte estímulo para la carrera militar del joven Diego Messia. El cualquier caso, el ascenso castrense era paralelo al político. Si aquel se producía de la mano de Ambrosio Spínola, éste era claramente favorecido por el archiduque Alberto. A finales de noviembre de 1620, justo tras las victorias de Leganés, el archiduque solicitaba a Felipe III una importante merced para don Diego, debido a su brillante participación en la guerra: *“Teniendo en consideración a su calida y buenos seruicios y a la satisfaccion con que los esta continuando con su terçio en el Palatinado donde por ordel del Marqués spinola con un grueso de gente ha tomado algunos castillos y villas por todo lo qual es justo que VM^d se sirba de hazerle toda honra y mrd...”*³⁶⁰. Por muerte del conde de Añover, Alberto pedía que se le concediese a don Diego la encomienda de Santiago que quedaba vacante. don Diego tenía a su favor otro importante apoyo en esta causa. El veintiuno de noviembre de ese año Ambrosio Spínola enviaba al Rey una relación de las victorias y esfuerzos con que se había empleado en las recientes batallas en el Palatinado. Tras enumerar las villas tomadas, Spínola insistía en su valor y en el efecto ejemplificante que tendría la concesion de esa encomienda:

*“habiendo en todo gobernadosse con el valor y prudencia que se podia desear; y pues a personas que sirven con tanta satisfaccion es justo que VM le haga merced, suplico a VM se le haga de la encomienda que pretende; y que esta merced la reciba cuanto antes, para que se animen los demas viendo de la manera que VM premia a quien tan bien lo merece”*³⁶¹

La concesión de una Encomienda en la Orden de Santiago era una merced que le reportaría importantes beneficios y rentas económicas para el futuro, de ahí que don Diego se hubiese de contar con tan relevantes apoyos. Finalmente el Consejo de Estado aprobó la concesión, aunque ésta tardaría mucho en ser hecha efectiva. En cualquier caso a finales de la década de 1610 la futura figura política de don Diego Mexía estaba preparada ya para un ascenso muy rápido que se produciría inmediatamente, ante los importantes cambios políticos que se producirían en España en 1621, de la mano de nuevas facciones de poder.

³⁶⁰ Carta del archiduque Alberto a Felipe III, AGS, Estado 2034, f. 101.

³⁶¹ AGS, Estado 2309, cfr. Rodríguez Villa 1904, p. 3

I.2 ASCENSO 1621-1634

La figura emergente a la sombra del nuevo valido. Cargos y mercedes de don Diego Mexía en los primeros años del reinado de Felipe IV y el valimiento de Olivares (1621-1626).

Cuando el 31 de marzo de 1621 moría inesperadamente el rey Felipe III, la situación política en Madrid cambió rápidamente. Las facciones de poder que habían manejado la corte desde la caída de Lerma, encabezadas por su hijo el duque de Uceda, serían convenientemente aisladas por el ascendente que sobre el joven príncipe tenían su ayo don Gaspar de Guzmán y su tío Baltasar de Zúñiga³⁶². Éste último, un anciano de gran prestigio político fue nombrado enseguida primer ministro, dejando a don Gaspar en un discreto segundo plano. Sin embargo, al morir al año siguiente, su figura sirvió de puente para que el futuro conde duque de Olivares alcanzase el poder absoluto. Don Gaspar era hijo de Enrique de Guzmán, conde de Olivares, que había sido hermano de Leonor de Guzmán, madre de Diego Mexía, lo que convertía a nuestro personaje en primo hermano del que sería el político que manejaría todos los asuntos de Estado durante más de dos décadas.

Según algunas fuentes, en agosto de 1621, Olivares reclamaría su presencia en la Corte, por lo que don Diego abandonaría Flandes camino de España³⁶³. Sin embargo, en noviembre de 1621 don Diego se ocupaba aun de los asuntos relativos a la guerra del Palatinado, aunque en este momento más relacionado con labores de gestión económica dadas las dificultades pecunarias del ejército que quedó allí acantonado³⁶⁴. El 28 de noviembre se debatía en el Consejo de Estado en Madrid, una petición suya para el envío de nuevas cantidades de dinero para la guerra del Palatinado. Petición realizada por orden de la infanta que prueba la vinculación con la gestión de la nueva campaña en el Palatinado Superior, pero de la que no cabe deducir si Leganés está presente en el Consejo o simplemente se debate su petición³⁶⁵. Desafortunadamente no sabemos en qué fecha exacta

³⁶² Al respecto del fascinante juego de intrigas y habilidades políticas de este momento véase Elliot 1998, pp. 63-73 y Marañoa 1945, p. 30 – 45.

³⁶³ Elliot & Peña 1981, I, p. 55 y Elliott 1998, p. 171, citando ASG, Lettere Ministri, Spagna, 2429, despacho 12 agosto 1621; Novoa 1875, LXI, p. 352.

³⁶⁴ Véase Rodríguez Villa 1904, p. 397. Es también muy útil la mención de Gabriel de Aranda que relata como Diego Mexía, “entonces hermano del marqués de Lorianá”, entró en 1621 en Flandes con Spínola, después de haber “asistido al marqués Spínola en las mayores empresas del Palatinado”. Aunque no menciona fecha exacta en 1621, Leganés estaría aun en Flandes.

³⁶⁵ AGS Estado 2035, f. 58, 28 noviembre 1621. Según aducía en el informe, las provisiones para agosto, septiembre y octubre de ese año estaban casi extinguidas y quedaba poco de otra provisión extraordinaria

en se produjo su regreso a España donde le esperaba un vertiginoso ascenso político, pero debió ser muy rápidamente tras la llegada de Olivares al valimiento. De hecho sus nombramientos serían ampliamente criticado entre los contrarios a Olivares. Uno de los cronistas más enfrentados con la su política nepotista sería Matías de Novoa, quien menciona con acritud el momento en que el poderoso nuevo valido comienza a utilizar a sus familiares para formar su camarilla palatina a su servicio. Un grupo compuesto por el conde de Monterrey, el marqués de Alcañizes y el marqués del Carpio, del que Novoa sospecha su nefasta influencia en el recientemente erigido Felipe IV, citando expresamente la reclamación de Olivares para el regreso de don Diego:

“...Y después D. Diego Mexía, Maestre de Campo en Flandes y hermano del Marqués de Loriana, que á la fama de la privanza del Conde dejó el tervio que gobernaba de españoles en el Palatinado, y se vino á la corte de España”³⁶⁶.

Es probable que Leganés regresara en el otoño de 1622, dado que durante todo el verano estuvo participando en diversas batallas en el Palatinado. Aparentemente Leganés estuvo en la batalla de Juliers, pues así aparece retratado en el cuadro de Jusepe Leonardo sobre el acontecimiento que se colgó en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. La toma de Juliers se produjo el 22 de febrero de 1622³⁶⁷, por lo que en esa fecha Leganés estaría efectivamente en tierra alemana. Sin embargo, ante la ausencia de noticias específicas sobre su participación en la batalla, hay ciertas dudas. El cuadro fue pintado hacia 1634-35 mucho tiempo después que la toma de la ciudad, cuando Leganés estaba en una situación mucho más privilegiada como soldado y político en la corte que en 1622. La pintura muestra la entrega de las llaves de la ciudad a Ambrosio Spínola, detras de quien se sitúa Leganés, también a caballo. Según han sugerido John Elliot y Jonathan Brown quien debía haber compartido el protagonismo de la victoria con Spínola era el general Hendrick de Berg, quien se había distinguido en la misma. Pero dado que Berg había pasado al bando holandés para la fecha en que se pinta el cuadro, se le sustituyó por Leganés, en un hábil gesto de propaganda política y visual por parte de Olivares para promocionar a su primo. Por otro lado, un documento de 1625 sitúa a Diego Messía en la batalla de Bergem op Zoom durante la misma campaña del Palatinado³⁶⁸. Esta batalla se produjo poco después

³⁶⁶ Novoa 1875, LXI, p. 352

³⁶⁷ Rodríguez Villa 1904, p. 399.

³⁶⁸ Así se afirma en una memoria de 1625 relacionada con la petición por parte de Leganés de un título nobiliario en Flandes. Enumerando sus hazañas, justo después de mencionar su valentía en el Palatinado, se afirma que se distinguió: *en las facciones de Beergben op Zoom donde tuuo a su cargo una parte de las trincheras, a lo qual acudio con muchissimo valor y asistencia* (AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2433, año 1625, doc. 36). Sobre el título en Flandes vide infra.

de la de Juliers. Spínola sitió la ciudad en julio aunque se retiró en octubre. Dado que en junio se le nombró Consejero de Guerra, pero no juró hasta el mes de octubre, es probable que regresara a España durante el propio sitio a la ciudad. En cualquier caso a finales del año don Diego estaba en Madrid con seguridad.

Por otro lado, en 1621 también moría el archiduque Alberto de Austria en Bruselas. Sería don Diego quien a su regreso a España portó la correspondencia y cartas de Estado sobre la situación en que quedaba el gobierno flamenco, lo que demuestra la relevancia política y diplomática que ya iba adquiriendo³⁶⁹. La muerte del archiduque Alberto supuso, por otro lado, la desaparición de uno de sus mayores protectores. Sin embargo, su protección continuó incluso tras su fallecimiento. Por ejemplo, y ante la muerte del conde de Bucquoy, que ostentaba el cargo de Capitán General de la Artillería de Flandes, la Infanta aconsejaba que se nombrara para este puesto a don Íñigo de Borja, quien después de veinte años de servicio permanecía con un tercio de infantería y el título de Castellano de Amberes. Sin embargo, en el Consejo de Estado se dedujo que de hacerse así quedaría en desventaja don Diego Mexía, argumentando no sólo sus condiciones y servicios sino cómo había sido establecido que *“el archiduque Alberto por lo bien que don diego lo había servido le daría el primer cargo que vacase en la guerra”*. Finalmente el Consejo resolvió otorgar a don Íñigo de Borja la máxima responsabilidad de la Artillería, y que el cargo de Castellano de Amberes, pasase a don Diego³⁷⁰. Así se hizo, pues el título se otorgó oficialmente el veintisiete de junio cuando Felipe IV remitía a Flandes la patente de nombramiento del nuevo Castellano de Amberes³⁷¹. De esta manera el *cursus honorum* del futuro marqués de Leganés continuaba creciendo, y con él las rentas económicas. Pues si bien la castellanía

³⁶⁹ También se incluía correspondencia del conde de Gondomar, embajador en Inglaterra y resoluciones relativas a grandes asuntos de Estado, incluido el estado del valle italiano de la Valtelina, cuyo control era imperioso a España, así como las respuestas del rey inglés y al nuevo nuncio papal desde el gobierno de Flandes. (AHN, Estado, lib. 739, f. 17 y ss).

³⁷⁰ Sobre estas resoluciones véase AGS, Estado, 2036, f. 20-22.

³⁷¹ La patente se encuentra en AGR, Audiencia, 976, f. 90, confirmando estos datos:

Por quanto por hauer probeydo la sers^{ma} Infante Doña Isabel mi tia y mi Governadora de mis payses baxos el cargo de General de la Artilleria de mi ex^{ta} dellos que estaua baco por muerte del Conde de Bucqoy en el Mro de Campo Don Iñigo de Borja mi Castellano de Amberes ha quedado vaco aquel Castillo, y conuiniedo a mi seruizio y al buen recaudo y siguridad del, y de la Villa de Amberes proueerle en persona de mucha calidad, confiança valor y experiencia, de las cosas de la guerra, teniendo entendido que estas y otras buenas partes y calidades concurren en Vos Mro de Campo Don Diego, de mi Consejo de guerra, y por la satisfacion que tengo de lo bien q me haueis servido.

El propio Felipe IV escribiría a don Diego en septiembre sobre este nombramiento: *“He visto por vrra carta de 18 de Agosto como por hauer aceptado Don iñigo de borja el cargo de la Artilleria se os auia dado posesion del castillo de AMberes (...) y estimo como es razon vro buen zelo y fio del q cumpleris alli y en todo lo q se os encomendare con vrra antigua obligacion”* Ags 2223, f. 270, Felipe IV a Don Diego Mexía, 20 septiembre 1622.

llevaba parejos unos gajes, don Diego solicitó que se mantuviese el sueldo que gozaba como Maese de Campo de un Tercio, con lo que conseguía acumular cargos y sueldos³⁷².

Desde que en junio se produjo la resolución del Consejo de Estado de otorgarle el cargo de Castellano de Amberes, hasta que en julio Felipe IV otorgó patente a don Diego, éste había ascendido otro gran peldaño en la política española, siempre a la sombra del poderoso Conde Duque. Sus responsabilidades en la guerra de Flandes y su ascendiente fueron sin duda factores claves para que en junio entrara a formar parte del Consejo de Guerra, jurando su cargo el día 1 de octubre de 1622³⁷³. Poco después Felipe IV escribía a la Infanta recomendando que don Diego entrara a formar parte de una Junta de Guerra, recientemente creada “*por la mucha satisfacion q tengo de su persona y buenas partes*”, ordenando que se le hiciese merced de 1000 ducados “*en recompensa de algunas pretensiones q ha tenido en razon de sueldos q ha pretendido que se le hagan*”³⁷⁴. El ascenso que el futuro marqués de Leganés estaba protagonizando en los primeros años de la década era evidente. Calificado por John Elliott como “el valido del valido”³⁷⁵, don Diego Messía era efectivamente la mano derecha del Conde Duque, y a él se dirigían muchos solicitando favores del propio Olivares, lo que confirma su creciente poder. Un ejemplo lo vemos en octubre cuando don Gonzálo Fernandez de Córdoba le escribe con relación a un asunto personal: *supp^a a V. s. que si juzgase que el entender esto el s^r Conde Duque, pueda ser de consideracion le de quenta dello*³⁷⁶.

La situación en 1622 era inmejorable para don Diego, gozando ya de tres sueldos y bien posicionado en Madrid y Bruselas. Sin embargo, el cargo de Castellano de Amberes sería disfrutado por poco tiempo. En noviembre moría Íñigo de Borja, dejando vacante la Capitanía General de la Artillería Flamenca. Ante este vacío, tanto Isabel como el Consejo de Estado estuvieron en este caso de acuerdo a la primera. El encargado de sustituirle debía de ser don Diego, aunque tendría que dejar la Castellanía y su tercio. La consultas del Consejo que se celebran para tratar este nuevo nombramiento arrojan muchas evidencias sobre la situación favorable que el primo de Olivares tenía³⁷⁷. Un grande de España como el duque del Infantado diría de él: “*Es cavallero pobre que no tiene mas de lo que VM^d le da y assi se conforma con lo que la s^a ynfanta escribe*”; don Agustín Mexía, un perfecto y veterano

³⁷² AGS 2036, f. 22, consulta de don Diego Mexía para seguir gozando del sueldo que tiene como Maese de Campo de un Tercio.

³⁷³ Para este nombramiento y la fecha exacta veáse Gascón de Torquemada 1991, p. 124 y González Palencia 1942, p. 26, cuyos respectivos avisos y gacetas mencionan el hecho de que juró el 1 de junio junto al marqués de Cerralbo. Los recientes nombramientos de don Diego también fueron recogidos en las cartas de Almansa y Mendoza (Simón Díaz 1982, p. 182, carta nona).

³⁷⁴ AGS, Estado, 223, Felipe IV a la Infanta Isabel, 4 julio 1622.

³⁷⁵ Elliott 1998, p. 171.

³⁷⁶ Mss. 1869⁶³. Copia de una carta de Gonzálo Fernandez de Córdoba a don Diego Mexía, 2 octubre 1622.

³⁷⁷ AGS Estado 2036, f. 25.

conocedor de las guerras de Flandes, opinaba que don Diego no debía dejar el tercio “*porque seuir en un tercio, le estaria muy bien, p^a hazerse mas soldado de lo que es, y entonzes qualquiera cargo fuera muy bien empleado en el, como en cuanto a su persona lo es lo que su Alt^a le ha dado*”. Un deudo de Olivares como era el marqués de Aytona dijo: “*Don Diego Messia merece qualquiera cosa*”, mientras que el marqués de Montesclaros afirmaba con rotundidad: “*que su Alt^a parece que ha proueydo ya el cargo de General de la Artilleria en Don Diego Messia que tiene las partes y calidad que se saben*”, aunque también afirma como se podrían esperar “*ocasiones en que sirviendo como ha servido hasta aqui, merezca mayores ventajas que se le podran dar, por medios menos costosos a la hacienda*”. Finalmente Fernando Girón decía de él que debido a sus más de veinte años de servicio era persona “*con mucho credito y opinion*”³⁷⁸. Pese a que las opiniones dejaban entrever que quizás fuera pronto para un honor tan alto, finalmente don Diego Mexía fue nombrado Capitán General de la Artillería de Flandes, a principios de 1623³⁷⁹, dejando la Castellanía de Amberes cuyos gajes parece que eran mejores, por lo que solicitó una compensación. La solicitud sería la concesión de una Encomienda en la Orden de Santiago, algo que vimos como hacía tiempo buscaba y en cuyas fatigas había sido ayudado por el archiduque Alberto. En Febrero de 1623 Leganés elevaba una petición al Consejo de Estado, en la que afirmaba como por ser su sueldo de Capitán de la Artillería menor del que gozaba como Castellano de Amberes, se veía en la necesidad de pedir una pensión de dos mil ducados. Ante esta petición, el Consejo resolvió concederle en compensación un título de duque de costa en Flandes, lo que llevaría implicados unas rentas compensatorias, mientras se le otorgaba la Encomienda³⁸⁰.

Las ramificaciones del poder de don Diego se observan en muchos terrenos. Por ejemplo, el 4 de julio de 1623 Felipe IV, dada su condición de Consejero de Guerra, le nombraba miembro de una Junta de Guerra para tratar los asuntos relacionados con Flandes, lo que llevaba parejo un pago de mil ducados “*por una vez y en recompensa de algunas pretensiones q ha tenido en razon de sueldos q qba pretendido se le bagan por buenos*”³⁸¹.

Comentario [S8]: Esto esta en Van Durme. Hay que buscar y citar.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Sin embargo un libro de registros de mercedes de 1581 a 1628 establece confusamente que se le dio el cargo el siete de octubre (AGS Guerra y Marina, libro de Registros XXVII, 87v).

³⁸⁰ AHN Estado 741, f. 335. El título como duque de costa entendemos que estaría relacionado con el posterior nombramiento de don Diego como marqués de Dense, un pequeño pueblecito del ducado de Flandes. Vide infra. Con relación a esta petición véase AGS 2234 carta de Felipe IV a Isabel Clara 20 octubre 1624, donde el Rey comenta como se le denegó a don Diego el disfrute de los 1.000 ducados de sueldo que gozaba Íñigo de Borja y a cambio se le concedería la Encomienda, otorgandole en el interim 2000 ducados por vía de gastos secretos.

³⁸¹ En este caso el pago era a través de la administración de Bruselas, por lo que Felipe IV ordena a la Infanta que le le abonen de la provisión genral para el ejército de Flandes. (AGS 2233, Felipe Iv a Isabel Clara Eugenia 4 julio de 1623.

En cuanto a la situación de Leganés en la corte filípica ésta se concretaría definitivamente cuando en 1624 fue elegido Gentilhombre de la Cámara del Rey, cargo que juró el 27 de julio. Mediante este nombramiento Olivares conseguía mejorar la situación de sus familiares en la corte, pues en las mismas fechas se nombró Mayordomo Real al marqués de la Puebla, hermano de Leganés³⁸². Los beneficios de pertenecer a la Cámara del Rey, no eran sólo de prestigio y representación sino económicos. Un documento posterior establecía en 131.760 maravedíes los emolumentos que este cargo le reportaba al año, y que en muchas ocasiones cobraba incluso cuando permanecía fuera de la corte³⁸³. Las funciones del Gentilhombre de la Cámara, estaban ligadas a las del Sumiller de corps. Juraban ante el sumiller, en caso de ausencia de camareros, realizaban funciones palatinas como echar las sábanas del Rey, seguían a Su Majestad a todas partes aunque estuviera retirado o de luto, incluso en los aposentos de la Reina, hasta su misma cámara pues no debían perder de vista al monarca, salvo por indicación expresa suya, en cuyo caso se retiraban a la pieza inmediata. Sólo los Gentilshombres de la cámara podían servir al Rey o acercarse a él para entregarle alguna cosa, o hablarle de cualquier asunto. Estando ellos los ayudas de la cámara debían dirigirse al Gentilhombre y no hablar directamente al monarca, al igual que para entregarles algo³⁸⁴.

A principios de 1624 Felipe IV realizó una visita a Andalucía, una jornada Real que en palabras de John Elliot suponían un golpe de efecto de Olivares que evidenciar su influencia sobre el Rey, hasta el punto de conducirlo a sus territorios. Felipe IV salió el 8 de febrero de 1624 de Madrid, visitando Úbeda, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Granada y otros pueblos intermedios donde por supuesto, en palabras del cronista Herrera de Sotomayor, era recibido con gran aplauso. El viaje duró apenas tres meses, pues el 18 de abril regresó a Madrid³⁸⁵. Aunque Herrera de Sotomayor que es la principal fuente al respecto no aporta datos concluyentes sobre la posibilidad de que don Diego acudiese con Felipe IV a esta jornada, sabemos que así fue por las informaciones de Matías de Novoa, quien le menciona

³⁸² De nuevo son las gacetas, avisos y otras fuentes históricas las que dan noticia de estos nombramientos, véase al respecto: Gascón de Torquemada 1991, p. 199. Almansa y Mendoza en Simón Díaz 1982, p. 313 y Céspedes y Meneses 1634, f. 213v.

³⁸³ AGS, Exp. Per. C^a 543/19. EL sueldo se le mantuvo incluso en algunas salidas y misiones diplomáticas y militares de Leganés en el exterior como en 1630 cuando regresó a Flandes, en 1645, cuando permanecía en Cataluña.

³⁸⁴ Ante la falta de un trabajo moderno sobre las funciones de los distintos oficios del Palacio en el siglo XVII, seguimos el texto de Rodríguez Villa (1913, pp. 48-49), que se basa en el ceremonial de la corte de Carlos V, que era el que se mantenía, quizás con ciertos cambios, en época de Felipe IV.

³⁸⁵ Herrera de Sotomayor 1624.

en Cádiz como Consejero de Estado cuando el monarca visitó la ciudad³⁸⁶. Probablemente don Diego acudiese a la jornada completa, llevando a cabo en esta ocasión una de sus primeras misiones cortesanas fuera de Madrid. Una circunstancia que se repetiría en numerosas ocasiones.

Una nueva salida de Leganés de Madrid, se produciría en el otoño de 1625, por motivos no diplomáticos ni cortesanos, sino puramente militares. A principios de noviembre se produjo el desembarco inglés en la ciudad de Cádiz. Un asunto que no supuso más que una mínima refriega con don Fernando Girón y don Fadrique de Toledo, quienes tenían prevista la amenaza, que no pasó de un pequeño desembarco amenazante. Sin embargo, el ataque a Cádiz fue asunto que movilizó a toda la nobleza cortesana y resultó un golpe de efecto de la política del propio Olivares. En octubre, cuando llegaban noticias de la presencia de los galeones había elegido los puestos militares del ejército que debían hacer frente a las tropas invasoras. El Conde Duque se reservó el cargo de Capitán General de la Caballería Española³⁸⁷. Por su parte sabemos que don Diego estuvo presente en esta expedición militar, siendo nombrado Maestre de Campo General del Ejército de Castilla³⁸⁸. Un historiador apologista de Olivares como Céspedes y Meneses mencionaba el acontecimiento exagerando la relevancia de la actitud de Olivares y el apoyo de su primo Diego Mexía en apoyo de su primo olivares: “*dexo a su mucha providencia, quanto le pareciese conuenir, para acudir a este socorro y embió a asistirle por la posta, a don Melchor de Borja, y a Don Diego Mexia del Consejo de guerra, cuya ayuda por su experiencia, buuiera sidolo a los aciertos que hizo el Duque, si ellos llegaran más temprano, antes no buuiera enemigo*”³⁸⁹. Según esta fuente eran Mexía y Olivares junto con don Íñigo de Borja, quienes tomaron las decisiones más relevantes, como no disolver el ejército, aun tras la retirada del enemigo para proteger la llegada de la flota de América³⁹⁰.

³⁸⁶ “Por esto, cuando el Rey hizo jornada á la Andalucía y entró en Cádiz, dando intención a los generales D. Fadrique de Toledo y D. Luis Fajardo quería visitar la Real y los demas bajeles, atendió el Almirante é hizo saber a S.M., al conde de Olivares y las demas personas que se hallaban allí del Consejo de Estado, como D. Diego Mejía, D. Fernando Girón y otros, que caso que S. M. entrase en la mar y en los vasos, le tocaba a él ordenar lo que allí se había de hacer, y los generales había de deponer de sus bastones y él solo le había de tomar” (Novoa 1878-1886 LIX, p. 38). Novoa también menciona como don Diego afirmaba que el rey otorgaría numerosas ayudas de costa durante este viaje, en el marco de los conflictos entre el Almirante de Castilla y el marqués de Liche (idem, p. 39).

³⁸⁷ Véase al respecto Elliot 1998, p. 279- 280.

³⁸⁸ Elliot 1998, p. 279, menciona a Mexía bajo este cargo. También resulta muy útil la citaal respecto de su nombramiento en AGS, Guerra y Marina, Libro de Registros XXVII, Relación de Mercedes 1581-1628, f. 84: “en 9 de noniembre se hizo mrd a don diego messia del cargo de mro de campo g de los exerçitos de Andalucia y Llerena con 6.000 dsº al año”.

³⁸⁹ Céspedes y Meneses 1634 f. 252v-253.

³⁹⁰ Ibidem, f. 254.

El siguiente año 1626 seguiría siendo un año de continuas lluvia de nombramientos y mercedes para un Diego Mexía que cada vez alcanzaba mayores logros. En febrero se debatiría en el Consejo de Estado la propuesta de Isabel Clara Eugenia de nombrarlo Capitán General de la Caballería Ligera del Ejército de Flandes. La Infanta presentó tres candidatos entre ellos don Carlos Coloma, Hendrick van Bergh y don Diego Mexía³⁹¹, estableciendo un claro orden de preferencia: “*En primer lugar a Don Diego Mexia por se capp^{an} Gral del Artilleria por cuyo cargo viene a tocarle otro mayor que vacare en el exercito como se ha asostumbrado de mas de su valor calidad seruiços y tantas p^{tes}*”. El consejo valoraba la opinión de la Infanta pero establecía prioritario que Leganés permaneciese en España “*por la falta q haria aqui a su Real seruicio puede V. M^d tenerle agora cerca de su persona y servirse del*”, proponiendo a Bergh “*para tenerle contento*”, que además era natural del país. La solución intermedia, fue nombrar a Mexía Capitan y a elegir a Berg de manera interina en su ausencia³⁹². La elección de don Diego para este nuevo puesto militar establecía numerosas dudas entre los opuestos a Olivares, quienes encabezados por el cronista Matías de Novoa, veían en este nuevo nombramiento el deseo del Conde Duque de alejar a su primo de Madrid y aludían a los celos que su ascenso provocaba en otros soldados, como Hendrick van Berg:

“Llegó por estos dias nueva de la muerte de d. Luis de Velasco, General de caballeria de Flandes, esclarecido en el ánimo y en sus hechos, y dio el oficio en merced a d. Diego Mejía su primo, no sin grande sentimiento del conde enriquez de Bergas, que tenía la tenencia, soldado envejecido en los trabajos de Flandes; cuyo agravio le obligó a retirarse de la provincia de Geldres, de donde era Gobernador, no sin recelo de algun desman, por estar tan vecino a los enemigos y sumamente sentido. El Conde hizo salir a D. Diego Mejía á componer esto y que pasase a Flandes, ó porque se murmurava llevase el sueldo en merced, o desviarle del lado de Rey; que también le causaba celos la comunicación que tenía con él de las materias de aquellos Estados. Sin embargo, le tenía por su adalid y atalaya en aquel cuarto, y por de mayor confidencia que otro pariente, que aún á los más tenía por sospechosos, y para que le avisase de todo lo que pasaba; cargándole despues la presidencia de Flandes, sobre el oficio de General de la artillería y los que se refiriesen: hombre es que en menos de cinco años creció exorbitadamente en oficios rentas y alhajas y mucha suma de dineros, dando por la casa en que hoy vive cincuenta mil escudos, no siendo más que un hijo segundo del marqués de Lorian; casa vien corta y alcanzada. Fue finalmente, por esto

³⁹¹ AGS Estado 2040 f. 59. Consulta 7 de marzo 1626. En una minuta de consulta de 20 de marzo Felipe IV comunicaba el nombramiento a Isabel Clara se incluye el despacho del título y las razones: “*Teniendo consideracion a los muchos años que me aueris seruido, assi en el dho cargo como antes en los de capitan de caballos, Maestro de Campo de Infanteria española y castellano de Amberes*”. El cargo llevaba incluidos 500 escudos de sueldo al mes (AGS, 2035, Felipe IV a la Infanta)

³⁹² Ibidem, f. 60,º 28 de marzo de 1626.

*(o por lo que juzgaron muchos) precisado a salir, y adeptar el desafío, que se presumió entonces por el conde de Olivares, que como ministro tan importante, y necesario á la vida de las cosas, ni saldría, ni se le dejarían aceptar, ni tampoco era acertado dejar el crédito en opiniones, ni era bien que le salvase Don diego con sus fuerzas, correspondiendo á las buenas obras y beneficios referidos*³⁹³”

Sin embargo, en algo se equivocaba Novoa, pues las intenciones de Olivares no eran alejar a su primo de la posible influencia en Felipe IV, sino seguir favoreciéndole en su ascenso. En las mismas fechas en las que era elegido para el máximo cargo de la caballería flamenca, don Diego Mexía estaba enfrascado en una nueva tarea diplomática y política en beneficio de su primo. Ante las necesidades económicas del Estado, Olivares había diseñado un plan de contribución militar en la que participarían todos los reinos de la Monarquía Hispánica con una aportación en función de su peso demográfico y militar, la denominada Unión de Armas. Para que el proyecto saliera adelante tenía que ser aprobado por las cortes de cada uno de los reinos. De esta suerte el propio Felipe IV encabezó la llamada jornada de Aragón por la que el monarca y toda su Corte salió de Madrid para presidir tales reuniones. Entre los innumerables miembros de la corte estaba don Diego Mexía, quien como Gentilhombre de la Corte, acudió a esta nueva jornada real en la que Felipe IV estuvo fuera de la capital desde el 7 de enero hasta el 14 de mayo. Las cortes de Aragón se celebraron en Barbastro, las de Valencia fueron convocadas poco después en Monzón y posteriormente se celebraron las de Cataluña en Barcelona³⁹⁴. En los esfuerzos por controlar la aristocracia local, que podía causar tantos problemas a Olivares, e incluso por tener contentas a las grandes familias que aunque residentes en Madrid tenían rentas en estos reinos, Olivares estableció que los Tratadores de Corte debían ser allegados suyos. Siguiendo esta política nombró a Diego Mexía entre otras criaturas suyas, como el marqués de Liche y el conde de Monterrey, que llegó a presidir las Cortes de Aragón. Los Tratadores de Corte ejercían de intermediarios entre las Cortes y el rey, y debían allanar el camino para que los representantes de los tres estados votaran las tesis de Olivares. De esta manera don Diego Mexía fue uno de los elegidos para ejercer de Tratador en las Cortes de Aragón que se reunieron en Barbastro³⁹⁵. Pasando posteriormente a Monzón donde don

³⁹³ Novoa 1878-1886, LXIX, p.53. El subrayado es nuestro.

³⁹⁴ Para esta jornada véase Elliot 1998, pp. 293-306.

³⁹⁵ “Señaláronse lugares en que se juntaran de por sí cada uno de los tres brazos; habilitáronse, para su intención disponer y alentar los ánimos, al marqués de Liche, a D. Diego Mejía (de la facción valida, por no dejar hacer á otros y que todo se lo debamos al marqués de Fromista), que allí llaman tratadores de las Cortes, y por presidente de ellas al conde de Monterrey,” Novoa 1878-1886, LXIX, p. 20.

Diego trabajo duramente³⁹⁶ y finalmente en Barcelona, donde el Rey entró a finales de marzo. A Leganés como Tratador debían acudir los que tuvieran reclamaciones o se sintieran ofendidos por los oficiales del rey y los que solicitasen mercedes personales³⁹⁷. Según Céspedes y Meneses la entrada Real se produjo en medio de una gran ceremonia a las cuatro de la tarde del día veintidós. Felipe IV lucía sus mejores galas mientras desde las murallas se producían salvas de artillería y sonaba música, tras él los Gentilshombres de la Cámara entre los que estaba don Diego Mexía, a quien ya se alude por su flamante nuevo cargo de General de la Caballería Flamenca³⁹⁸. Sin embargo las Cortes catalanas se alargaron hasta principios de mayo en las cuales, según Matías de Novoa, los tratadores habían confiado en poder ejercer una presión más fuerte de lo que finalmente resultó³⁹⁹. Como resultado de su labor de Tratador y el conocimiento de la situación de Cataluña, Leganés fue considerado para formar parte de una junta junto con los duques de Fería y de Alcalá y el Presidente de Castilla, para controlar la mala situación de la justicia real en el principado, especialmente en lo tocante a bandolerías⁴⁰⁰.

Quizás como premio a sus esfuerzos en las cortes de 1626, de regreso a Madrid don Diego Mexía alcanzaría el mayor rango político al que estaba destinado, ingresando en el selecto grupo de los miembros del Consejo de Estado, es decir, el organismo político de mayor relevancia de la monarquía católica. Ahora él mismo entraba a tomar parte de las decisiones estatales de las que hasta ese mismo momento había sido únicamente instrumento de ejecución. El juramento tuvo lugar a mediados de julio, siendo la a fecha

³⁹⁶ “El virey, y D. Diego Mexía, y los tratadores, para ir ganando tierra, viendo la Rey todos los días encerrado en dos piezas sin salir un punto de casa, ni aún dado siquiera a un justo entretenimiento, procuraron con la industria y con las dádivas allanar algunos votos, y éstos los mas desesperados”, Novoa 1878-1886, LXIX, p. 23.

³⁹⁷ Zudaire Huarte 1964, p. 44 y ss. estudió la formación y proceso de las cortes en Barcelona, mencionando el nombramiento de Leganés y portando documentación del Archivo de la Corona de Aragón y del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, (p. 46, n. 49 y 54)

³⁹⁸ “Venía su Magestad de rosa seca, sombrero, plumas y diamantes, y entre ellos vno de gran precio, y del colgada aquella perla, q llaman buerfana por vnica. Mientras llegauaa las murallas le saludo su artilleria y musica de ministriles, y de diuersos instrumentos hasta la puerta, donde vn Angel que era pendiente de vna nube le puso las llaues en la mano, y se lad dio con rostro alegre al Conseller en Cap, q venia cerca, y se metio luego en el palio, q le llenauan Ciudadanos y Consellers, y de diestro los q llaman alli Veyntiquatrena. Guaua la gente de a cauallo de Perpiñan como el dia de antes, despues las guardas y los nobles y caualleros Catalanes, los gentileshombres de la Camara, los Condes de Eril, Santa Coloma, de Peralada, Monte Agudo, Duque de Cardona, almirante de Castilla, Marqueses de Liceb, Carpio, Nauas, Castel Rodrigo, Fromista, Gouea, Don Diego Mexia, General de la Caualleria de Flandes, Don Lays de Aro Don Iorge, y Don Francisco Marcareás, Don Fadrique Enriquez, Don Iuan Çapata, Don Rodrigo de Tapia, los Reyes de armas, y Maceros, el conde de Sastago con el estoque, y junto al palio el Conde Duque de Oliuares, como cauallerizo mayor, y Sumiller de Corps, y despues del el Marques de Montes Claros, y otros ilustres personajes, y auiendo hecho el juramento por los demas Reynos e Islas anexos a este principado con muchas musicas y danças, y artificiosas inuenciones de los oficios y mecanicas, llegó a Palacio bien de noche, y el dia siguiente continuo las ceremonias q faltauan del recibir los homenajes, y del tomar la possession del Canonicato de la Seo; y sin perder tiempo en los otros, de que las Cortes se juntasen para abreniar con su jornada”

Céspedes y Meneses 1634, f. 258-259.

³⁹⁹ “...que ya el Rey anhelado había dado intención de salir á los postreros, creyendo bastaba mes y medio para vencer cuidado tan grande; empero salió y caminaba vano el discurso. Habiánselo afirmado así los tratadores, que fueron el marqués de Liche, y D. Diego Mejia, y más que todos el duque de Cardona...”, Novoa 1878-1886, LXIX, p. 34.

⁴⁰⁰ Zudaire Huarte 1964, p. 62.

confusa en función de las distintas fuentes.⁴⁰¹ En cualquier caso Leganés había alcanzado con este nombramiento la cima del poder que podía ejercer en Madrid. La mano derecha de Olivares era miembro ya del organismo que ejecutaba sus decisiones. Sin embargo su fuerte escalada era algo que no escapaba a las críticas de los opositores al régimen del Conde Duque. De nuevo se hace inevitable recurrir a Matías de Novoa quien hace una cruda pero certera descripción de su meteorica carrera política y económica:

*“D. Diego Mejía, hermano tercero ó segundo del Marqués de Coriana [sic], caballero tan alcanzado, que casó con hija de Francisco Guillamas, maestro de la Cámara del Rey, por comer; de aquí se podrá sacar qué alimentos le tocarian, pues hoy se halla este caballero, y le he visto yo en menos de cuatro años, con los oficios de Consejero de Guerra y Estado General de la artillería, y comiendo en la corte, debajo del oficio de GentilHombre de la Cámara del Rey, y no del estandarte Real, 12.000 escudos; de General de la Caballería de Flandes; de otros descuidos nos atreveremos a culpar los pasados empero de este no, con ofensa de alguno, que por muchos años, habiendo sido Teniente della, y de D. Luis Velasco, excelente Capitan, le tocaba (si blasonamos de no hacer agravios, los que se comenten en los soldados suelen ser más perjudiciales y dignos de mayor represión, y los que por todos caminos se deben evitar), porque desesperados de verse defraudar de lo que les toca y de la reputacion, que es sobre lo que se pelea, solemos ocasionarnos á muchos yerros y á notables pérdidas, y á llevarse tras sí, con el coraje de la sin razon una provincia entera, y mas en países que tan tocados están de esta pasión. La antigüedad es el índice, y la que conserva (si se guarda, digo, en los oficios) en unio su firmeza las cohortes y majistrados; y prosiguiendo en nuestro discurso, oigo decir que se halla D. Diego con más de 200.000 escudos de alhajas y 20.000 de renta”*⁴⁰²

Leganés debía su ascenso a los esfuerzos de su primo, y en los años siguientes le demostraría su gratitud sirviendo en las más delicadas misiones políticas y diplomáticas que se le ordenaran. Mientras participaba en las decisiones políticas al más alto nivel⁴⁰³.

Una embajada a Inglaterra en 1622 y el contacto con el grupo de White Hall.

Algunas de las actividades cortesanas de don Diego Mexía durante la década de los años veinte destacan por las posibles implicaciones que pudieran tener en la formación de su gusto por las artes y la decidida afición al coleccionismo de pinturas. Una de las más

⁴⁰¹ La gaceta de Gascón de Torquemada (Gascón de Torquemada 1991, p. 248) aporta la fecha del dieciocho mientras que los Avisos publicados por González Palencia afirman “*A diecinueve juro por Consejero de Estado Don Diego Mexía, primo del Conde Duque*”, (González Palencia 1942, p. 144).

⁴⁰² Novoa 1878-1886, LXI, p. 402.

⁴⁰³ Ejemplos son las juntas para atajar el creciente bandolerismo en Aragón y la que estudiaba los destinos de los infantes Carlos y Fernando, véase la documentación aportada Arroyo 2002, p. 177.

tempranas sería la visita que a finales de 1623 hizo a Inglaterra enviado por la archiduquesa Isabel como su embajador extraordinario.

Esta presencia del futuro marqués de Leganés en las islas esta relacionada con la estancia del príncipe de Gales en Madrid durante aquel año, cuando acudió sorpresivamente para tratar la posibilidad de un matrimonio con la infanta María, hermana de Felipe IV. Se buscaba así solución a los enfrentamientos entre las dos coronas, y la finalización del conflicto surgido por la apropiación del Palatinado por parte del emperador Austriaco, en perjuicio del candidato inglés⁴⁰⁴. Como es sabido, acompañaba al príncipe el duque de Buckingham, George Villiers, quien estaba destinado a llevar las riendas del poder monárquico en la Inglaterra carolina de los siguientes años. Los recelos de la corte española, encabezada por Olivares, al matrimonio de su hermana con un príncipe protestante, y la falta de acuerdo diplomático en cuestiones relacionadas con la conversión de Carlos y la tolerancia de los católicos en Inglaterra, dieron al traste con el llamado matrimonio español. En septiembre el príncipe y su valido partieron definitivamente de Madrid portando numerosos regalos del Rey, entre ellos la famosa *Venus del Pardo* de Tiziano y su retrato de *Carlos V con un Perro* del Museo del Prado. De hecho la embajada inglesa en Madrid había desarrollado una vastísima política de adquisiciones pictóricas, en las que intervinieron no sólo el Rey, sino algunos de los coleccionistas españoles más relevante de ese momento como el Almirante de Castilla, o el funcionario Real Jerónimo Funes Muñoz, o el propio conde duque de Olivares⁴⁰⁵. Entre todas ellas merece la pena destacar aquí la alegoría del marqués del Vasto, obra de Tiziano, (París Museo del Louvre), por las similitudes que tiene con una pintura que Leganés llegó a poseer algún tiempo después⁴⁰⁶.

El viaje de regreso se inició el 9 de septiembre, pasando por El Escorial y continuando por Valladolid, donde seguiría el Príncipe contemplando y adquiriendo obras de arte⁴⁰⁷. Posteriormente se continuó el trayecto hacia Santander, donde se les unió don Diego Hurtado de Mendoza, señor de la Corzana y enviado extraordinario de Felipe IV

⁴⁰⁴ Para las innumerables relaciones literarias que refieren los acontecimientos sobre la visita del príncipe véase el compendio que hace Simón Díaz 1982, pp. 184-281 y De Andres 1974. Para sus implicaciones políticas Véase Elliot 1989, pp. 241-250. En Inglaterra se esperaba que tal matrimonio, abriese la posibilidad a posibilidad de que los españoles forzaran al emperador a renunciar a la corona del Palatinado.

⁴⁰⁵ Un resumen de las adquisiciones de los visitantes ingleses en este momento se encuentra en Brown 2003, pp. 44 y ss. basándose en las informaciones que recogió Vicente Carducho en su tratado (Carducho 1979, p. 422) y las crónicas del momento (González Palencia 1642, p. 74-75). Véase también Andrés 1974, pp. 114-115

⁴⁰⁶ Brown 2003, p. 47. Para la pintura de Leganés Véase cat. 26 y el capítulo sobre los Tizianos de Leganés.

⁴⁰⁷ Véase Andrés 1974.

para acompañar al Príncipe hasta Inglaterra. Desde allí navegaron hasta Londres donde llegaron el 4 de octubre. A Londres la infanta Isabel enviaría desde Flandes a su flamante nuevo Capitán General de la Artillería, don Diego Mexía, como su embajador extraordinario en la negociaciones con Inglaterra⁴⁰⁸. Este viaje le proporcionó a nuestro protagonista la posibilidad de conocer de cerca los usos y costumbres de la corte de Jacobo VI, así como de comprobar de primera mano la política de adquisiciones diplomáticas que el príncipe y Buckingham habían llevado a cabo durante su visita a España. Sin duda un ejemplo muy fructífero para su futuro como poderoso político y coleccionista.

En Londres Hurtado de Mendoza y los demás enviados españoles fueron agasajados convenientemente por el rey, quien les visitó al palacio donde estaba alojado en varias ocasiones. Una de las oportunidades que tuvieron de contemplar la magnificencia regia fue un banquete ofrecido por el Rey en su palacio, celebración para el cual el rey Jacobo envió a varios miembros de su corte a recoger a los españoles a su palacio, en un gesto de extrema cortesía. Don Hurtado de Mendoza fue situado durante el banquete bajo palio, junto al monarca inglés, acompañándoles a la mesa el príncipe de Gales, nuestro don Diego Mexía, como embajador de la Infanta, y don Carlos Coloma, embajador ordinario de España en Inglaterra. Tras el banquete, los acostumbrados saraos amenizaron la velada con un lucido baile, tal y como describe la crónica anónima que se conserva del mismo en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁰⁹. La misma fuente incorpora como frontispicio un grabado representando el banquete, que además de un documento gráfico de esta ceremonia, pasa por incorporar la primera presencia visual conocida del futuro marqués de Leganés. La imagen está firmada por un grabador anónimo con el anagrama M. T⁴¹⁰ y se refleja una mesa con gran número de platos, presidida por el embajador extraordinario de Felipe IV y el rey Jacobo bajo un palio con las armas de los Estuardo. A su mano derecha se sitúa el príncipe Carlos y a la izquierda Diego Mexía y Carlos Coloma, todos recibiendo a una

⁴⁰⁸ Es Céspedes y Meneses en su *Historia de Felipe IV*, quien confirma la noticia del envío de don Diego de Flandes a Inglaterra a dar la enhorabuena por el posible casamiento al rey Jacobo. Sin embargo el texto es confuso y no quedó claro si don Diego se reunió con la comitiva inglesa en Santander o ya en Flandes: “*Esperauante [en Santander] ya luzidas tropas de caualleros de su Reyno, y los criados de su Alteza con vistossissimas libreas, y aquí alcançandole, llegó también Don Rodrigo de Mendoza (que era señor de la Alcorçana) que remitía su Magestad a dar al Rey de Inglaterra la norabuena de su vieje, y del efeto destas bodas al Christianissimo, e Infanta que desde Flandes se le embio con don Diego Mexia al Rey Iacobo, Pero domingo a veynte y quatro el Principe honrò con Real banquete, en su galeon a los señores y caualleros Españoles, de quien (con no menores dadnuas) se despidió a la propia noche, y ellso boluiendo a Santander, no se quisieron retirar hasta perder las naos de vista...*” (Céspedes y Meneses 1634, p. 156v). En otro momento tratando los desmanes de Jacobo contra los católicos comenta el historiador como quitaron algunos bienes al primogénito del conde de Arxil, “*que auia venido desde Flandes con don Diego Mexia*” (Céspedes y Meneses 1634, p. 171v). Sin embargo la cita es igualmente ambigua, no quedando claro si se refiere a la misma visita de don Diego a Inglaterra o a otra.

⁴⁰⁹ *Fiestas y singulares favores...* 1624.

⁴¹⁰ *Ibidem*. Véase Madrid 1993, p. 305 y Madrid 2002, p. 164.

innumerable fila de sirvientes con los manjares. Pese a la importancia que para nosotros tiene esta primera representación física y propagandística de Leganés, la imagen del grabado no es un retrato sino una imagen estereotipada de un caballero, tocado de sombrero, gola ancha, capa corta que luce la cruz de Santiago en sus vestiduras. Una imagen idéntica a la de su compañero de mesa, que representaría a don Carlos Coloma. **ILUSTRACIÓN.** Según relata también la relación anónima, el embajador Hurtado de Mendoza, recibió regalos de su anfitrión inglés como joyas y diamantes, grandes agasajos que se repetirían durante su regreso a España. En Bruselas, la Infanta le regalaría una tapicería y en París fue magníficamente recibido por el rey francés⁴¹¹.

Aunque las crónicas conocidas refieren sólo los agasajos que se hicieron al embajador extraordinario de Felipe IV, es de imaginar que nuestro don Diego Mexía también se pudo favorecer de todos ellos. En cualquier caso, la visita a Londres supondría para él un nuevo contacto con los usos cortesanos ingleses y con relevantes coleccionistas de arte, a los que sin duda debió conocer. El coleccionismo inglés había sufrido un fuerte acicate tras la paz de 1604 con España, y cuando don Diego visita Londres, el ejercicio de acaparar obras de calidad estaba en su cénit. La anterior separación entre Inglaterra y Roma por cuestiones religiosas estaba empezando a sucumbir, y caería totalmente en los años siguientes. La corte londinense conocería finalmente una cierta tolerancia hacia el mundo católico y sus representaciones artísticas. Incluso desde Roma se hicieron gestos propicios, pues el cardenal Barberini acogía con buenos ojos esta aproximación inglesa⁴¹². Una aproximación más cultural que religiosa, pero que procuró que la Inglaterra que Leganés conoció fuese una corte enormemente sugerente para un futuro aficionado al arte. Destacaban como entendidos y coleccionistas personajes como el duque de Buckingham, el conde de Arundel, Endymion Porter, el duque de Hamilton, entre otros, lo que se ha dado en llamar el grupo de Whitehall⁴¹³. Entre todos ellos destaca por su protagonismo en la relación entre Inglaterra y España el duque de Buckingham, en ese momento valido del Príncipe y el principal de sus acompañantes a España.

George Villiers, duque de Buckingham

Tras llegar a la corte en 1614 sin fortuna, Villiers comenzó a destacar tras maravillarse con su fuerte personalidad al rey Jacobo. El placer que su Rey tenía de su compañía le procuró un rápido ascenso nobiliario y muy pronto comenzó a ejercer como ayo del

⁴¹¹ *Fiestas y singulares favores...* 1624.

⁴¹² Haskell 1984, pp. 182-85.

⁴¹³ Brown 1995 p. 13.

príncipe Carlos. En 1623, el mismo año en que Leganés le conoció, había sido nombrado duque de Buckingham⁴¹⁴. No sería sino a partir de 1619, cuando Villiers se lanzó al ejercicio del coleccionismo como un complemento más de su status nobiliario. Para ello se valió de la figura del entendido Baltasar Gerbier, quien viajó incansablemente a la caza de obras para el Duque. Entre ellas destacan las adquisiciones de algunas pinturas de Charles de Croy, duque de Aarschot en 1619 entre los que se encontraban varios cuadros del taller de Paolo Veronés, inaugurando el placer de Buckingham por la pintura venciana, de la que llegó a poseer grandes ejemplares de pinturas como el *Ecce Homo* de Tiziano (Kunsthistorisches de Viena) o *Cristo y la Adultera* de Tintoretto (Museo de Dresde). Gerbier también adquirió desde Italia pinturas de Guido Reni y caravaggistas como Manfredi. Aunque sea posterior al momento que nos ocupa, es útil recordar cómo desde Francia Gerbier obtuvo pinturas para su señor, especialmente tras el enlace entre Enriqueta María, hija de Luis III y el príncipe Carlos en 1625. Entre ellas destacan obras como la *Piedad* de Andrea del Sarto que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁴¹⁵. Villiers fue más adelante rival de otro relevante amante del arte como Arundel, pero a principio de los años veinte tenían aun unos intereses comunes y una cierta amistad. Fue Arundel quien le regaló la *continencia de Scipion* de vna Dyck, adentrándole en la afición por la pintura de éste artista. De hecho, el flamenco realizó el retrato del duque y su esposa (colección privada Londres) y tuvo un amplio protagonismo en la llegada del artista a Londres en 1620⁴¹⁶.

Cuando Diego Mexía conoció a Buckingham en 1623, el duque estaba en pleno proceso de formación de su amplia colección. Un grupo de pinturas formado con una rapidez inusitada que puede ser calificada como una premonición de la velocidad con la que la formaría la suya el propio Leganés cuando, como Buckingham, él también se convirtiese en un rico y bien posicionado noble advenedizo. En cuanto al inglés, en apenas cinco años entraron unas cuatrocientas pinturas en su colección⁴¹⁷, que fue completada en cuanto a esculturas, con la adquisición en 1626 de la colección que poseía Rubens. Sus obras fueron reunidas en el palacio de York House y su calidad puede deducirse de un inventario levantado en 1635. Aun habiendo muerto siete años antes y habiéndose ya dispersado algunas de sus obras, todavía se podían contemplar en esa fecha innumerables pinturas de

⁴¹⁴ Véase para esta figura Lockyer 1981. Rogier Lockyer, *Buckingham. The life and Political Career of George Villiers, first duke of Buckingham, 1592-1628*, Londres y Nueva York 1981.

⁴¹⁵ Para un resumen de las actividades de Buckingham como coleccionista y amante del arte, véase Brown 1995, p. 23 y ss., Brown 2003, p. 44 y Madrid 2003 p. 168. Véase también Lockyer 1981, pp. 409-411.

⁴¹⁶ Véase Howarth 1990, p. 709-710, donde se demuestra la implicación del hermano del Buckingham, el Vizconde Purbeck, en la fugaz visita a Inglaterra del flamenco en 1620.

⁴¹⁷ Brown 2003, p. 32.

venecianos, junto a ejemplos de la pintura de Correggio, Andrea del Sarto, Leonardo o Rafael. Además, todavía se incluían muchas pinturas coetáneas de Rubens, Guido Reni y Orazio Gentileschi, a quien también amparó el duque en vida⁴¹⁸. Una extensísima colección de obras de la que sin duda Leganés algo debió conocer cuando visitó Londres en el otoño de 1623. De hecho, comparando ambas colecciones, no sólo se dan artistas en común, caso de muchos italianos como Guido, Gentileschi, Cigoli, y los más habituales artistas flamencos y venecianos, sino pinturas idénticas. Se trataría de modelos pictóricos de gran fama como un *Usurero* de Quentin Metsys, un conjunto de las *Estaciones* de los Bassano, el retrato de Erasmo según el prototipo creado por Holbein y floreros de Brueghel. Desgraciadamente no podemos saber con precisión las fechas de entrada de estas pinturas en la colección del duque, para establecerlas como incentivo para Leganés, pero sí cuanto menos situar ambos personajes y sus colecciones, como paradigmas de idéntica trayectoria y ascenso político unido a un desaforado interés por el acaparamiento de pinturas de calidad como motivo de prestigio social. Lo que les llevó a poseer pinturas muy similares.

Tomás Howard, conde de Arundel

Cuando don Diego Mexía pisó tierra inglesa, comenzaba el declive político del que ha sido calificado como el más interesante y original de todos los coleccionistas de la corte de los primeros Estuardo: Tomás Howarth, conde de Arundel⁴¹⁹, que a decir de las fuentes escritas también estuvo entre los miembros de la comitiva inglesa en Madrid en 1623⁴²⁰. La gran diferencia con los demás coleccionistas era la fineza con la que desarrolló su política de adquisiciones. Pues lejos de ordenar a sus agentes que adquirieran piezas llamativas, buscaba lograr aquellas que despertaban en él un fuerte interés intelectual. De hecho sus relaciones con aquellos eruditos y doctos que trabajaban para él parece que fue muy cercana, tratándolos con gran familiaridad, lo que también ha sido visto como una

⁴¹⁸ Véase Davies 1906-7. En este inventario hecho en 1635 describe las pinturas según su colocación en las diferentes piezas de la casa, en cuyo vestíbulo de entrada las primeras pinturas que veía el visitante eran la *Continencia de Scipión* de Van Dyck, y una copia de la *Gloria* de Tiziano, muestra del perfil flamenco y veneciano que tenía la colección Buckingham. Ver también Macevansoneya 1996.

⁴¹⁹ Howarth 2003, p. 69. En este trabajo se hace la más reciente consideración de la figura de Arundel como coleccionista. Véase también D. Howarth, *Lord Arundel and his Circle*, cat. exp. New Haven Londres 1985 y Hervey *The life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge, 1921. un resumen de su figura se encuentra, en el contexto de los demás coleccionistas ingleses del momento en Brown 1995, pp. 19 y ss.

⁴²⁰ Céspedes y Meneses 1634, p. 156, menciona como el rey le entregó dos caballos “a cada uno de los condes de Embden, Carley, Arundel, Amilten, y dos consejeros del estado, sin otras muy precisas joyas a los restantes caballeros”. La misma noticia se menciona en otras crónicas como Almansa y Mendoza, *Relación de la partida del serenissimo Príncipe de Valia, que fue a nueve de setiembre deste año de 1623*, Madrid, Diego Flamenco, 1623 cfr. Simón Díaz, 1982, p. 250) y la anónima *Partida del Príncipe de Gales para Inglaterra*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1623, cfr. Simón Díaz 1982, p. 254.

diferencia de su estilo. Miembro de una familia cuyo antiguo esplendor había decaído, utilizó la cultura y el arte, para intentar devolverle su anterior dignidad. Algo que pudo permitirse gracias a la fortuna de su esposa Aletheia Talbot que, como su marido desarrolló idéntica pasión por el coleccionismo y la cultura antigua, siendo muy ilustrativos al respecto los retratos que Daniel Mijtens realizó de la pareja delante sus colecciones de pintura y escultura (Londres, National Portrait Gallery).

Desde joven Arundel tuvo acceso a algunas de las mejores bibliotecas inglesas, alcanzando una excelente formación humanista de la que sus posesiones eran el mejor ejemplo. En 1612 viajó por el los Países Bajos, donde contactó con Hendrick van Balen, y conoció a Rubens, de cuya obra sería un gran entendido. Pero también se vio fascinado por ciertas pinturas de Sebastiano del Piombo, aunque él las considerara entonces de Rafael. Tiempo después viajaría por Italia comenzando una carrera coleccionista para la que se valía de agentes como Dudley Carleton, que le procuró numerosas piezas venecianas, una de las más queridas por el noble inglés. Era coleccionista empedernido de manuscritos y libros, admirador de la Antigüedad clásica y también era poseedor de muchos dibujos. Sin embargo a diferencia de otros coleccionistas de su país, su intención no era solamente acaparar obra italiana, sino absorber la cultura. Por ejemplo permaneció en Siena varios meses para aprender la lengua italiana y pasó largas temporadas en Florencia. Entre sus más fuertes aficiones pictóricas se encontraba la obra de Holbein. Artista del que había heredado alguna pintura de su tío Lord Lumley en 1617, y que continuamente solicitaba a sus agentes, llegando posteriormente a disfrutar de los bocetos de la *Danza de la Muerte* de este artista. También fue afortunado poseedor de lo mejor de la pintura de Elsheimer, de quien era sin duda el mayor coleccionista del momento. La finura de su gusto le llevó a poseer autorretratos de Jan van Eyck y Durero, muestra de la veneración que mantuvo por estos dos artistas. Del primero poseyó el magnífico *Hombre con turbante* que se encuentra en la National Gallery de Londres. Otras de sus más excelentes pinturas sería el retrato que van Dyck le hizo durante su viaje a Londres de 1620. De hecho los Arundel fueron los mejores mecenas ingleses del joven pintor flamenco. Su esposa había sido una de las primeras aficionadas a la pintura de van Dyck, a quien conoció en un viaje anterior en Amberes, y lo recomendó al conde de Buckingham quien lo reclamó a Inglaterra. Posteriormente fue también ella quien llamó al artista a Venecia, protegiéndolo en su casa. Y cuando el pintor se instaló definitivamente en Inglaterra en 1632, recibió varios encargos de la familia Howard.

En cuanto a su vida política Arundel calló en desgracia en 1623 tras casarse sin autorización Real y coincidiendo con el ascenso de su rival Buckingham, por lo que no es fácil que coincidiera con Diego Mexía en las ceremonias palatinas que este conoció en Londres. Retirado de la vida pública se dedicó a sus pasiones artísticas hasta su muerte en 1646. Aunque, como se puede deducir, no hay seguridad sobre si don Diego llegó a conocer personalmente a Arundel en su viaje a Londres en 1623, es muy útil considerar su figura en nuestro discurso. Arundel supone la culminación y perfección del amor por las artes entre los coleccionistas ingleses del momento. Aunque su modelo de aproximación a las artes se acerca más a la de un culto mecenas renacentista que a un coleccionista de pintura barroco, la posesión de los grandes artistas flamencos y venecianos sería sin duda un nuevo modelo de conocedor para el futuro gran coleccionista español. En este sentido, hay que considerar también las relaciones que Arundel tenía con España, donde se encontraba una de las piezas que más le obsesionaba. A través de Pompeo Leoni, habían llegado a Madrid desde Milán algunos papeles de Leonardo, que incluían sugerentes dibujos, que acabaron en poder del coleccionista Juan de la Encina. Arundel deseaba adquirirlos, presionando a los embajadores ingleses en Madrid, para indagar sobre la posibilidad de su compra. Tanto Francis Cottington como su sucesor Walter Aston tenían ordenes precisas de Arundel para adquirirlos⁴²¹.

Endymion Porter (1587-1649).

El selecto grupo de ingleses que junto al príncipe llegaron a España en la primavera de 1623 incluía a Endymion Porter, cuyas vinculaciones con nuestro país eran muy amplias. Su abuela materna era Juana de Figueroa y Montsalve y su tío Giles Porter y Figueroa vivió en Madrid. Perfecto conocedor del idioma, Porter había sido enviado a España como intérprete en la embajada de Nottingham permaneciendo en España desde 1605 a 1612, donde sirvió en la casa de Gaspar de Guzmán, el futuro Conde Duque. Es este aspecto muy singular en cuanto a las relaciones de Porter con España y con la familia de Leganés. A su regreso a Inglaterra entró a servir en la casa de Edwards Villiers, hermano del futuro duque de Buckingham, siendo quizás este el primer contacto con el que sería el favorito Real, con cuya sobrina casó en 1619. Su conocimiento de España, y de sus colecciones le permitiría ser incluido en la comitiva de 1623, aunque el año anterior ya había realizado un primer viaje para recabar información sobre la posibilidad de la presencia del príncipe

⁴²¹ Andrés 1974, p. 116 y Howarth 2003, pp. 83, resumiendo las cartas del conde a los embajadores de Madrid. Francis Cottington tras haber sido embajador en Madrid, de 1605 a 1612 lo era también desde 1622 y por tanto estuvo relacionado con la comitiva del Príncipe del año siguiente, y años después en varias ocasiones participando en la adquisición de pinturas para Inglaterra (Brown 2003, p. 42).

inglés en Madrid⁴²². Tras el viaje conoció un éxito rápido en la corte londinense, especialmente tras el ascenso en 1626 de Carlos al trono, cuando se convirtió en su Ayuda de Cámara. Pero sobre todo sirvió al nuevo rey como confidente de arte, interviniendo decisivamente en la adquisición de las obras de la colección Gonzaga en 1626-1627, o encargando obras de arte para él, como *Reynaldo y Armida* de Van Dyck (Baltimore, Museum of Art). Amante tanto de las artes plásticas como de la poesía, protegió a diversos literatos como el poeta Robert Herrick y los dramaturgos Thomas Dekker y William D'Avenant. Fue amigo de Rubens, a quien favoreció para que lograra el encargo de pintar los techos de Banqueting House en el Real palacio de White Hall, pero también fue protector de Orazio Gentileschi cuando éste acudió a Londres, y sobre todo de van Dyck, a quien permitió celebrar su amistad en el retrato doble que se encuentra en el Museo del Prado. Como aficionado a la pintura se le presupone una colección propia, aunque ésta nunca ha sido documentada. Sin embargo se tienen noticias de sus actividades como intermediario artístico⁴²³. Aunque sus principales actividades relacionadas con el arte se desarrollarían a partir de la segunda mitad de la década de 1620, cuando Leganés pudo conocerle en 1623 mantendría ya la suficiente categoría como para captar su atención, dado que Porter despuntaba en la corte carolina como uno de los ingleses más decididamente hispanizados. De hecho, en 1629 sería de nuevo enviado a España en el marco de las nuevas conversaciones de paz entre España e Inglaterra, en las que Leganés, como veremos también estuvo implicado.

James, marqués de Hamilton

Entre los coleccionistas destacaría James Hamilton, quien en 1623 también estaba presente en la comitiva que acompañó al príncipe Carlos a Madrid, y por tanto se beneficiaría de aquel seminario formativo que los ingleses desarrollaron en la colección real española en tal ocasión⁴²⁴. Aunque no hay noticias evidentes de que formara su propia colección hasta 1636, su padre había sido un capaz coleccionista de pintura veneciana y él estaba destinado a ser uno de los principales amantes de la pintura en la Inglaterra de Carlos I. Muy cercano al duque de Buckingham en sus primeros años, se casó con una sobrina suya, aunque acabó aborreciendo al privado. Hamilton fue beneficiario del favor real en muchas ocasiones, algo que él procuraba con continuas donaciones de pinturas de

⁴²² Elliot 1998, p. 241.

⁴²³ Para la biografía de Porter véase Husley, G, *Endymion Porter the Life of a Courtier, 1587-1649*, Londres, 1959. Muy útil es el resumen de su vida incorporado en la *Enciclopedia Británica*, Londres 1966, XVIII, p. 261. Véase también el resumen de su figura en Brown 2003, p. 41-42 y Amberes 1999, p. 298.

⁴²⁴ Recogemos la elocuente metáfora de Brown 2003, p. 49.

alta calidad al monarca, lo que le convirtió en un fino entendido en cuestiones artísticas. A partir de los treinta se centró en el acaparamiento de pintura veneciana, gracias a la fortuna de tener un cuñado embajador en la ciudad de la laguna. Hamilton seguía muy de cerca las adquisiciones de éste con órdenes muy precisas, lo que le demuestran como un selecto coleccionista. Sus adquisiciones en Italia rivalizaban con las del conde de Arundel o las que llevaba a cabo William Petty para el rey Carlos. Adquirió en Venecia la magnífica colección del procurador Priuli, o la de de Bartolomeo della Nave, en la que se encontraban buenas obras de los artistas vénetos más codiciados. Posteriormente se hizo con la colección del pintor Nicolas Regnier. Todas estos movimientos en el mercado europeo culminarían en 1643, años en el que poseía ya un grupo de más de 600 piezas⁴²⁵.

En 1623, a su regreso de Madrid, y coincidiendo con las fechas en que Leganés estaba en Londres, Hamilton se hizo retratar por Daniel Mijtens, quien ostentaba el monopolio del retrato de corte en Londres hasta la instalación definitiva de Van Dyck. Eran años de cercanía a Buckingham, aunque ésta supusiera el tener que cederle en 1624-25 gran parte de la colección que su padre había formado en la década de 1610-20. Una reunión de pinturas principalmente de pintores venecianos, adquiridas gracias a su visita a esta ciudad en 1610, pero que demuestra como el ejercicio del coleccionismo estaba asentado en la mentalidad nobiliaria de esta familia desde muy pronto⁴²⁶. En esta colección vemos algunas obras que formaban el cúlmén del coleccionismo del momento: cazas de Rubens, floreros de Brueghel, retratos venecianos, obra de Tiziano, los Bassano, Tintoretto y Veronés, pero también un ejemplo de la pintura de Guido Reni. Es sugerente entender la figura de Hamilton en este momento como la de un joven cortesano que comenzaba a medrar en la vida política de su país al lado del valido del Rey, y que podía empezar a conocer las posibilidades de la utilización de la pintura como instrumento diplomático, de adulación Real o de simple representación nobiliaria. Estos aspectos le convertirían en las décadas de los treinta y cuarenta en uno de los personajes más notables del entramado coleccionista europeo.

Carlos, Príncipe de Gales.

El punto de contacto de los aficionados citados líneas arriba era siempre el rey Carlos I, príncipe de Gales hasta 1626. Beneficiario en algunos casos de los regalos de sus súbditos y cortesanos, en otros casos rivalizó con ellos, animando el mercado inglés y el ejercicio del coleccionismo durante casi dos décadas.

⁴²⁵ Un resumen de las actividades de Hamilton en Brown 1995, pp. 49-54

⁴²⁶ Mcevanoneya 1996.

Carlos fue príncipe de Gales en 1616, tras la muerte de su hermano mayor el príncipe Enrique en 1612. Su estancia en España sería para él una magnífica ocasión de iniciarse en las posibilidades del coleccionismo regio⁴²⁷. Sin embargo para entonces aun no sería el propietario de la magnífica colección que llegaría a poseer a su muerte con más de 1500 pinturas. No sería sino en la década de los años treinta cuando Carlos fomentara y se relacionara con artistas internacionales como Rubens o Van Dyck, cuando ya ostentaba la cabeza de la monarquía, tras la muerte de su padre Jacobo I. Rubens fue reclamado para realizar los techos de Banqueting House en el Real Palacio de White Hall en 1635 y, desde 1632 Van Dyck se había convertido en pintor de la corte y retratista por excelencia. Y su voracidad como coleccionista le llevó a enviar representantes a Venecia para la adquisición de pintura, algo que tuvo su mayor éxito con la compra en 1627 de las mejores piezas de la colección Gonzaga en Mantua, gracias a las gestiones de Daniel Nys. Adquisición que destaca entre otras realizadas en la misma ciudad por sus agentes, entre los que también destacaría William Petty. Una colección que, como es bien sabido, sería dispersada a su muerte beneficiando a otros grandes coleccionistas europeos del momento⁴²⁸.

La pintura veneciana había sido la que más le había interesado a Carlos desde muy joven. En 1622 el embajador inglés en Venecia ya lo afirmaba, y se evidencia en el viaje a España donde entre otras pinturas logra de Felipe IV, grandes piezas de Tiziano y Veronés. Su clara tendencia a la pintura véneta es algo que se comprueba posteriormente en sus inventarios, donde la pintura veneciana ocupaba los lugares principales de su palacios. Sin embargo a principio de los veinte, cuando Leganés le conoció, sus actividades artísticas estaban aun iniciándose, pudiendo impactarle poco sus posesiones. Por ejemplo, aun no había contactado con Rubens, pintor cortesano por excelencia que tendría un amplio protagonismo en las relaciones anglo españolas, y del que Leganés sería gran aficionado. La posterior afirmación de Rubens calificándole en 1625 como “*el más grande aficionado a la pintura entre los príncipes del mundo*”, es a todas luces exagerada⁴²⁹. Tampoco era todavía el gran mecenas de Van Dyck que llegaría a ser, y sus retratos de este momento estaban hechos por Daniel Meytens. Un artista del cual, si bien Leganés pudo ver alguna pintura en Inglaterra, no parece que le interesase mucho. Gentileschi, un artista que también tuvo en

⁴²⁷ Muy interesante es la noticia de cómo en España se seleccionó una junta de dignatarios del Consejo de Estado para guiar a los ingleses y al príncipe de Gales por las colecciones reales (Brown 1995, p. 35, cita Sara Schoth “The Prince of Wales trip to Spain A Contest for the arrival of Veronese’s Mars and Venus in the British Isles” en preparación).

⁴²⁸ Para una visión de Carlos I como coleccionista y mecenas véase Brown 1995, pp. 10-59, contextualizando su figura en el coleccionismo inglés del primer tercio del siglo XVII. Sobre su colección y venta véase como referencia más reciente: Madrid 2003.

⁴²⁹ Magurn 1955, p. 101; Brown 1995, p. 13.

Carlos I un protector y que fue igualmente del agrado de Leganés, no había llegado todavía a Londres⁴³⁰. Bien es cierto que Carlos poseía ya los cartones de Rafael para una serie de tapices destinados a la capilla Sixtina relatando escenas de los Hechos de los Apóstoles. Pero poco más se conoce de sus propiedades artísticas. Por lo tanto la influencia de Carlos en un joven Diego Mexía, que como vimos comió en la misma mesa con él y sería agasajado en su corte, no parece tener ejemplos concretos y evidentes. Rafael y los venecianos eran figuras que imaginamos perfectamente conocidas por Leganés, pues estaban presentes en el palacio Real de Madrid. De hecho en 1623 Carlos no era un coleccionista pleno, pues un posible inventario suyo de hacia 1623-24 apenas lista veintitún cuadros, de una colección que no llegaría a su apogeo hasta 1638, cuando acuciado por las deudas abandonó el mercado. Para esos momentos sus intereses artísticos viraban en torno a los de Buckingham y Arundel, cuyas figuras sí podrían haber servido de acicate mayor a don Diego Mexía. Fue el llamado grupo de White Hall, el que por sus intereses, modernidad, y actividades pudo causar mayor impacto en Leganés, que tenía en estos aristócratas y aficionados suficientes modelos a emular en el futuro. Como efectivamente llegó a hacer.

La visita a España de Cassiano dal Pozzo. El contacto en España con uno de los mayores aficionados al Arte de la Pintura.

En 1626 se produjo uno de los acontecimientos históricos más notables de los primeros años del reinado de Felipe IV. Se trata de la visita del legado pontificio Francesco Barberini y con él su secretario Cassiano dal Pozzo, cuya relación con las artes le convirtió en uno de los aficionados más interesantes de la primera mitad del siglo XVII.

Nacido en Turín en 1588, Cassiano era el hijo mayor de una familia adinerada. Desde la década de 1610 residió en casa de su tío el poderoso erudito arzobispo de Pisa, Carlo Antonio dal Pozzo (1547-1607), quien desde 1587 era principal ministro del Gran duque de Toscana, Fernando I de Medici. El cardenal estaba interesado en el arte contemporáneo pero también en la arqueología y predispuso al joven Cassiano a estos aspectos a la vez que le aseguró una modesta pensión, invistiéndole con el hábito de la orden de san Stefano y creando una encomienda para él. Desde 1608 a 1611, Cassiano estuvo al servicio de los Medici, aunque poco después se trasladó a Roma. Allí permaneció sin contactos fuertes hasta que entró en el círculo de Francesco Barberini. A partir de entonces, -especialmente tras el nombramiento en 1623 de Maffeo Barberini como Urbano

⁴³⁰ Gentileschi llegaría en 1625. Es muy interesante esta faceta de Carlos obsesionado por la llegada de algún artista italiano a su corte. Véase al respecto Haskell 1984, p. 183.

VIII-, ascendió rápidamente adquiriendo diversos cargos en el entramado vaticano como Gentilhombre, Familiar Íntimo y Primer Maestro de Cámara del Papa, a la vez que fue consejero cultural, bibliotecario diplomático y estadista. Tras la muerte de Urbano, el papa Inocencio X persiguió a todo el círculo Barberini decayendo el poder de Cassiano que murió el 22 octubre 1657, siendo enterrado en Santa María Sopraminerva de Roma⁴³¹.

Cassiano es ampliamente conocido por los aspectos culturales de su personalidad, siendo uno de los conocedores de arte más influyentes del mundo barroco⁴³². Desarrolló desde temprano un amplio interés por el estudio de los monumentos y textos conocidos de la Antigüedad, ingresando en la Academia dei Lincei, fundada por Federico Cesi a la que también pertenecía Galileo, que fue a su vez corresponsal de Cassiano. La mayoría de sus actividades como coleccionista, que incluían un buen grupo de pinturas y el amparo de varios artistas de la Roma del clasicismo de los años treinta y cuarenta, se desarrolló posteriormente a su viaje a España. Sin embargo en 1626 Cassiano era ya un reconocido admirador de la belleza y del antiguo, como demuestra la famosa estampa de Francesco Villamena realizada en noviembre de 1623 que le presenta en las colinas del Quirinal como un caballero aficionado a la antigüedad, con algunos elementos alegóricos a los pies como un altar dedicado a Apolo y las Musas y otros símbolos alusivos a su erudición⁴³³.

Cassiano conocía sobradamente las posibilidades de la pintura y el arte como medio de representación social. En un manuscrito anónimo que le fue atribuido se lee una máxima: “*Convinesi ad ogni palazzo una galleria*”⁴³⁴. Sin embargo, valorar la propia galería pictórica de Cassiano es muy impreciso, dado que no se conocen inventarios de la colección durante su vida. Para el análisis de las posesiones de la familia dal Pozzo, se utiliza el inventario de su hermano Carlo Antonio que heredó la colección, pero éste es de 1689 y no se puede discernir qué pinturas compró cada uno. Hay otro inventario de 1675 perteneciente a Gabrielle dal Pozzo hijo de Carlo Antonio. El más importante es el que en 1715 preparó Giuseppe Ghezzi, secretario y miembro de la academia de san Luca, para el conjunto de las colecciones dal Pozzo que serían exhibidas en el claustro de san Salvatore

⁴³¹ La bibliografía sobre Cassiano dal Pozzo es amplísima. Un buen resumen biográfico se da en Goldman 1978, p 6 y ss. Una biografía histórica alabando sus actividades es la de C. Dati *Delle lodi dell Commendatore Cassiano dal Pozzo* (Florencia, 1664); con las noticias recogidas por en G. Lumbroso en sus “Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo”, *Miscelanea Storica Italiana*, XV (1874), pp. 131-138.

⁴³² Sobre figura como aficionado, sigue siendo de gran utilidad Haskell 1984, esp. pp. 110-125, así como las aportaciones de Francesco Solinas en Roma 2000; véase también Biella 2001-2002, como últimas obras de referencia.

⁴³³ Véase Roma 2000, p. 32, cat. 6.

⁴³⁴ BAV Barb., cod lat. 4360. Aunque se trata de un texto inspirado por Maderno, algunos autores consideran que Cassiano está detrás de su redacción, por ejemplo Magnamini (*Palazzo Barberini*, Roma, 1983), cfr. Mochi Onori 2000, p. 20.

in Lauro⁴³⁵. A partir de este inventario se deduce que la colección familiar tenía más de 200 obras, la mayoría retratos, paisajes, muchas naturalezas muertas y series de animales, con un gran número de obras de género y pocas pinturas religiosas, la mayoría del Nuevo Testamento y algunas imágenes devocionales, especialmente cuadros de la Virgen con el Niño. El estudio de la *quadrería* dal Pozzo revela la presencia de numerosos pintores nórdicos como Abraham Govaers y Jan Asselijn, establecidos en la estética del paisaje clasicista italiano, que tenía a Nicolas Poussin como uno de su mejores representantes⁴³⁶. De hecho Poussin sería también uno de los pintores más admirados por Cassiano y protegido suyo.

El hecho de que Cassiano y Leganés -cuyos gustos artísticos convergen en no pocos ejemplos-, tuvieran un temprano y breve contacto ese año de 1626, merece una breve reflexión. Ambos estaban en esos años desarrollando sus respectivas aficiones por el arte y comenzando sendas colecciones de pintura. Aunque posteriormente se revelarían claramente como coleccionistas divergentes, hay ciertos puntos de contacto que merecen ser resaltados. Además, el viaje de Cassiano con Francesco Barberini a España ofrece, a través de su diario, una oportunidad magnífica de documentar algo más las actividades del futuro marqués de Leganés en el verano de 1626⁴³⁷.

Francesco Barberini, y con él Cassiano, entró en España en marzo de 1626 por el puerto de Barcelona, donde se encontraba el séquito de Felipe IV para la celebración de las Cortes Catalanas. Entre los miembros de la corte desplazada a Cataluña se encontraba Diego Mexía quien, como se vio más arriba, había ejercido una importante labor como Tratador en las Cortes. En ese momento se produciría el primer encuentro entre Leganés y Cassiano. Será el cardenal Francesco Barberini, quien confirme el encuentro de los italianos con el futuro marqués de Leganés, cuando el 28 de marzo escribió una misiva a la Secretaría de Estado Vaticana relatando como fue saludado y despedido antes de su partida a Madrid por varios miembros de la corte como el marqués del Carpio, el de Heliche, el conde duque de Olivares, el marqués de Montesclaros, el conde de Monterrey y nuestro don Diego Mexía⁴³⁸.

⁴³⁵ Este inventario fue el utilizado en Haskell & Rinehart 1960, para valorar sus posesiones, siendo el más preciso. Véase también Sparti 1990 para otros inventarios familiares y Sparti 1992, para una revisión más completa del coleccionismo de la familia dal Pozzo. Sobre las colecciones de Carlo Antonio del Pozzo, véase Sparti 1990b.

⁴³⁶ Algunos ejemplos de sus principales pinturas en Roma 2000, pp. 62 y ss.

⁴³⁷ El diario fue transcrito y traducido en Pozzo 2004. Previamente, para algunos aspectos fueron muy útiles los resúmenes de Simón Díaz 1980b y las aportaciones documentales de Simón Palmer 1984.

⁴³⁸ BAV Barb. lat. 8320 ff. 24-25v, cfr. Pozzo 2004, Apéndice, p. 501

Tras el viaje de aproximación, cuando se produjo la entrada del legado pontificio en Madrid el día 24 de mayo, don Diego estaba presente caminando al lado del Cardenal Santa Croce⁴³⁹. Una vez en instalado en Madrid, en casas del duque de los Arcos, Cassiano se dedicó a visitar las residencias de algunos de los aristócratas de la Corte, varios de los cuales eran incipientes coleccionistas de arte. Tanto las casas como las actitudes sociales de los dueños fueron descritas por el secretario del cardenal aportando detalles sobre la decoración de las mismas, que son de gran interés para el estudio de coleccionismo madrileño⁴⁴⁰. Entre los palacios visitados estaban los de duques de Pastrana, de Frías, de Infantado, de Alburquerque, de Peñaranda y de Villahermosa. En alguna visita Cassiano resaltó ciertas pinturas, como en la que hizo a las casas marqués de Montesclaros, donde admirará una pintura de frutas, selvas y pájaros, probablemente de Snyders⁴⁴¹. Sin embargo, la residencia que más le llamó la atención por su magnificencia fue la de los Príncipes de Esquilache. De la casas de los marqueses de la Hinojosa ponderó la presencia de varios cuadros del *Ceramo*, entre ellos un san Carlos junto a un cristo muerto, un san Francisco estigmatizado, y una Virgen con san Francisco, también un *Matrimonio místico de Santa Catalina* realizado por Artemisa Gentileschi y la cabeza de la Virgen de Simón Vouet⁴⁴². Curiosamente en el relato de su estancia en Madrid Cassiano nada dice de las casas de don Diego Messía. Esta ausencia de noticias sobre la residencia del marqués de Leganés, debe responder al hecho de que el futuro Marqués aun no había conformado una residencia dotada de los elementos de representación necesarios a un aristócrata -dado que aun no lo era-, y probablemente residía en el Alcázar como Gentilhombre de la Cámara. Sin embargo, a lo largo de su diario Cassiano dal Pozzo lo menciona en varias ocasiones, lo que prueba que hubo cierto contacto. El día 10 de junio de 1626 escribía relatando un banquete ofrecido por el cardenal Barberini, al que asistió don Diego, al que define como general de la caballería de Flandes y como cuñado “y gran favorito de este conde [Olivares], de

⁴³⁹ Varias son las fuentes que citan la presencia de Diego Mexía en la solemne entrada junto a Santa Croce: Pinello 1971, p. 269; Céspedes y Meneses, f. 260v y Gascón de Torquemada 1991, p. 238. Este último le califica de Gentilhombre de su Magestad, Consejero de Guerra, y primo del Conde Duque, al exponer sus méritos para participar en el acontecimiento. También Rodríguez Villa 1913, p. 132, cita la presencia de Diego Mexía en esta ceremonia sin citar su fuente.

El cardenal “Santa Cruz”, como le mencionan las fuentes hispanas, era uno de los miembros del séquito de Francesco Barberini, al que acompañaban además otros relevantes miembros de las familias romanas Aldobrandini, Azzolini, Filomarino, Piccolomini, Sacchetti, Salviati, Jordan 2005, p. 205.

⁴⁴⁰ Simón Díaz 1980a.

⁴⁴¹ Pozzo 2004, p. 204. En la colección del duque de Montesclaros tasada en 1628 por Vicente Carducho y Antonio Monreal no se citan autores véase Burke & Cherry 1997, I, pp. 269 y ss.

⁴⁴² Pozzo 2004, p. 301, y notas para las posibles identificaciones de estos cuadros. Desgraciadamente en el inventario de la colección del duque de Hinojosa realizada en 1628, no realizada por pintores sino por los testamentarios del duque, aunque aparecen algunos de estos cuadros, no se confirman las atribuciones, véase Burke & Cherry 1997, I, pp. 265 y ss. Vouet sería uno de los artistas a los que Cassiano protegería a su vuelta a Roma.

cuya obra se sirve muy a menudo para la expedición de memoriales y otras cosas y sobre todo para Italia y Flandes". Esta cita demuestra como en ese momento Leganés era todavía visto como un instrumento secundario utilizado por Olivares para sus fines políticos⁴⁴³. Otra mención se produce durante la descripción de la procesión del Corpus Cristi el 17 de junio 1626, cuando don Diego es mencionado porque su hermano era uno de los cuatro mayordomos mayores que caminaban tras uno de los estandartes principales de la comitiva, evidenciando que la familia del futuro Leganés estaba adquiriendo cierta preeminencia en la corte⁴⁴⁴.

En general, los acontecimientos públicos que Cassiano describe en su diario son ceremonias a las que en numerosas ocasiones asistía don Diego Mexía que, según se deduce, tenía una amplia participación en las actividades cortesanas. Por ejemplo, el 25 de junio es citado, junto al marqués de Heliche y otros caballeros asistiendo a los toros en la Plaza Mayor⁴⁴⁵. Cinco días después, dal Pozzo describe los funerales celebrados por muerte de la marquesa de Heliche sucedida la noche del día 29 de junio, donde parece que don Diego tuvo un gran protagonismo. La ceremonia se celebra en la Iglesia del colegio de Dominicos de Santo Tomás de Atocha, donde, según Cassiano, andaba *"vestido de luto a la usanza con el pequeño birrete, andaba corriendo y dando órdenes sobre las luces y sobre cada cosa"*⁴⁴⁶. También describe como durante el consiguiente cortejo fúnebre, Leganés viajaría junto al marqués de la Puebla y don Luis de Haro en una carroza que seguía al coche mortuario⁴⁴⁷. Un último ejemplo de la facilidad con la que don Diego Mexía se movía en esas fechas por la corte de Felipe IV se puede leer en el diario de Cassiano cuando éste describe cómo fue don Diego quien le acompañó a Barberini por el Alcázar a través de los apartamentos de la condesa de Olivares. La frase de Pozzo es elocuente sobre la facilidad de movimientos de Leganés en el Real Palacio: *"Atendiéndole después [al Cardenal Barberini] a través del mismo apartamento de la condesa, don Diego Mexía, que había aparecido cuando el señor Cardenal estaba dialogando con el conde"*⁴⁴⁸.

Estos datos nos demuestran el protagonismo que Leganés había alcanzado ya en ese momento. Aparentemente tenía una cierta preponderancia en el tratamiento del legado pontificio. Por ejemplo fue él quien deseó buen viaje a Barberini en nombre del Rey ante su

⁴⁴³ Pozzo 2004, p. 155-156.

⁴⁴⁴ Pozzo 2004, p. 177. Los otros eran el conde de Arcos y el hermano del cardenal Zapata. Gascón de Torquemada (1991, p. 245) describe la situación de Leganés como miembro de la Cámara del rey en este acto: *"Seguían detrás del Santísimo Sacramento todos los Grandes, luego yva Su Magestad en medio de sus dos hermanos Carlos y Fernando el Cardenal, medio paso delante Sus Altezas, Carlos a la mano derecha (...) Yvan detrás de Su Magestad los dos Cardenales, Çapata y Nuncio; Çapata a la mano derecha como más antiguo. Luego los Embaxadores de Su Magestad Detrás del Arçobispo de Sevilla Don Diego de Guzmán, con Don Diego Messia y otros de la Cámara"*.

⁴⁴⁵ Pozzo 2004, p. 198

⁴⁴⁶ Pozzo 2004, p. 286.

⁴⁴⁷ Pozzo 2004, p. 288

⁴⁴⁸ Pozzo 2004, p. 291. Escrito el 1 de agosto.

pequeño viaje a El Escorial⁴⁴⁹. Curiosamente será esta pequeña excursión, pues apenas dura unos días, la mejor ocasión para apreciar el impacto que las colecciones pictóricas de los monarcas españoles supusieron para Cassiano dal Pozzo, un impacto similar al que parece que habían causado en Leganés.

No es posible saber el alcance de las conversaciones entre Leganés y Cassiano durante sus muchos encuentros y coincidencias en acontecimientos públicos en estos meses, pero es necesario resaltar la comunión de intereses artísticos que se da entre ambos. Por ejemplo, en El Escorial, Cassiano ponderaría varias obras de artistas que serían también objeto de la primera admiración de Leganés como coleccionista. Uno de ellos sería Quentín Metsys, de quien Cassiano vio el *san Jerónimo* que se encontraba en el monasterio, calificándolo de “*cosa diligentissima e di colore finissimi vivendosi quella barba tanto diligente che par che si possa contare i peli e il rosso del panno che le cuopre, di color incomparabile*”. La obra se encuentra actualmente en el museo del Prado atribuida a un discípulo de Marinus Reymerwaele⁴⁵⁰. Otro punto de conexión en la admiración de ambos será la obra de Durero, dado que Cassiano, también admiraría la Virgen con el Niño y san Juan considerada del alemán, como una “*obra diligente y buena*”⁴⁵¹.

Por otro lado, como ha sido puesto de manifiesto, a pesar de su formación clasicista romana, Cassiano fue uno de los que ponderó el venecianismo de Tiziano en Roma en los 30, una admiración probablemente concebida durante su viaje a España. Entre las pinturas que más llamaron la atención de Cassiano en España se encuentran varias de Tiziano, que en ese momento colgaban de las paredes de El Escorial, palacio del que alabó extraordinariamente sus cuadros. Entre ellos un san Jerónimo, hoy no localizado, considerado por él como “maravilloso”⁴⁵². También le sorprendió el cuadro alegórico *Felipe II ofreciendo al infante don Fernando a la Victoria*, que vio en el Alcázar de Madrid y que consideró como una “*La alegoría de la Religión*” calificándolo de “*quadro stupendissimo e grande e straordinario*”⁴⁵³. Cassiano se estaba dejando llevar por la el mismo gusto neovenecianista en el que estaba inmersa la corte madrileña de Felipe IV del que Leganés era uno claro ejemplo, como se deduce del hecho de que en su mayorazgo de 1630 las principales

⁴⁴⁹ Pozzo, 2004, p. 205. Escrito el 28 de junio.

⁴⁵⁰ Pozzo 2004, p. 189 – 213. cfr. Goldman 1978, p. 24; Bassegoda 2002, p. 216 Pozzo lo vió en la antesacristía del monasterio. Atribuida en la actualidad a un discípulo de Marinus Reymerwaele, otros autores lo consideraron obra de Jan Metsys, P2099.

⁴⁵¹ Pozzo 2004, p. 202. Actualmente no localizada, Bassegoda 2002, p. 159.

⁴⁵² Pozzo 2004, p. 193 y 217.

⁴⁵³ Harris 1960, p. 373, y n. 43; Pozzo 2004, p. 112. Goldman (1978, p. 35, n. 1), llamó la atención sobre el impacto de esta pintura en la formación del espíritu venecianista de Cassiano, que creyéndolo perdido no logró identificarlo con el cuadro del Museo del Prado. Enriquetta Harris transcribió la parte del diario que se Cassiano cita la pintura, identificándola correctamente.

pinturas fuesen de Tiziano, aunque casi en paralelo a los cuadros admirados por Cassiano, también poseía ejemplos de la obra de Durero y Metsys.

Por otro lado cabe especular sobre la posible influencia de Cassiano en Leganés respecto a la tendencia hacia la pintura clasicista boloñesa. Es conocido como el secretario pontificio era más proclive a la tendencia clasicista de Guido Reni que a los artistas caravaggistas en la Roma del XVII. De hecho, cuando visitó España una de las pinturas que más le llamó la atención fue el altar de la Madonna con el Niño que se encontraba en el oratorio de las casas del Príncipe de Esquilache⁴⁵⁴ y, poco después, poseería un retrato de Virgilio Malvezzi realizado por Reni⁴⁵⁵. Por otro lado, ambos coleccionistas coincidirían también en la posesión de pintura de Scipione Pulzone, llamativa por cuando la obra del pintor de Gaeta no era nada frecuente en España⁴⁵⁶. Por último, aunque años después de su visita a España, Cassiano sería patrón de una artista como Giovanna Garçoni, admirada por sus pequeñas miniaturas y pinturas de flores, de la cual Leganés fue uno de los más singulares poseedores en España⁴⁵⁷.

Sin embargo, Cassiano era mucho menos diestro a la hora de valorar la pintura nórdica, algo en lo que Leganés podía superarle, incluso aconsejarle. Aunque conoció a Rubens durante su viaje por Francia y mantenía amistad con eruditos también relacionados con el artista flamenco, como Baltasar Peiresc, el propio Cassiano, reconocía no ser experto en la pintura septentrional⁴⁵⁸. Sobre Rubens, Cassiano comentaría, durante su estancia en París cuando apreció sus obras en el Palacio de Luxemburgo, que fue un pintor excelente⁴⁵⁹. Incluso llegó a poseer una serie de tapices de la serie de Constantino de Rubens, ofrecida por Luis XIII justo antes de su venida a España. Serie que posteriormente él donaría al cardenal Francesco Barberini⁴⁶⁰. También sería Cassiano, como Leganés, poseedor de cuadros de guirnaldas de flores realizadas por el jesuita Daniel Seghers, aunque

⁴⁵⁴ Pozzo 2004, p. 277; Goldman 1978, p. 39, n. 1 confunde el propietario con la condesa de Oropesa. De esta pintura, probablemente derivada de la Virgen adorando al Niño dormido de la Galería Doria, se dieron muchas copias en España (Pérez Sánchez 1965, p. 187; Pepper 1988, p. 302, cat. 191).

⁴⁵⁵ Goldman 1978, p. 261; véase también Haskell & Rinehart 1960, núm. 62.

⁴⁵⁶ Véase más adelante nuestro capítulo sobre las pinturas de este artista en la colección Leganés. Para el Pulzone de Cassiano Haskell & Rinehart 1960, n.º 143.

⁴⁵⁷ Probablemente Cassiano la conoció durante su trabajo para el Gran Duque. En Roma pintó para miembros de la familia Barberini y Colonna, En 1630-32 estuvo en Nápoles encargándole Cassiano pintar un *san Juan Bautista* que ella le regaló en pago por su apoyo. Sin embargo no se cita ninguna obra de Garzoni en los inventarios, aunque un Bautismo citado por Gezzhi (n. 37) puede serlo. (Goldman 1978, p. 223). Leganés tenía una pintura de Garçoni, cuya descripción recuerda a sus famosas miniaturas naturalistas, véase cat. núm. 1055.

⁴⁵⁸ Goldman 1978, p. 41. Cassiano había conocido a Peiresc en Aix en Provence, siendo él quien le puso en contacto con otros anticuarios y aficionados como el propio Rubens, Freedberg 1989, p. 12.

⁴⁵⁹ Cfr. Goldman 1978, p. 38.

⁴⁶⁰ Mochi Onori 2000, p. 19

en su caso, en ocasiones incorporaban figuras realizadas por Poussin⁴⁶¹, un artista al que el marqués español pareció no interesar. Como aficionado romano, no era ajeno a la pintura de Paul Brill⁴⁶². También se le supone un conocimiento de las actividades de Giustus Sustermans -el mismo al que años después Leganés patrocinaría-, dadas las relaciones del artista y Cassiano con los Medici⁴⁶³. Por último hay coincidencia en el descubrimiento que Cassiano pudo hacer de un artista como Juan van der Hamen, cuya obra conoció a través del bodegón regalado por otro interesante aficionado afincado en Madrid como Giovanni Battista Crescenci⁴⁶⁴. En las mismas fechas en que Leganés, que estaba llamado a ser uno de los más entusiastas coleccionistas de la obra del archero pintor, ya debía conocer su obra⁴⁶⁵.

Finalmente se debe llamar la atención sobre una circunstancia casual. El que habría de ser el encargado de tasar, valorar, y autenticar, la colección de pinturas del marqués de Leganés en 1655, sería uno de los pintores que Cassiano más patrocinó y apoyó en su ascenso artístico, tras su regreso a Italia: el genovés Giovanni Andrea Podestà. Podestà, había llegado a Roma en los años treinta donde había entrado en contacto con flamencos como Cornelis de Wael, conocido por la importación de pintura flamenca a España, a través del puerto liguor⁴⁶⁶. En Roma desarrolló una llamativa labor como grabador, por ejemplo, realizó las estampas de las Bacanales propiedad de la familia Ludovisi que en 1633 pasaron a Felipe IV. Entre sus trabajos para Cassiano, destaca su participación la creación de numerosas estampas y dibujos para el famoso Museo Cartaceo de Cassiano⁴⁶⁷. También tuvo relaciones con otros grandes mecenas como Paolo Orsini, duque de Bracciano y el Cardenal Giovan Carlo Medici. Se conocen algunas obras suyas, especialmente de tema infantil y alegórico, sin que haya sido establecido aun, el alcance de obra ni las implicaciones de su paso por España, donde permaneció varios años, al menos desde octubre de 1651 ya está en Madrid, en 1661 ya está de nuevo en Roma⁴⁶⁸. No se conocen obras sobre tela suyas firmadas y las que se le atribuyen lo están por comparación con las estampas que se le conocen. Anthony Blunt fue el primero en llamar la atención sobre su

⁴⁶¹ Goldman 1978, p. 77 y 162; Haskell & Rinehart 1960, núm. 64-65

⁴⁶² Haskell & Rinehart 1960, núm. 16, 17, 110.

⁴⁶³ Haskell & Rinehart 1960, pp. 222-223 y núms 107-108.

⁴⁶⁴ El cuadro actualmente en la colección dal Pozzo en Roma, tiene una inscripción conmemorativa de la donación en el reverso, véase para más detalles, Jordan 2005, p. 208-210.

⁴⁶⁵ Para los van der Hamen de Leganés, véase Jordan 2005, pp. 1183 y ss.; así como el capítulo correspondiente en este trabajo.

⁴⁶⁶ Para mayores detalles sobre Podestà véase Orlando 2000 y Salort 2002, p. 121-123, n. 126.

⁴⁶⁷ Cassiano logró poseer dibujos y estampas de muchas rarezas de la naturaleza. Aunque no consiguió verlas publicadas en un único volumen, fueron compiladas en Roma, donde eran vistas por aficionados y visitantes, véase Freedberg 1989, p. 12 y McBurney 1989.

⁴⁶⁸ Salort p. 121-123 especula con la posibilidad de que llegase animado por Velázquez al regreso de éste de su segundo viaje a España, participando en las *deco*raziones del Buen Retiro.

figura al resaltar los valores formales de sus obras cercanos al clasicismo de Poussin⁴⁶⁹. Todos estos aspectos hacen muy llamativo que fuera el elegido para valuar la colección de Leganés.

El proceso de ascenso nobiliario. De hijo menor de la casa de los marqueses de Lorian a marqués de Leganés.

En el puzzle del continuo proceso de ascenso social en el que don Diego Mexía estaba sumergido a mediados de la década de los veinte, sólo faltaba una pieza por ser colocada: el salto a la aristocracia. Aunque el padre de don Diego había pertenecido al estamento nobiliario, los títulos y mayorazgos habían sido heredados por sus hermanos mayores. Sin embargo, la cercanía al conde duque de Olivares procuró que poco a poco se fuese vislumbrando la posibilidad de adquirir un título él también. Algo muy necesario para la representación y autopromoción pública en la España del XVII. Ya hacia 1623 y mientras, como se vio, esperaba que se le concediese una Encomienda en la Orden de Santiago que le reportase mayores rentas, se consideró la posibilidad de otorgarle algún título menor. Fue la infanta Isabel Clara Eugenia quien, de nuevo, se presenta como personaje clave en las concesiones reales que se daban a don Diego Mexía. De hecho, en febrero de aquel año, cuando, como se vio, ya se había decidido otorgarle un título de duque de costa en Flandes, el rey escribía a su tía mencionando cómo también consideraba otorgarle un título ducal en Italia, mientras llegaba tal concesión⁴⁷⁰. No parece que ese posible título de duque en Italia llegara nunca, pero sin embargo no sucedió así con el prometido título en Flandes. El futuro marqués de Leganés, tuvo su primer acceso al *status* nobiliario al ser señor y marqués del lugar de Demse en el ducado de Flandes.

La villa de Deÿns o Demse había sido empeñada en marzo de 1603 por los Archiduques en cabeza de Marten della Faille por una cantidad total de 25.000 florines con la condición de que, al pago de esta cantidad por parte de la villa, éste había de restituirla. Años después, en 1614, los propios archiduques suprimieron los privilegios antiguos que tenía la propia villa, controlando más de cerca su jurisdicción⁴⁷¹. Sin embargo, la devolución total nunca se produjo. En 1625, una vez muerto della Faille, don Diego Mexía se había

⁴⁶⁹ Blunt 1958; Orlando 2000, p. 176.

⁴⁷⁰ La documentación sobre este asunto es fragmentaria y algo confusa. El 23 de febrero el Consejo de Estado decidía por orden del rey otorgarle el título de duque de costa en Flandes (AHN, Estado, lib. 741, f. 335). Sin embargo, por las mismas fechas, la Infanta escribía al rey haciendo una nueva petición, a lo que Felipe IV respondía en mayo: “*He visto lo q me dize V. Al en carta de 21 de Hebº a proposito de los particulares de Don Diego Messia y por lo que merecen sus buenas partes he benido en bazerle mrd de un titulo de duque en Italia por via de aynda de costa mientras se le da encomienda, V. A. se lo manara dezir y aca se hara el despacho q combenga para el cumplimiento de esto*”, AGS Estado 2233, f. 342. 7 de mayo de 1623, Felipe IV a la infanta Isabel).

⁴⁷¹ AGR, Camara de los Condes, nº 919/2, f. 62.

ofrecido a pagar el montante para el desempeño de la villa a cambio de obtener él mismo el control de la misma y sus dependencias, erigiéndose como señor de ella y con posibilidad de obtener un título nobiliario. Sobre éste particular escribiría la infanta Isabel a Felipe IV el 21 de junio. El Rey decidió consultar al obispo don Íñigo Brizuela, miembro del Consejo de Estado, pero que había sido confesor del Archiduque y era un perfecto conocedor de la situación flamenca. Brizuela, con quien Leganés compartiría idénticos gustos coleccionistas, redactaba un informe el 17 de julio en el que apoyaba la decisión de la infanta aludiendo tanto a la estima que ésta tenía hacia él: “*A la infanta le parece justo que se le premie y honre y le suplica le sirba de hazerle esta merced que se empleara muy bien en la persona y calidad de don diego y la estimara su A, por propia por lo mucho que desea sus aumentos y la obliga⁴⁷²*”, como al cariño que el archiduque Alberto le había profesado: *procurarselos haviendose criado en su cassa y dejadole el sr Archidug muy particularmente encomendado en su testamento mouido de la asistencia de don Diego y de la Voluntad que su A, le tubo*. Brizuela añadía en su memoria algunos datos que nos sirven para perfilar la profunda relación que Leganés había tenido con el propio Alberto: *sera muy justo hacerçela, y yo señor lo siento assim y que se empleara en el muy bien, porque demas de sus muchos seruiçios tiene caudal y talento para servir a VM^d en quales quiera cosas de sustança, de paz y guerra (...) y soy buen testigo que el Archiduque Alberto, diez o doze oras antes que muriesse desseo mucho que a don Diego se le hiziesse alguna part mrd, porque dejo declarado este por una çedula escrita de mi mano, particularizandole entre todos sus criados⁴⁷³*.

Ante la encomiosa defensa de esta cesión, Felipe IV otorgó a don Diego la posibilidad de desempeñar la villa y erigirla en título el día 21 de julio de 1625. Tomada esta decisión, el propio Brizuela escribiría sobre la posibilidad de que tal título fuese de duque o de Marqués, decantándose por ésta última posibilidad⁴⁷³.

En los años siguientes Don Diego Mexía ejercería como marqués de Demse (o Deynse la ortografía de la época) tal y como se le define en las cartas que el *audiencier* del Cosejo Privado de la Infanta, Louise Verreyken, le remitía desde Bruselas⁴⁷⁴. Además de un título nobiliario en tierra flamenca, el marquesado de Demse le reportaba suculentos beneficios económicos, que el propio don Diego estimaría en 2.000 ducados al año⁴⁷⁵. Sin

⁴⁷² AGS, Secretarías Provinciales, leg, 2433, año 1625, doc. 36.

⁴⁷³ Ibidem, 31 de julio 1625.

⁴⁷⁴ Por ejemplo existen varias cartas de enero de 1626 con relación a la patente sobre esta villa escritas por el *audiencier* Verreyken y dirigidas *Al marq^d de Deynse del cons^o de g^a de su mag^a gentilhombre de su camara mse de campo g^a de esp^a*, que no puede ser otro que don Diego. (AGR, Audiencia, 1985/1). Algo que sucedería de nuevo en junio, cuando le escribe para felicitarle por su ascenso a la Capitanía General de la Caballería Flamenca, y en Agosto cuando le da la enhorabuena por su nombramiento como Consejero de Estado.

⁴⁷⁵ Así se confirma en la cláusula 19 de sus capitulaciones matrimoniales donde se comenta como se incorporan al matrimonio los “*dos mill ducados de renta cada año que vale un lugar que tiene el dho sr marq^d Don diego Mesia en los etados de Flandes que se llama el Marquesado de Deinte que su mag^a por consulta de la Ynfanta D^a Ysabel le hiço*

embargo, Leganés ostentó este título y la propiedad de la villa durante poco tiempo. Si bien en 1628, ya siendo marqués de Leganés, aparecía en algún documento todavía como marqués de “Deynte”⁴⁷⁶, poco después solicitaría la venta de esta propiedad. Al menos en 1631 se está intentando vender rápidamente la villa, dado que el *audiencier* Verreyken le remite numerosas cartas al respecto⁴⁷⁷. Finalmente la venta de este pequeño pueblo tuvo lugar el 24 de julio de 1632, adquiriéndolo el Barón de Dusle. El precio fue de 152.000 florines lo que implica una espectacular ganancia sobre el precio de venta, siendo una muestra más de la ascendiente economía de Leganés en estos años⁴⁷⁸. Aun así el asunto se dilataría algún tiempo, pues en 1634 cuando Leganés visitaba de nuevo Flandes, cuando aun faltaban por cobrar 6.000 florines⁴⁷⁹.

El título de Marqués en tierra flamenca concedido en 1625 no era, sin embargo, suficiente para las aspiraciones que el joven Diego Mexía mantenía en la década de los veinte. La necesidad de obtener un título en Castilla se presentaba muy necesaria para sus ambiciones. Algo que se conseguiría en la primavera de 1627. Hacia febrero, don Diego Mexía compra una villa de realengo a dos leguas de Madrid, el lugar de Leganés⁴⁸⁰. Aunque desde el año anterior se habían producido el intento de adquirirla, retrasándose por las reclamaciones de los vecinos que no parecían dispuestos a perder su condición de villa de

merced con condicion y resrva que el la ha de poder vender y emplear al preçio dl en los vienes y hacienda que el pareciere en estos reynos el qual empleo ha de quedar y queda desde luego p^a entonces subrog^{do} en este mayoralazgo”, AHPM, 2043, (f. 1741v).

⁴⁷⁶ En una relación de méritos firmada el 15 de noviembre de 1628, relacionada con su nombramiento de Presidente del Consejo de Flandes todavía está mencionado bajo este título.

⁴⁷⁷ Audiencia, 1989/1, minuta de carta 4 abril 1631 informando a Leganés sobre como las gestiones en la compra de Deynse van adelante; Audiencia, 1988/2: 25 junio 1631, minuta sobre temas militares en cuya postdata se especifica *de deysse no se a aydo nada despues de mi postrera de los q andan en ello y assi no se me ofrece que escrinir sobre ello a V Ex^a*; idem, minuta de 12 de julio 1631: Verreyken advierte que la venta de Deynse va despacio por lo apretado que esta la presión del enemigo en Flandes; idem, minuta de 19 agosto 1631, de nuevo sobre las prisas de Leganés por vender Deynse, comenta como no debe preocuparse, que él [¿Verreyken?] se ocupará de todo; Audiencia 1988/3, minuta de carta de 5 de noviembre 1631 diciendo que haría todo lo posible *“y mas viendo lo q le va a V Ex^a q se pudiesse concluir quanto antes”*.

⁴⁷⁸ La venta fue realizada por poderes en el palacio de la Infanta por el secretario Miguel de Olivares, a quien Leganés y su esposa le dieron poder para ello el 17 de marzo de 1631. En octubre ambos ratificaban en Madrid la venta. (AHPM 6170, f. 405. Poder del marqués de Leganés y su esposa ratificando la venta del marquesado de Deinte en Flandes, 23 octubre 1632). El 28 el Consejo de Estado ratificaba la venta, argumentando el visto bueno de la Infanta por los servicios del Barón (AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2436, año, 1632, doc. 43).

⁴⁷⁹ Audiencia, 2070/1, 25 agosto 1634, Minuta de la Audiencia a don Miguel de Olivares; El 7 de septiembre de 1634, hay una carta al entonces Marqués de Deynse sobre el asunto de la paga de los 6.100 florines.

⁴⁸⁰ Véase AVASA 3 / 177 / 44 “traslados simples de la venta y posesión de lugar de Leganés en favor de Dⁿ Diego Mesia” 11 marzo 1627. Pese a lo prometedor del título, el documento sólo contiene las órdenes a un tal Miguel de Ovando con el fin de hacer una descripción y amojonamiento del lugar y se establezca una tasación *“para que se pueda sauer la cnatidad de mrs que el dicho don diego me ha de pagar”* y se le entregue la jurisdicción civil y natural. Se ordena que se haga una especie de padrón para saber la cantidad de vasallos que hay, los nombres de todos ellos y de las ciudad y de los hijos e hijas que cada uno tuviere y si son de matrimonio, de los huérfanos, de los casados y solteros, de los oficios que tienen, de las fortalezas que pueda haber

realengo⁴⁸¹. El cinco de marzo el Rey le concedía el título de vizconde de Butarque, lugar perteneciente a la villa⁴⁸². Se trataba de un título vitalicio que tendría pocas ocasiones de ostentar, pues el 10 de abril se le concedería el de marqués de Leganés, por el que pasaría a la Historia⁴⁸³.

El nombramiento y la elevación al estamento nobiliario, fue acompañado de un gesto de adulación a Felipe IV, al cambiar de nombre añadiendo el de Felípez a su apellidos, a imitación de lo que había realizado el propio Olivares, conociéndosele desde entonces como Diego Felípez de Guzmán⁴⁸⁴. Un apellido que ligará a su mayorazgo poco después. Algunos años después, en 1635, antes de su partida para el Milanesado, le fue condedido un tercer título nobiliario, el de Marqués de Morata, que mantendría durante su vida como título de primogenitura para los descendientes de la casa y mayorazgo de Leganés⁴⁸⁵. Poco a lo largo de su vida Leganés iría ampliando la lista de señoríos que adquirió, muriendo en 1655 siendo señor de las villas de Leganés, Morata, Perales del Río, Valverde, Villar del Rey, Villar del Águila, Velilla y Vaciamadrid.

La consolidación de la política flamenca. El viaje a Flandes para la Unión de Armas de 1627 y sus consecuencias culturales. La relación con Jean Charles Chifflet.

Durante los primeros meses de 1627 la principal actividad política de Leganés parece estar vinculada casi con exclusividad a los asuntos relacionados con la situación flamenca, especialmente en cuestiones derivadas del conflicto militar con las Provincias Unidas. Por ejemplo, el 12 de marzo forma parte de una junta, con Agustín Mexía y el obispo Presidente del Consejo de Flandes de fray Íñigo de Brizuela, para tratar la libertad de algunos prisioneros españoles y holandeses, donde expresa su preocupación sobre la excarcelación de ciertos capitanes⁴⁸⁶. En abril, está encargado por decisión del Consejo de

⁴⁸¹cfr. Domínguez Ortiz 1985, p. 90.

⁴⁸² Gascón de Torquemada, 1991, p. 263. El decreto real no se conserva, aunque sí aparece en un libro de registros sobre títulos nobiliarios para el año 1627 (AHN, Consejos, lib. 2752, año 1627, n.º 115). Salazar de Mendoza cita el día 15 de marzo como la fecha de concesión (Salazar de Mendoza 1794, p. 475). Butarque era una pequeña pedanía, próxima a la villa de Leganés que sería adquirida por don Diego inmediatamente. Pese a ser un título menor, fue en ocasiones utilizado en la retórica sobre las dignidades del marqués de Leganés. Por ejemplo un personaje muy relacionado con él como Antonio Camassa, lo incorpora en la introducción de un libro de matemáticas dedicado 1633 al “*Excelentísimo señor Don Diego Phelípez de Guzmán, Marqués de Leganés, y y Vizconde de Butarque, Gentilbombre de la Camara.... y Capitan General de la Artillería de España*”. (Camassa 1633). De igual manera, todavía en 1637, sería mencionado en el testamento de su esposa, cuando se la menciona como “*muger de Don Diego Phelípez de guzman Marques de Leganes visconde de butarque*” (ADM, Libro becerro 3, f. 24v).

⁴⁸³ Salazar de Mendoza 1794, p. 475. González Palencia 1942, p. 158; Elliott 1998, p. 315.

⁴⁸⁴ Elliot 1998, p. 317 citando ASG Lettere Ministri, Spagna 2434, despacho de 19 de junio de 1627.

⁴⁸⁵ Salazar de Mendoza 1794, p. 479. Anteriormente en 1632, Leganés había comprado esta villa de Morata de Tajuña, AHPM, 6170 f. 479, citado en Arroyo Martín 2002, p. 150, n. 10.

⁴⁸⁶ AGS. Estado, leg. 2041, 12 marzo 1627.

Estado de comprobar las defensas de las fortalezas flamencas informando al Rey de las preparaciones militares y de acopio de hombres, circunstancia que le corresponde por su cargo de General de la Artillería⁴⁸⁷.

Sin embargo, la principal misión que abordaría el recientemente creado marqués de Leganés en 1627 sería de índole política y diplomática, más que militar. Hacia la primavera se resolvió en Madrid que debía ser él quien llevase a Flandes la propuesta de Olivares de una contribución conjunta de todos los reinos de la monarquía a la defensa de la misma. La idea era disponer de un ejército común, sufragado por todos los reinos, que acudiese a cada territorio de la monarquía que se encontrase en guerra. La contribución de los Países Católicos habría de ser de 12.000 soldados, siempre que hubiera guerra abierta. Las rentas procedentes de otros territorios mantendrían a 20.000 soldados y 4.000 caballería, en el Estado flamenco⁴⁸⁸.

La cronología del viaje de Leganés a Flandes en 1627 para la consecución de la Unión de Armas comienza meses antes de su partida. En 1626 la infanta ya había sido avisada del proyecto de unión diseñado por Olivares, aunque hasta la Primavera de 1627 no se decidiría que fuese él quien la llevase. En junio, el rey escribe a la infanta Isabel informándole del envío de Leganés a Bruselas con una doble misión. Además de presentar el proyecto, debía actuar en Francia como embajador extraordinario de Felipe IV. Aunque se afirma que saldría de Madrid en dos o tres días no fue hasta algunas semanas después cuando Leganés partió. Tras formalizar su matrimonio con Policena Spínola el 18 de julio saldría hacia Bruselas el día 19, acompañado del príncipe de Barbançon y el conde de Bucquoy, para una misión que, según se pensaba en Madrid, podría otorgarle la condición de Grande de España⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ AGS Estado 2144, carta 22 abril 1627.

⁴⁸⁸ Para los detalles sobre el proyecto de la Unión de Armas ideado por Olivares, véase Elliot & Peña 1981 I, pp. 171-197; Elliot 1998, p. 282-317, esp. p. 315-6 para la intervención de Leganés; Echevarría Bacigalupe 1989, p. 381-392 y Esteban Estríngana 2002, donde se aborda con profundidad la participación de Leganés en la presentación del proyecto a las provincias leales, así como su participación en la gestión de los presidios militares. Éste era un segundo asunto que llevaba a Leganés a Flandes, pues el mantenimiento de estos presidios debía pasar de ser costeado por Madrid, a serlo por las propias provincias. Véase también Esteban Estríngana en Madrid 1988, p. 103, núm. 41.

⁴⁸⁹ González Palencia 1942, p. 161, habla del matrimonio, que sólo pudo celebrarse tras el regreso de Leganés con Ambrosio Spínola de Flandes en febrero siguiente. El 13 de junio el Rey escribe a la Infanta informando del viaje de Leganés a Bruselas y a París, AGS Estado 2035, carta 13 junio 1627. Isabel solicitaba poco después al Rey información precisa sobre “*la causa de su venida*”, AGS Estado 2319, 22 julio 1627.

Los datos sobre el matrimonio, la partida y la compañía de Leganés son confirmados por Oswaldo Brito, secretario del Consejo de Flandes en una carta a la Infanta Isabel en Julio de 1627, AGR, Audiencia, 1996/3 julio 1627 (de fecha imprecisa por un borrón en el documento). Brito también comenta como a Bucquoy y Barbançon les habían nombrado Gentilshombres de la Cámara, al igual que al Conde de Solre y a Leganés le esperaba la Grandeza, en lo que parece un ejercicio para premiar a la nobleza flamenca en Madrid.

A pesar de la importancia de su viaje, Leganés se detuvo muchos días en París, donde mantuvo conversaciones diplomáticas que pretendían a acercar a Francia y España contra los enemigos comunes: Las Provincias Unidas e Inglaterra, logrando un acuerdo con Luis XIII, que incluso llegaba a considerar la invasión común de las islas británicas⁴⁹⁰. De hecho, las conversaciones con Luis XIII fueron tan fructíferas que éste le regaló una tapicería de once piezas representando la Historia de Jupiter y Diana, que Leganés valoró enormemente toda su vida, siendo el más caro de los tapices que ligó a su mayorazgo a su muerte en 1655⁴⁹¹.

La nueva de la visita del embajador extraordinario del Rey se había extendido rápidamente por Bruselas antes incluso de la llegada de Leganés. Una noticia que era considerada con estupor ante la falta de información sobre su finalidad. Se rumoreaba una ruptura de Spínola -quien en ese momento llevaba aun el peso militar en la lucha con el holandés- con el gobierno español. Se sospechaba también que Leganés iba a tratar el paso del Cardenal Infante al gobierno flamenco, algo que, de hecho, no sucedería hasta la muerte de la infanta Isabel años después. También se consideraba que llegaba como ministro de España a negociar una tregua con los holandeses⁴⁹². La verdadera razón tardó algún tiempo en hacerse pública, retrasándose hasta el momento de la entrada de Leganés en Bruselas el 9 de septiembre⁴⁹³. En los días siguientes su primera misión era proporcionar las órdenes del Rey a todos los poderes monárquicos en Flandes: la Infanta, a su suegro el general Spínola y al Cardenal de la Cueva⁴⁹⁴. Leganés había de acudir a todas las provincias que

⁴⁹⁰ Los continuos retratos de Leganés en París, oficialmente debidos a la fiebre, preocupaban en Bruselas, especialmente a Pedro Pablo Rubens. Véanse sus cartas al respecto, tratadas aquí más adelante, sobre los efectos de este acuerdo en las negociaciones que se producían a través de Rubens para la consolidación de una paz anglo española.

⁴⁹¹ *Primeram^a Bio una tapiceria mui fina y storia de jupiter y diana que le dio a su ex^a el Rey de françia Luis dezimo terçio quando fue a aquella corte con embajada particular de su mag^d que tiene bonçe paños y siete anas de caida que son quatrocientas y setenta y tres anas la tasa en duçientos y setenta y siete mill treçientos y setenta y çinco reales* (AHPM, 6267, f. 675). La tapicería fue enviada en octubre por Leganés, que aun se encontraba en Bruselas, a España, según la licencia de paso por la aduana de Fuenterrabía: AHN, Consejos 635, f. 443, lo que demuestra que se le entregó cuando vio al rey francés al ir a Bruselas en Agosto de 1627 y no a su regreso con Spínola en Enero de 1628 como se ha afirmado en ocasiones.

⁴⁹² Véase Meester de Ravestein 1943, p. 43; Esteban Estríngana 2002, p. 76, n. 48. Todavía el 6 de agosto Phillippe Chifflet comentaba como no existía seguridad sobre el objetivo del viaje, Meester de Ravenstein 1943, p. 47-48. La visión de corte flamenca sobre el negocio se puede comprobar a través de las cartas de Phillippe Chifflet y Jean Jacques Chifflet que se encuentran en la Biblioteca Nationale de París, (Fondo Baluze, 162) estudiadas por Bernard de Meester de Ravestein, que son la fuente más directa sobre la misión de Leganés.

⁴⁹³ Meester de Ravenstein 1943, p. 52, comentando también como el día 10 habría de llegar Felipe Spínola, su cuñado.

⁴⁹⁴ El 17 de septiembre el cardenal de la Cueva confirma al Rey la recepción a través de Leganés de las cartas del monarca del 13 de septiembre, donde le ordenaba asistirle y comenta la buena disposición de Leganés: “*diré solam^e que muestra en esto, como en todo lo demas su mucha atención y zelo del seruicio e V^a Mag^d y buen deseo de encaminar como conviene lo que se le ha encargado*”, AGS, Estado 2318, 17 septiembre 1627.

permanecían fieles a la causa española, para realizar su propuesta de unir los esfuerzos para la defensa económica y militar de todos los reinos de la monarquía, algo que a mediados de septiembre era ya un secreto a voces⁴⁹⁵. Iniciaría en este momento un viaje que le llevaría a recorrer casi todo el sur de los Países Bajos. Se pueden conocer con precisión los pormenores de las visitas que realizó a las distintas ciudades en el otoño de 1627 gracias a las cartas que remitía al Rey. A su llegada el día 9 se entrevistó con Isabel para transmitir las órdenes de Felipe IV para la consecución de la Unión. Y posteriormente con Ambrosio Spínola, el Cardenal de la Cueva, el canciller de Brabante, Ferdinand de Boisschot, y otros relevantes funcionarios⁴⁹⁶. Aparentemente, según se deduce de las cartas, fue el propio Leganés, quien se ofreció a acudir él personalmente a cada una de las provincias, pese a las reticencias de los demás miembros de las respectivas juntas que desde Bruselas consideraban este viaje como peligroso. Sin embargo, acompañado de Boisschot, Leganés acudió a numerosas ciudades para con su presencia ejercer más presión sobre las mismas. Se preveía que las ciudades habrían de aceptar la propuesta rápidamente, pues el 18 de septiembre estaba ya previsto un denso calendario, por el cual Leganés apenas se detendría uno o dos días en cada ciudad. Este viaje le llevaría, en apenas tres semanas, a visitar todas las ciudades principales: Bruselas, Gante, Lille, Tournay, Arras, Mons, Manur y Malinas, y a convocar en ellas los Estados Generales de Brabante, Flandes, Lille, Tornesis, Artoys, Hainaut, Namur, y Malinas, para presentar la propuesta real⁴⁹⁷. En algunas ciudades de Limburgo, Luxemburgo y Gueldres aunque se celebraron los Estados Generales, no contaron con la presencia de Leganés, según sus propias palabras para ahorrar tiempo y por considerarse que acatarían lo que hiciesen las demás ciudades⁴⁹⁸.

El 18 septiembre Spínola escribe al Rey sobre la entrega de las cartas por Leganés y cómo haría lo necesario para el éxito “*de lo que trata de encaminar el dicho marqués de Leganés*”, AGS 2319, 18 septiembre 1627.

⁴⁹⁵ Meester de Ravenstein 1943, p. 52-53: el 17 de septiembre Chifflet comenta como Leganés partiría de provincia en provincia proponiendo la Unión de Armas: “*Dans 5 ou 6 jours, le marquis de Léganes ira de province en province proposer aus États de s’unir aux autres pays du rio d’Epagne dans le but de se socourir mutuellement*”.

⁴⁹⁶ Esteban Estríngana 2002, p. 7.

⁴⁹⁷ En los informes de Leganés al Rey se recoge con precisión el calendario de su viaje: *El Marques de leganes hara a 23 d setf la proposicion en Bruselas, a los 24 partira para Gante, adonde el día siguiente de 25 hara la proposicion. Pasara en Gante el día 26 y Partira a 27 para llegar a Lila en 28 A donde quedara parado en 29 para a los 30 hazer la proposicion. A primero de otubre yra a tornay, adonde en 2 hara la proposicion a los 3 partira para Arrazç, adonde llegara a los 4 y a los 5 hara la proposicion, parara alli el día de 6 y en 7 partira para Mons, a donde llegará el 8 y en 9 bata la proposi^{on} el día de 10 quedara en Mons y partira en 11 para Namur adonde llegara en 12 y en 13 hara la proposicion, de alli boluera a Brus^{as} y en 18 yra a Malinas para el día siguiente 19 hazer la proposicion; A los de lembourg luçenbour y Gueldres se les hara la proposicion respectivamente por sus Gouvernadores de los quales se llamaran aqui para los 15 de dho mes de otubre, el de lembourg y el de Luçembourg, con el Presidente del consejo, de dho Luémbourg, y de dho Gueldres el chanciller para informarlos de los que conbiene sepan acerca de dha proposicion que ellos abran de hazer en días tres prouincias en 25 del dho mes.* (AGS, Estado, leg, 2041).

⁴⁹⁸ “*se llamara para los 15 de otubre a los Gouvernadores de Lembourg luçembourg y Geldres con otros ministros que se acostumbra p’ara hazerles aqui la propus^{on} que respeto de que se ocuparia mucho tpo y que es menester ganarle para la solicitud de las otras Prouincias siendo estas tres las mas apartadas y las de menor poblacion he parecido que escusa mi yda a ellas y*

En Bruselas, los Estados se reunieron en el espectacular edificio medieval del ayuntamiento. La proposición se leyó en francés “*que es la mas comun*”. Tras pedir copias impresas de la proposición los reparos surgieron especialmente sobre la aportación de infantes y caballería. Dado que las reuniones se prolongaban, Leganés permaneció en la ciudad hasta el día 26. Tras su partida, fue Spínola quien se quedó ante los Estados Generales para conseguir su aceptación. En Gante, donde finalmente fue el 27 cuando se reunieron los Estados, Leganés no pensaba tener tantas dificultades, especialmente cuando se publicara la aceptación de Brabante, tal y como él mismo escribía al Rey: “*y aunque en todas p^{tes} tiene g^o tan grande sus dificultades espero q se han de vençer y que se ha de conseguir en todas como conuiene y hasta agora no se a dado parte en flandes de la forma de la Concesion de Brauante por q no se tenia entonçes por escrito, pero agora se embiara copia al obpo, y aqui y en las demas Prouinçias me valdre tambien desta consequençia*”⁴⁹⁹. Al día siguiente de escribir esta carta Leganés hizo la propuesta en Lille, donde fueron muy útiles las diligencias del conde de Isingen, de tal manera que el Marqués esperaba “*q se ajustaran y responderan quanto antes despues de hauerlo comunicado con sus villas*”⁵⁰⁰. Por su parte, en Tournai se conformaron con lo que había aceptado Brabante especialmente por el Gobernador conde de Bertaing. Sin embargo, en otros lugares, como Arras, surgieron dificultades que fueron vencidas por la autoridad del abad de san Bas (sic). En Mons, provincia de la que Leganés afirmaba tener el mayor números de nobles, éstos se acomodaron rápido a la propuesta, no así el brazo eclesiástico, “*para poderlos Vençer se hara quanto se pudiere*”⁵⁰¹. En Namur, Leganés contaba con la ayuda de su gobernador el duque de Arschoot, personaje relevante dentro de la política flamenca, con quien compartía además las mismas aficiones artísticas, no ofreciendo más reticencias que las habituales. El día 14 se reunió en Namur con los representantes de Limburgo y Luxemburgo, a través del Presidente del Consejo de Limburgo y el Canciller de Gueldres, para que fueran ellos quienes hicieran la proposición a sus respectivos Estados el 25 de octubre. En cuanto a Malinas, Leganés hizo su proposición el 19 de octubre, considerando que se conformarían fácilmente en lo principal de la Unión. Sin embargo, la preocupación de Leganés eran las dificultades propuestas por Brabante para la aceptación de 1.500 caballos y la perpetuidad de la contribución⁵⁰². Los distintos Estados tenían un tiempo para

tambien por que suelen facilm^e seguir a las otras por ser gente mas llana” (AGS, Estado, leg. 2041, carta Leganés a Felipe VI de 18 septiembre 1627).

⁴⁹⁹ AGS, Estado, leg. 2041, carta Leganés a Felipe VI de 29 septiembre 1627.

⁵⁰⁰ AGS, Estado, leg. 2041, carta Leganés a Felipe VI de 20 de octubre 1627.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² Ibidem: “*pero siendo tantos con quien se tranaja dudo mucho q en lo de los 1.500 cauallos ni en la perpetuydad sigan a los brazos eclesiasticos y nobles de braut^e ni que se puedan ajustar en ello segun se van atreuesando contradiciones y es cierto q su A va haçiendo y hara quanto pudiere en lo uno y en lo otro y yo me valdre de su autoridad y executare sus ordenes como lo bago con*

tomar una decisión, pero aparentemente el éxito de la misión de Leganés estaba asegurado, de hecho así se pensaba en Bruselas⁵⁰³. Según Esteban Estríngana la aceptación era lógica dado que en esa fecha los Países Bajos eran el único territorio de la monarquía con una guerra abierta, sin visos de solucionarse a corto plazo⁵⁰⁴.

La satisfacción de Leganés era evidente y reconocida en Bruselas ante el presumible éxito de su misión diplomática. Phillippe Chifflet así lo comentaba el 15 de octubre, al día siguiente del regreso del Marqués a Bruselas⁵⁰⁵. Poco después, el día 22, informaba de como las Provincias iban aceptando la Unión, aunque sin demasiado entusiasmo⁵⁰⁶. Sin embargo, no era ésta la única actividad que mantuvo ocupado a Leganés en el otoño de 1627 en Flandes. Dados sus cargos militares, debía estar atento a las fortificaciones⁵⁰⁷, pues se temía una nueva presión holandesa sobre el territorio, y a la vez se ocupaba de diversas cuestiones relacionadas con el tránsito naval⁵⁰⁸. También su posición como Capitán General de la Artillería flamenca le capacitaba para elegir las personas a su cargo, como cuando también en octubre influyó para que se nombrara al doctor Assoris como Capellán Mayor de la Caballería.⁵⁰⁹

Mientras tanto, el proyecto de Unión de Armas en los Países Bajos fieles a la causa española iba tomando forma a finales de noviembre y comienzos de diciembre. El día 11 Isabel escribiría a Felipe IV sobre el éxito de la empresa, aunque comenta como faltaban aun algunos consentimientos, aludiendo a las buenas gestiones de Leganés⁵¹⁰. El mismo día el Marqués escribió desde Bruselas al Rey, dándole humildemente la enhorabuena por el éxito del proyecto, que él atribuía a la Infanta “*con las diligencias q su A*

particular deseo de acertar el servicio de V. M^d a que ayuda Infinito la solicitud y trabajo que el Marqués de los Balbases pone en encaminarlo que es tanto que no hallo como poderlo encarecer”,

⁵⁰³ “*Les propositions du marquis de Léganes seront facilement agréées par les provinces*” (Meester de Ravenstein 1943, p. 54, carta de Philippe Chifflet de 8 de octubre 1627). El 26 de octubre Chifflet escribiría como las provincias habían suscrito la Unión sin reservas, con la breve excepción de unas condiciones puestas por Luxemburgo y el Hainaut que fueron refutadas. Afirma como los Estados no se reunirían de nuevo. (Meester de Ravenstein 1943, p. 60).

⁵⁰⁴ Esteban Estríngana 2002, p. 61-62

⁵⁰⁵ Meester de Ravenstein 1943, p. 54-55

⁵⁰⁶ Meester de Ravenstein 1943, p. 55-56

⁵⁰⁷ La visita a las fortificaciones se cita en Meester de Ravenstein 1943, p. 54-55, cuando acude al fuerte de Zantvliet.

⁵⁰⁸ Según comenta Philippe Chifflet se estimaba que al acabar las visitas para la Unión Leganés acudiría con Spínola a Dunquerque “*afin de faire prendre la mer à plusieurs vaisseaux*”. Meester de Ravenstein 1943, p. 56, carta de 22 de octubre 1627.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ “*doy a V M^d con mucho gusto la enorabuena, y fue muy propio de V M^d la eleccion que hizo del marqués de Leganés para estos negocios dignos de su cuydado, pues no tiene encarezim^o en el desuelo con que ha encaminado de su parte este negocio importante para el, el ser tan bien visto de todos, y es cierto que ningun otro pudiera encaminar el vencer tan grandes dificultades, como se han offrezido, ni la conclusion con gusto, y aplauso destes vasallos, como lo muestran y mereze muy bien que V M^d le honre y de las graçias p^a ello*”, AGS Estado 2319, carta de 11 diciembre 1627; citada por Arroyo Martín 2002, p.180, n. 148

acordo entõces que se hiziesen para que entrasen lisamente conforme a la proposicion”⁵¹¹. Por fin el día 22 se dio por concluida la Unión, tras la aceptación, de todas las provincias, por un periodo de quince años.

El éxito de la misión de Leganés en los Países Bajos, culminó con un gesto simbólico. A finales de diciembre Leganés sería naturalizado flamenco, dadas sus vinculaciones con el Estado, prestando juramento de manos de la Infanta el 31 diciembre 1627. Esta circunstancia no sería, probablemente, una mera cuestión formal, y una muestra del agradecimiento de la Infanta hacia el Marqués, sino que evidencia con claridad la fuerte posición de éste en la política flamenca. A la vez que se producía este gesto en Bruselas, Leganés ganaba consideración política en Madrid, posicionándose incluso como el posible sustituto de la Infanta al frente del Gobierno de los Países Bajos españoles. La estimación de Leganés para el gobierno de los Países Bajos es la culminación de su evidente ascenso político en el otoño de 1627, cuya evolución se aprecia claramente en las Consultas del Consejo de Estado de esa fecha. Si a finales de octubre, cuando llegaban a Madrid las noticias de su progresos respecto a la Unión de Armas, el Consejo se conformaba con darle las gracias por sus gestiones, posteriormente esta consideración iría subiendo de nivel. El 9 de noviembre en una resolución de una junta sobre la política y la defensa del Flandes español, se proponen ciertos cambios. En caso de faltar el marqués de los Balbases por muerte, sería Leganés quien asumiría el gobierno de las armas, es decir obtendría el mando total sobre el ejército de Felipe IV en tierra flamenca. Y el gobierno absoluto del Estado sería dado al conde de Salazar en caso de ausencia de la Infanta⁵¹². Dada la muerte de Salazar, el 20 de diciembre se consideró que el Gobernador del Estado en caso de muerte de Isabel, había de ser el propio Leganés, otorgándose cédula de nombramiento en su cabeza⁵¹³. De esta manera en diciembre de 1627, en una hipotética crisis en los Países Bajos con la desaparición repentina de Ambrosio Spínola y de la infanta Isabel Clara Eugenia, se hubieran reunido en Leganés los gobiernos militar y político de los Países Bajos. Aunque esta circunstancia no llegó nunca a producirse, ilustra con claridad la alta situación de nuestro Marqués con relación a la política flamenca.

En enero del año siguiente, Leganés inició el regreso a España junto con Spínola, previo paso por Francia, donde debía acometer una nueva misión diplomática. Desde comienzos del año anterior la política de apaciguamiento de Olivares pasaba por una

⁵¹¹ AGS, Estado 2319, cartas de Leganés a Felipe IV de 11 diciembre 1627.

⁵¹² AGS, Estado, 2041, consulta de 9 noviembre 1627.

⁵¹³ AGS, Estado, 2041, consulta de 20 de noviembre de 1627.

posible alianza con el país vecino⁵¹⁴. De hecho, el viaje que había iniciado Leganés en 1627 había sido concebido con un segundo fin, además de conseguir la aceptación del proyecto de Unión de Armas. A su regreso de Bruselas, debía entrevistarse con Luis XIII, para estudiar la posibilidad de una paz perpetua con Francia. Una segunda misión que planeó siempre durante su estancia en los Países Bajos durante el otoño de 1627⁵¹⁵. A comienzos de diciembre, cuando aun permanece en Bruselas, Leganés estaba ya preparando su viaje a París, una vez que los negocios para la Unión estaban encaminados. Los equipajes estaban empezando a ser enviados⁵¹⁶ y Leganés escribía el día 11 a Felipe IV ante su inminente partida: *“Pues saldre de aqui quanto antes, y esperar en Paris la orden q V M^d fuere servido de mandarme dar para las materias que alli estan pendientes, y supp^o a V. M. sea con toda brevedad pues en el estado pres^{te} de las cosas no parece conueniente detenerme alli sin hazer nada”*⁵¹⁷. Finalmente, y tras retrasarse la partida algunos días hasta la ceremonia de naturalización, Leganés y Spínola partieron el día 3 de enero⁵¹⁸. Permanecieron un tiempo en París donde se encontraron con la reina Ana, hermana de Felipe IV, y su suegra, la reina Madre María de Medici⁵¹⁹. Posteriormente pasaron a La Rochelle donde se encontraba el rey Luis XIII y permanecieron allí quince días antes de partir para Burdeos, desde donde Leganés escribe una la misiva a Felipe IV el 7 de febrero, esperando poder presentarse ante él en 20 días. En los primeros días de febrero se encontraban ya en tierra española. El día 13 ó 14 un mensajero los encontró en la ciudad de Vitoria, apenas a cinco días de la corte⁵²⁰, donde fueron recibidos con gran fervor popular⁵²¹. La entrada en Madrid se produjo el 24 de

⁵¹⁴ En enero de 1627 el Consejo delibera sobre este particular, conformándose con la opinión del conde-duque, en una deliberación en la que también había participado Leganés, AGS, Estado, leg, 2041, 7 enero 1627.

⁵¹⁵ Por ejemplo el 6 de octubre el Consejo de Estado deliberaba sobre la posibilidad de la paz, razonando sobre las órdenes que debía entregar a Leganés, AGS. Estado, leg, 2041.

⁵¹⁶ Según escribe Philippe Chifflet el 10 de diciembre, Meester de Ravenstein 1943, p. 61

⁵¹⁷ También escribe otra carta a DJM [don Jerónimo de Villanueva?], sobre lo que se ha de negociar en París, aunque no se menciona, pero de nuevo demuestra no querer detenerse en la ciudad francesa sin hacer nada. Espera recibir el correo el 25 de diciembre, salir el 29 y estar allí el 6 ó 7 de enero, AGS, Estado, 2319, cartas de Leganés a Felipe IV de 11 diciembre 1627.

⁵¹⁸ Según escribe el cardenal de la Cueva al Rey el 4 de enero 1628 (AGS, Estado, 2321) y el embajador de Francia en Bruselas (Rooses – Ruelens IV, p. 162, nota I). También Rubens refiere la fecha del 3 como la de salida de Leganés de Bruselas (carta de 20 de Enero a Dupuy, Rooses – Ruelens IV, p. 353; Magurn 1955, pp. 230-231), tras manifestar su estupor ante este viaje en plenos rigores invernales y mencionar en varias cartas los sucesivos retrasos en la partida, el 25 de diciembre estimaba la salida para “el lunes siguiente”, mientras que el día 30 confirmaba que partirían “mañana”, considerando probable que lo postpusiesen hasta el día 3 de enero, como así fue. Véanse las cartas de Rubens a Pierre Dupuy de 25 y 30 de diciembre, Rooses – Ruelens IV, p. 340 y Magurn 1955, p. 217. El día 6 volvió a escribir considerando que ya habrían llegado, o incluso partido ya, de París. También consideraba que viajarían muy deprisa porque Spínola debía volver en tres meses a Bruselas, Rooses – Ruelens IV, p.346; Magurn 1955, p. 228; Ellewijt 1962, p. 132, núm 58.

⁵¹⁹ AGS Estado 2321, Carta de Leganés a Felipe IV 7 de febrero 1628; citada en Van Durme III, p. 629 como presente en AGS Estado 2320.

⁵²⁰ Carta de Rubens a Pierre Dupuy de 2 de marzo de 1628, confirmando este encuentro, Rooses – Ruelens IV, p. 368; Magurn 1955, p. 241.

⁵²¹ Echeverría Bacigalupe 1998, pp. 227-330.

febrero, honrándose especialmente la figura del general genovés. Spínola fue recibido a una media legua de la ciudad por el Conde Duque y todos los grandes. Pero cuando se aproximaron a Madrid, el Marqués y el Conde anduvieron solos en el coche y marcharon a través del campo hacia palacio para hacer la necesaria reverencia al Rey. Una costumbre que no se había practicado desde hacía mucho tiempo. Los demás entraron en la ciudad por la ruta ordinaria, lo que disgustó al cortejo de Spínola a quien hubiera gustado ver las primeras ceremonias de una recepción pública de Su Majestad⁵²². Leganés cruzaría la ciudad en una entrada triunfal que aventuraba grandes y futuros éxitos. En ese momento su situación era pública y políticamente inmejorable, alcanzando a partir de entonces las más altas cotas de reconocimiento en la corte, dado que no pararía de acaparar puestos⁵²³.

Tras su éxito, y por las propias circunstancias personales de un Olivares entonces sin sucesor, Leganés se posicionaba mucho más cerca del Conde-Duque, habiendo demostrado “*que no era indigno de la confianza que había demostrado en él un protector que había pasado a convertirse en su padre*”⁵²⁴. Una vez en Madrid, Leganés permaneció durante todo el año de 1628 convertido *de factum* en el principal instrumento para llevar adelante la política española en los asuntos de los Países Bajos. Su naturalización como flamenco ha de interpretarse como un gesto para que el creciente poder de Leganés en Flandes no fuese visto como una ingerencia española en los asuntos flamencos por los naturales de aquel lugar, tal y como en realidad se estaba haciendo. De hecho, en estas fechas se estaba remodelando el Consejo de Flandes en Madrid, como vehículo por el que el monarca español accedía a la soberanía plena de los Países Bajos tras la muerte del archiduque Alberto. Aunque la inclusión en este Consejo se sospechaba desde que Leganés volvió a España en enero de 1628⁵²⁵, no sería hasta el 10 de noviembre de 1628 cuando se hiciese efectiva, otorgándole la presidencia del mismo⁵²⁶. Este nombramiento provocaría

⁵²² “*S^a Ex^{ta} fu incontrata a mezza lega dal S^o Conte d'Olivares et tutti grandi et avvicinandosi di Madrid, furono lor duoi soli in un cocchio per il campo in palazzo a far riverenza al Re (cosa già mai più praticata a quel modo), facendo gli altri l'intrata per la via ordinaria con disgusto della comitiva di esso S^o Marchese, che haverebbe voluto veder, come s'usa, le prime accoglienze di S. M^a in publico*”. Carta de Rubens a Pierre Dupuy 23 marzo 1628, Rooses – Ruelens IV, p. 380; Magurn 1955, p. 247. Una semana antes Rubens había escrito que la entrada fue el 26 de febrero corrigiéndose a sí mismo esta la carta del día 23 de marzo en la que aporta más detalles. (Véase Rooses – Ruelens IV, p. 377; Magurn 1955, p. 244 para la carta de 16 de marzo).

⁵²³ El propio día 9 de febrero moría el marqués de la Hinojosa, enemigo declarado de Spínola, su oficina del Consejo de Indias fue inmediatamente transferida al marqués de Leganés, según relata Rubens a Dupuy el día 16 de marzo, Rooses – Ruelens IV, p. 377; Magurn 1955, p. 244.

⁵²⁴ Elliott 1998, p. 317.

⁵²⁵ Meester de Ravenstein 1943, p. 66-67, al especular sobre la creación de este consejo, menciona flamencos como el conde de Solre, el barón de Haghes, y también a Leganés.

⁵²⁶ Una copia de la patente de Presidente del Consejo se encuentra en AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2574, para la documentación e interpretación de este nombramiento véase Rabasco Valdés 1981, p. 255 y ss. El título en francés, remitida a Bruselas en AGS, Secretarías Provinciales 2499, 15 noviembre 1628, donde se

numerosas quejas entre la clase política española con intereses en Flandes, como don Carlos Coloma o el Cardenal de la Cueva. Carlos Coloma, por ejemplo, se quejaría amargamente poco después ante Don Juan de Villanueva, criticando la excesiva reunión de poder en una sola persona.

“No me diz V S cosa alguna de haver dejado el s^o marq^u de leganes la cau^{ta} destos estados y ajetado la presidencia dellos aca a lo menos gran rruido a hecho un trueq^u tan desproporçionado la forma de su prouision no le honrra menos en quien juzgare que atraiesan consideraçiones de estado y conueniençia: que aunq^u no ay peligro en q mi disgusto sea de la calidad que el de A vos, todauia es peligrosa la consecuençia que de semejante rresoluçion y sus causas se puede sacar que aunq no fuera tan notoria hablando con quien tan enterado esta de todo pudiera escusar el espeçificalla; digo esto de paso, por q siendo V S seruido pueda rrpresentarlo a donde conuenga añadiendo q sin embargo, como de la dba prouision y poner en ella otro sugeto en su lugar tomare en paçiençia qualquier resoluçion que se tomare y no porq yo considere peligro otra cosa que en el acumular tantas mrd^s en una persona quando ay tantas benemeritas”⁵²⁷.

En cualquier caso, la presidencia del Consejo de Flandes, que Leganés mantendría casi hasta el final de su vida, era, además de un cargo que proporcionaba eminentes gajes, una posición idónea para controlar los asuntos relativos a los ciudadanos flamencos instalados en España. Las peticiones de los súbditos flamencos a su monarca, eran en muchos casos canalizadas por este organismo, y por lo tanto, debían ser autorizadas por el propio Leganés. Circunstancia que se antoja fundamental cuando los peticionarios eran artistas, como los muchos pintores que residían en Madrid, tal y como sucedió en cierto momento, cuando el pintor Felipe Diriksen solicitó hacer efectivos ciertos derechos⁵²⁸. Una posición privilegiada que Leganés podía haber utilizado para beneficio propio en cuanto a la apropiación de pinturas para su colección a cambio de favores políticos, aunque esto queda únicamente en el ámbito de la especulación hipotética.

Sin embargo, hay datos que prueban como toda la actividad que desarrolló en Flandes entre finales de 1627 y comienzos de 1628, supusieron un cierto beneficio para la

enumera su curriculum político y militar. En virtud de este nombramiento Leganés debía renunciar a su cargo de Capitán de la Caballería de Flandes.

Para la implicación de Leganés como instrumento de la política española en Flandes, véase Esteban Estrígana 2004, p. 223, n. 35. Para algunas actuaciones de Leganés como miembro del consejo de Flances, véase Arroyo Martín 2002, p. 175

⁵²⁷ AGS, Estado, Leg. 2320 20 noviembre 1628, Carlos Coloma a D. J. V. Pocos meses después el Cardenal de la Cueva marcharía de Bruselas a Italia, lo que fue visto como fruto de su disconformidad con las presidencia de Leganés; Carta de Jean Jacques Chifflet al nuncio papal, Guido Bagno 2 enero 1629, Meester de Ravenstein 1943, p. 96.

⁵²⁹ AGR, SEG, 199, 82, cfr. Lonchay & Cuvelier 1927, 407, 10.

incipiente afición coleccionista de Leganés. Pues las Provincias harían entrega a Leganés de un grupo de regalos en agradecimiento por sus gestiones en beneficio de los Países Bajos. Una donación cuya aceptación fue analizada políticamente y hubo de ser autorizada por el propio monarca. El 13 de agosto de 1628, la Infanta informaba a Madrid de la existencia de estos regalos, relatando como se encontraban provisionalmente en depósito del *audiencier* Luis Francisco Verreyquen, a la espera de que Felipe IV autorizase su entrega a Leganés. Isabel aconsejaba dicha autorización para que las Provincias no lo tomasen como agravio⁵²⁹. En Madrid, el Consejo deliberó el día 6 de marzo de 1629 sobre las implicaciones de tal aceptación aconsejando que se permitiese. Opinión que fue confirmada por el monarca el 25, aludiendo a “*el sentimiento q tendrían [las Provincias Flamenças] si no los recibiera por lo q y lo demas q V. A. apunta a este proposito tengo por bien y es mi vol^t q el dho Marques reciba dbos pres^{tes}*”⁵³⁰. No hay datos sobre la naturaleza de esos regalos. En febrero de 1629 Leganés recibiría en España un amplio equipaje de piezas de todo tipo procedentes de Flandes, entre las que se incluían tapices y pinturas⁵³¹, pero la autorización del rey fue en Marzo, por lo que no se puede deducir con seguridad que entre ellas estuvieran los regalos de las Provincias. En cualquier caso merece ser destacado el hecho de que gracias a sus gestiones diplomáticas para la Unión de Armas Leganés consiguió beneficios materiales por parte de los poderes flamencos, lo que ilustra su creciente posición en la política de este Estado de la monarquía católica. Algo que se repetiría en ocasiones sucesivas⁵³².

Comentario [S9]:

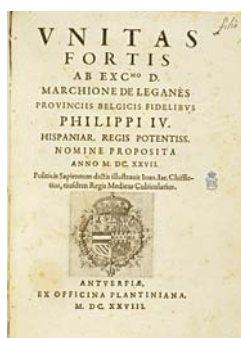
Aun así, la principal de las implicaciones artístico-culturales que tuvo el viaje de Leganés a Flandes está relacionada con el cronista y médico bruselense Jean Jacques Chifflet, quien había sido el encargado de redactar el texto en el que se presentaba la propuesta de Unión de Armas a las Provincias de los Países Bajos fieles a la causa española. En octubre de 1627, su hermano Philippe Chifflet ya afirmaba que sería Jean Jacques quien redactaría la propuesta que se entregaba en varios idiomas a los estados provinciales⁵³³. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un impreso con el texto escrito en francés e italiano, que se correspondería con el entregado a las provincias para la aceptación de la Unión, con los datos básicos de la aportación económica y humana de cada Estado y las

⁵²⁹ Minuta de despacho de Felipe IV a la Infanta, AGS, Estado, Leg. 2236. La carta en AGR, SEG, 200, f. 105; cfr. Lonchay & Cuvelier 1927, 436, 25.

⁵³¹ AGS, Cámara de Castilla, Libro 635, ff. 564v.-567v.

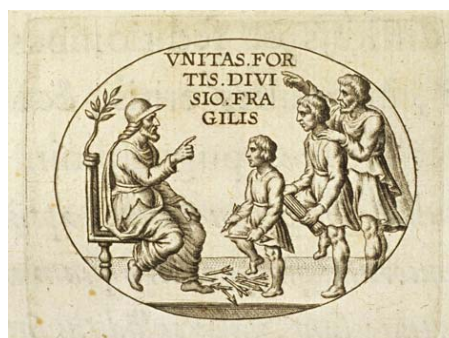
⁵³² Por ejemplo, en 1634 de nuevo los Estados Generales costearían una serie de pinturas que Leganés quiere copiar, por entregar sus originales al Rey para el Palacio del Buen Retiro, véase Brown y Elliott 2003, p 277, n. 42.

⁵³³ Meester de Ravenstein 1943, p. 56, carta de 21 de octubre de 1627.



argumentaciones a favor⁵³⁴. Pero el texto de Chifflet no pasaría por la imprenta hasta enero de 1628 cuando se editó en la oficina de Plantino como un opúsculo con claros fines políticos⁵³⁵. El escrito en latín, denominado *Unitas fortis ab Esc^{mo} D. Marchione Leganés Provinciis Belgicis Fidelibusd Philippi IV*-, aludía desde su mismo título a la benevolencia de la propuesta para la Unión de Armas, presentada por el Marqués.

Se trata de un escrito ponderando y justificando la necesidad y benevolencia de la Unión de Armas propuesta por el rey de España en un tono muy erudito y con recurrentes citas de la antigüedad⁵³⁶. La edición en latín tenía claras connotaciones propagandísticas, más allá de la mera exposición de necesidades y beneficios de las versiones en francés e italiano, incorporando a modo de introducción una reflexión de Chifflet sobre la Unión. Chifflet comenzó este texto con una cita: *Bonus Princeps Erga Subditos Similis Esse Debet Bono Patrifamilias Erga Domesticos. Chrysanthe*, y un pequeño grabado donde dos jóvenes se presentan ante la figura de un anciano que les alecciona. En el grabado, emblema de toda la argumentación del texto, el primer niño tiene varias flechas rotas a los pies, mientras rompe con la rodilla otra, detrás, su hermano mayor es incapaz de romperlas cuando las flechas se encuentran unidas en un haz. Un tercera figura señala la divisa que explica la fábula: *Unitas Fortis. Divisio Fragilis*. Esto es, la máxima que debía guiar a las Provincias a mantenerse unidas en la causa española., Como reclamo para significar las benevolencia de la unidad Chifflet estaba basándose tanto para imagen como para el texto



en la fábula del rey Scita Esciluro, que en su lecho de muerte enseñó a sus hijos la importancia de la unidad de la familia mediante esa parábola de las flechas, según la historia narrada en los *Moralia* de Plutarco⁵³⁷. Chifflet también recuerda en su texto como este

⁵³⁴ Por ejemplo en: *Proposta fatta dal Marchese di Leganes alle provincie obbedienti dela Fiandra circa l'unione in fatto di armi... per magior loro cirurezza e quiete*, BNM, Mss 7595, f. 157

⁵³⁵ Meester de Ravenstein 1943, p. 65, carta de 14 de enero de 1628.

⁵³⁶ *Unitas fortis ab Esc^{mo} D. Marchione Leganés Provinciis Belgicis Fidelibusd Philippi IV. Hispaniar. Regis Potentiss. Nomine Proposita Anno MDCXXVII. Politicis Sapientum dictis illustravit Ioan. Iac. Chiffletius, eisdem Regis Medicus Cubicularius*. Antuerpiae, Ex officina Plantiniana, MDCXXVIII. Un ejemplar se encuentra en la BNM, Mss 7595, f. 177; otro en la BAV, Chigi IV 2183, (Int. 1).

⁵³⁷ "Esciluro, que dejaba ochenta hijos varones, estaban próximo a morir, dio a cada uno un haz de jabalinas y les ordenó partirlas. Cuando éstos desistieron, cogió las jabalinas una por una y con facilidad las partió todas. Les enseñó, así, que si estaban unidos serían fuertes, pero que si se separaban y se peleaban serían débiles". La historia se incluye en las Máximas

emblema del haz de flechas cuya unión las hace irrompibles se encontraba detrás de la insignia utilizado por los Reyes Católicos, lo que ligaba la historia simbólicamente a la corona española. La historia de Esciluro y el haz de flechas le servía como hilo conductor de una disquisición en torno a las virtudes de la unidad para apoyar la propuesta de Leganés. Algo que las Provincias estaban llamadas a aceptar por pura estrategia de supervivencia, tal y como mostraban las enseñanzas de los Antiguos.

Por otro lado, en Madrid, los avances en la Unión tendrían una gran repercusión mediática. El conde de la Roca, en sus *Fragmentos Históricos de la Vida de don Gaspar de Guzmán*, mencionaba como Leganés había ajustado la correspondiente a Flandes, como uno de los éxitos de la política del conde duque de Olivares⁵³⁸. Un ejercicio, el de la propaganda literaria, que en el futuro sería sabiamente utilizado por Leganés. De hecho, la edición de *Unitas Fortis* sería la primera ocasión en la que el Marqués se beneficiase de la imprenta como elemento propagandístico para promocionar su figura, aunque no habría de ser la última. Es difícil establecer quien fue el promotor de la edición pública de un texto que pretendía afianzar la idea de la necesidad de la unión de las Provincias, pero era el marqués de Leganés el directo promotor de la misma, quedando su figura pública evidentemente ensalzada ante quien lo leyera. Del mismo modo, es necesario resaltar los beneficios que para Jean Jacques Chifflet supuso la elección para ser el redactor del texto y la relación con Leganés. La publicación de *Unitas Fortis*, le permitió posición ente los cronistas oficiales al servicio de la monarquía española⁵³⁹, convirtiéndose posteriormente en uno de los escritores políticos más vinculado a la causa española⁵⁴⁰.

Jean Jacques procedía de una familia de eruditos, jurisconsultos y hombres de letras procedente de la ciudad de Besançon en el Franco Condado, y por lo tanto, súbditos del rey de España. Su hermano, Philippe Chifflet había sido discípulo de Erycius Puteanus y una vez asentado en Bruselas fue capellán del oratorio del Palacio desde 1624. En la ciudad permanecía como una persona bien informada de los asuntos de la corte, hasta su regreso a Besançon en diciembre de 1628. Jean Jacques, nacido el 21 de enero de 1588, era prácticamente contemporáneo de Leganés. Se había formado en la Universidad de Dole

de Reyes y Generales, que Plutarco envió a Trajano, recogidas en sus obras morales, véase Plutarco 1987, III, p. 24.

⁵³⁸ El manuscrito permaneció inédito hasta su publicación en el siglo XVIII por Antonio Valladares en le *Semanario Erudito*, existe una copia sin fecha en BNM 3/532; véanse las menciones a la bondad de la Unión de Armas en p. 235 y ss., la cita a Leganés en p. 238.

⁵³⁹ Meester de Ravenstein 1943, p. 25.

⁵⁴⁰ Como se demuestra años después con la publicación de su principal obra: *Opera política e histórica*, (Amberes, 1650) centrada en favor de los argumentos de la casa de Austria en sus pretensiones contra Francia.

donde se graduó en Medicina y posteriormente residió en París, Montpellier y Padua. Además de científico, demostró ser un erudito estudioso de la Antigüedad, ampliando su saber a través de sus viajes por Italia y Alemania. A la muerte del archiduque Alberto se trasladó a Bruselas como uno de los encargados de establecer un nuevo tratado de relación entre el Franco Condado y Borgoña. En Bruselas desarrollaría una gran carrera hasta ser nombrado Médico de la Cámara de la Infanta en octubre de 1625. En 1626 había viajado a España para conseguir de Felipe IV la transferencia del parlamento de Borgoña de Dole a Besançon. En Madrid se convirtió en Médico de la Cámara del Rey desde 9 de septiembre de ese mismo año. Sus cualidades destacaron tanto en el campo de la medicina como en el de la historia, pues fue encargado por Felipe IV para escribir una historia del Toisón de Oro. Una obra que comenzó tras su regreso a Bruselas a finales del año⁵⁴¹. No sabemos en que momento comenzaron las relaciones entre Leganés y Chifflet, aunque probablemente se conocieron en Madrid durante 1626, pero sin duda se afianzaron cuando Leganés visitó Bruselas en 1627, hasta el punto de ser Chifflet el elegido para la redacción del opúsculo sobre la Unión de Armas. Pese a la dificultad en establecer con seguridad un ejercicio directo de patronazgo cultural del marqués español hacia el letrado borgoñón, es interesante especular sobre la protección que le otorgó. De hecho, su hermano Philippe menciona en ocasiones como Leganés podía interceder por él ante la Infanta⁵⁴² y, llamativamente, en enero de 1629, al poco de la edición del *Unitas Fortis*, Jean Jacques enviaba a Leganés un cierto número de manuscritos antiguos⁵⁴³. Este detalle, no sólo prueba una cierta amistad -o al menos signo de deferencia o agradecimiento de Chifflet-, sino que indirectamente nos valen para comprobar el interés de nuestro Marqués por el mundo de la Antigüedad.

A pesar de no poseer datos más precisos sobre la vinculación de Leganés con eruditos y aficionados al coleccionismo de antigüedades en Flandes durante el viaje de 1627-28, es muy interesante mencionar cómo Leganés llegaría a conocer a otro culto personaje como Jean François Guido di Bagno. Este religioso francés era nuncio en París, justo cuando Leganés y Spínola visitaron la ciudad a su regreso de Bruselas hacia España. Guido di Bagno había ostentado anteriormente la nunciatura en Bruselas, donde fortaleció

⁵⁴¹ Sobre Philippe y Jean Jacques, véase principalmente Meester de Ravenstein 1943, pp. 16 y ss. Un hijo de Jean Jacques, llamado Julio Chifflet, tuvo posteriormente un cierto protagonismo en la corte de Felipe IV, siendo capellán su Capellán de Honor escribiendo la *Relación de lo que he visto y sabido y oído tanto de cosas bellas como curiosas en el viaje que su majestad ha hecho a El Escorial en este año de 1656*, véase p. 405. de Andrés 1964, p. 405.

⁵⁴² Meester de Ravenstein 1943, p. 64. Carta de 7 enero de 1627 en la que Philippe escribe a Guido di Bagno para que logre que Leganés medie ante la Infanta en favor de Jean Jacques.

⁵⁴³ Meester de Ravenstein 1943, p. 66. Carta de 28 enero 1628.

la amistad con los hermanos Chifflet, siendo él el receptor de las cartas de Philippe y Jean Charles Chifflet que nos han servido de fuente en este capítulo. Después de seis años en la corte Papa le nombró Nuncio en Francia, partiendo para París en marzo de 1627⁵⁴⁴. Bagno había sido anteriormente secretario del Cardenal Aldobrandini y había asistido en Florencia a Maria de Medici, lo que le relacionó con elevados amantes de las artes y la arqueología, que él mismo practicaba. Un interesante personaje que Leganés conoció en enero de 1628 en París cuando el Nuncio ofreció un suntuoso banquete en honor de Ambrosio Spínola⁵⁴⁵.

El matrimonio con Policena Spínola. La descendencia.

Antes de partir hacia Flandes en su viaje de 1627, Leganés había formalizado su matrimonio con Policena, hija de Ambrosio Spínola. Los contrayentes se desposaron el 18 de junio en el Palacio Real, al día siguiente de formalizar las capitulaciones matrimoniales. Tras la ceremonia, Leganés y su esposa fueron acompañados de numerosa parte de la corte al Monasterio de la Victoria para visitar al Cardenal Spínola, tío de la joven, quien les dio la enhorabuena y celebró un banquete en su honor al día siguiente, justo antes de que Leganés partiera para su viaje⁵⁴⁶.

A su regreso en febrero de 1628, Leganés se encontraba en un momento de reconocimiento político y personal inmejorable tras su exitosa misión diplomática en los Países Bajos. Era un momento propicio para festejar la unión entre don Diego y Policena con la presencia del padre de la novia, que acababa de regresar con su marido desde Flandes. Los festejos se desarrollaron inmediatamente tras la entrada de ambos personajes en Madrid, en medio del alborozo y después del encuentro con Felipe IV. El día 28, sólo cuatro después de su ingreso en Madrid, se celebraba el matrimonio en el Alcázar y al día siguiente se efectuaban fiestas y bailes en honor de Spínola y los jóvenes esposos⁵⁴⁷. El

⁵⁴⁴ De hecho era el receptor de las cartas que tanto Philippe Como Jean Jacques que han servido para ilustrar la relación entre Chifflet y Leganés. Sobre Bagno véase Meester de Ravenstein 1943, p. 28 y ss.

⁵⁴⁵ Meester de Ravenstein 1943, carta de 14 enero 1628

⁵⁴⁶ AGR, Audiencia, 1996/3, Noticias del secretario Oswaldo Brito enviadas a Flandes, ¿?-Julio-1627 [hay un borrón en el dñal], hace relación al matrimonio y festejos.

La boda también es citada González Palencia 1942, p. 161, quien comenta cómo sólo pudo celebrarse tras el regreso de Leganés con Ambrogio Spínola de Flandes en el febrero siguiente.

Las capitulaciones matrimoniales habían sido concertadas entre el tío de Policena Cardenal Spínola y el conde duque de Olivares el 17 de junio, AHPM 2043, f. 1718 y ss. Para una interpretación de este documento véase el capítulo del ascenso económico de Leganés, más adelante.

⁵⁴⁷ Rubens, escribió el 16 de marzo desde Amberes a Pierre Dupuy mencionando que la llegada de Spínola a Madrid fue el 26 de Febrero y el 8 se celebró el matrimonio de Leganés y Policena (Rooses – Ruelens IV, p. 377; Magurn 1955, p. 244). Sin embargo posteriormente se corrige y cambia las fechas por las correctas 24 de febrero la llegada de Spínola y 28 de febrero la boda, ante la información que le remite directamente Leganés el 3 de marzo: “E l’ultimo di febraio si consumò il matrimonio del Sg’don Diego con donna Polissena Spinola. Il giorno seguente si fece festa e ballo in Palazzo. Io ebbi lettere col straordinario del Sg Marchesse del 3 di marzo” (Rooses – Ruelens IV, p. 380; Magurn 1955, p. 247 respectivamente).

marqués de Leganés, rondando los treinta años formalizaba la unión que daría origen a una nueva saga nobiliaria, la casa de Leganés, que mantuvo un cierto protagonismo en el siglo XVII, a través de tres generaciones. En las próximas páginas abordaremos la figura de la esposa de Leganés y los hijos que este matrimonio tuvo.

Policena Spínola, como hija de Ambrosio Spínola descendía, por lo tanto, de una familia genovesa de gran relevancia⁵⁴⁸. Su abuelo paterno había sido Filippo Spínola, marqués de Sexto y Benafro quien había llegado a gobernar la República. Su abuela paterna fue Policena Grimaldo, hija de Nicolas Grimaldo, príncipe de Salerno, conocido como “el monarca” por su riqueza, y destacado espejo de castidad, virtud y costumbres. Además de Ambrosio, nacido en 1569, el matrimonio entre Filippo y Policena tuvo otro hijo Federico, nacido en 1571 y cinco féminas que casaron con varios destacados miembros de la sociedad norditaliana⁵⁴⁹. El propio Ambrosio Spínola casaría en 1592 con una de las más ricas herederas genovesas Juana Bassadona⁵⁵⁰. Esta, abuela materna de nuestra Policena, era hija de Juan Bassadona, hombre principal de la ciudad y miembro de una de las familias más relevantes, además de ser enormemente rico, que había contraído matrimonio con Pellina Doria. Según parece, la esposa de Ambrosio Spínola, que era hija única, aportó 500.000 escudos de dote, una muestra de poder económico de la familia Spínola que su hija Policena repetiría tiempo después. El matrimonio de Ambrosio y Juana tuvo cinco hijos. Aunque uno de los hermanos llamado Juan Jacobo murió a la edad de siete años, le sobrevivieron otros dos varones: Felipe Spínola, nacido en 1594, y Agustín, que vio la luz en 1597. Además de Policena, de la cual desconocemos la fecha exacta del nacimiento, la familia tenía otra hija llamada María.

Los hijos varones, Felipe y Agustín, permanecieron al cuidado de la madre hasta 1607 cuando con trece y diez años pasaron a España como pajes o *meninos* de la reina

Otros autores abordan el acontecimiento de manera algo más confusa, situando a Policena en Bruselas, en las fechas previas al matrimonio, junto a su padre, y relatando su regreso junto al otro hijo Felipe Spínola y el propio Leganés, a Madrid, pasando por París, donde fueron recibidos por Richelieu, para llegar a Madrid y recibir la soberbia bienvenida del rey español (véase Lefevre 1947 p. 90, que, sin embargo, no cita fuente). Para la fecha de los esponsales, véase también Elliot 1998, p. 391, basándose en el inédito manuscrito de Pedro de la Hoz, p. 166 y las cartas de Rubens.

⁵⁴⁸ Sobre Ambrogio Spínola, sigue siendo válido el antiguo trabajo de Rodríguez Villa, de donde hemos tomado muchos de los datos sobre la familia de Policena, véase Rodríguez Villa 1886, pp. 13, 16 y 318. Las cuestiones familiares aquí abordadas están basadas en muchos casos en las aportaciones de la biografía de Agustín Spínola, uno de los hijos de Ambrogio y hermano de Policena (Aranda 1683). Esta obra es fundamental también para una visión de la antigüedad y linaje de la familia Spínola. Para la figura de Ambrogio Spínola en especial atención al mundo flamenco de principios de siglo dónde le conoció Leganés, véase: Retortillo Atienza 1999.

⁵⁴⁹ Para Felipe Spínola y Ambrosio Spínola véase Rodríguez Villa 1886, pp. 283-284, y Aranda 1683, pp. 20 y ss).

⁵⁵⁰ Aranda 1683, pp. 47 y ss., aborda la familia de la esposa de Ambrogio Spínola y su matrimonio e hijos.

Margarita de Austria, permaneciendo en la corte hasta la muerte de la reina en 1611. Felipe ingresó en la milicia, sirviendo posteriormente a Felipe IV como General de Caballería del Estado de Milán, bajo las órdenes de su padre, hasta la muerte de este, y después bajo el mando del marqués de Santa Cruz. Su carrera sería paralela en numerosas ocasiones con la de su futuro cuñado el marqués de Leganés, especialmente en la época de la guerra del Milanesado en la década de los treinta, donde coincidirían en varios acontecimientos militares y políticos⁵⁵¹. Llegó a ser Consejero de Estado y Presidente del Consejo de Flandes, como el propio Leganés. Agustín, el otro hermano de Policena, resolvió con eficacia una carrera eclesiástica. Tras su formación en la Universidad de Salamanca, fue nombrado cardenal por Paulo V con veintitrés años. Felipe IV le nombró sucesivamente Obispo de Tortosa, Santiago, Granada y Sevilla, llegando a arrastrar fama de santidad. Su faceta política también fue notable, sirviendo a Felipe IV, tanto en Roma en el colegio cardenalicio, como en España bajo su cargo de Consejero de Estado⁵⁵².

Por su parte las hijas de Ambrosio Spínola habían sido educadas como correspondía a miembros femeninos de su estirpe en el convento genovés de san Leonardo, donde mantenían una habitación con los necesarios criados apartadas del resto de las monjas y novicias. El convento fue protegido y apoyado con numerosas rentas por el propio Ambrosio⁵⁵³. La primera noticia que se tiene de Policena Spínola en España se remonta a 1622 cuando aparece citada en la corte de Madrid, entrando a servir a la reina Isabel como su dama. El juramento se produjo, según relatan todos los cronistas de época, con la grandeza que correspondía a su familia y con presencia de toda la nobleza de la corte. Un dato muy significativo de la relevancia social de la hija de Spínola lo representa el hecho de que ante la ausencia de su padre fueran dos mujeres del entorno del Conde Duque, como su propia esposa y la marquesa de Monterrey, quienes la llevaron ante la reina⁵⁵⁴. Este dato presenta a Policena claramente relacionada con las facción que iniciaba la preponderancia política en los primeros años del reinado de Felipe IV, aventurando las razones de su futuro enlace con el marqués de Leganés, “hijo” predilecto de Olivares.

⁵⁵¹ Sobre Felipe Spínola, marqués de los Balbases, véase a falta de una biografía moderna: Aranda 1683, pp. 47. Retortillo Atienza (1999, p. 238), justifica cómo la carera militar de Felipe (así como la eclesiástica de Agustín), se basó en sus inicios, en la fidelidad, tanto militar como económica, de su padre a la corona.

⁵⁵² Para la figura del cardenal Agustín Spínola, véase su biografía con abundante información: Aranda 1683. El cardenal Agustín Spínola murió en 1649, tras una trayectoria eclesiástica y política en la que en ocasiones coincidió con su cuñado el marqués de Leganés, como en la jornada real a Aragón de 1642. Por otro lado un hijo de Leganés y Policena, Ambrogio Ignacio Spínola, abrazó el orden sacerdotal, formándose bajo el poder de su tío el cardenal Spínola, y cómo él llegando a desarrollar una contundente carrera eclesiástica.

⁵⁵³ Rodríguez Villa 1886, p. 16; Aranda 1683, p. 49.

⁵⁵⁴ La entrada de Policena en la Corte se produce el 3 de octubre, fecha en que coinciden todas las crónicas. Véase González Palencia 1942, p. 38; Gascón de Torquemada 1991, p. 134; y Almansa y Mendoza (Carta Nona, trans. en Simón Díaz 1982, p. 182), de quien fue tomado el dato por Rodríguez Villa 1886, p. 410, y Díez del Corral, 1979, p. 141.

Por esos años Policena, como hija del relevante general genovés, mantendría una amplia presencia en las actividades cortesanas al lado de la Reina. De hecho, el mismo año de su nombramiento como dama real, tuvo el honor de participar en el nacimiento y bautismo de la infanta Margarita María Catalina en diciembre de 1623. Fue Policena la primera en recoger a la recién nacida en el cuarto de la Reina y bajarla al oratorio del Alcázar, un gesto de gran importancia social, pues privilegiaba su figura por encima de las demás damas, en un acto donde de nuevo destacaba la condesa de Olivares⁵⁵⁵. En las mismas fechas, y probablemente a causa de su origen, Policena era alabada poéticamente en la dedicatoria de una novela titulada *Don Diego de Noche* que escribió en 1623 Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, literato y panegirista de su padre. En la introducción de la novela el autor agradece el patrocinio que ha procurado Policena a su novela a través de un juego de palabras, algo burdo, relacionado con la noche del título y con la idea de luz que emana de su protectora: *Este libro cuyo asumpto es noche escuridad, y tinieblas, no puede salir a la luz comun sin el patrocinio de la de V. S. no puede salir, digo, desatado de sus horrores y sombras sin el socorro de tan luzido y generoso padrino*⁵⁵⁶. En la misma introducción se ensalza el “peregrino ingenio” de Policena, que se pondera como similar al de su progenitor, en un párrafo en el que adulaba la nobleza de la familia Spínola y su fidelidad a España, pese a su origen genovés: “*Cuanto sea su corazón español, se ha manifestado mas con este último testimonio, enviandonosle todo a España con V. S. que á hija de tales prendas no la enviara tan prudente y valeroso padre menos bien acompañada*”⁵⁵⁷. Fueran cuales fuesen las razones del autor, la dedicatoria de Salas Barbadillo presenta a Policena inserta en el mundo cultural madrileño de esos años, si bien no parece un que ejemplifique una suerte de ejercicio de mecenazgo literario por su parte.

La fuerte presencia de Policena en la corte, que vemos ejemplificada a través de las anteriores alusiones poéticas y sus relaciones con la camarilla de Olivares, coincide con los años más exitosos de Leganés y el cénit de su relación con Ambrosio Spínola, justo al regreso de ambos de Flandes. La boda supuso la ascensión de un nuevo escalón social para

⁵⁵⁵ Véase AGP, Historica C^a 94/3 exp. 182, Bautismo de la Infanta Margarita María Catalina. La relación sobre el nacimiento afirma como la infanta nació en la torre del Alcázar que estaba al lado del oratorio el 29 de noviembre y como “*vajo a S. A en brazos d^a Policena Spinosa [sic por Spinola] dama de la reyna por la escalera que corresponde del quarto al q nació al que se la tenia prebenido de todo lo necesario por la Condesa de Olivares su aya en el quarto vajo que ai con bentanas a la plaza donde paso pocos dias antes el Principe de Ynglaterra, fue alumbrado el conde de olivares, y con ella vajaron su padre los infantes d^a Carillos y D^a Fer^{do} su aya y condesa de Slabatierra dueña de ojo de la Ynfanta D^a Maria nombrada para su seru^{do}*”. Agradezco a María Cruz de Carlos, que llamara mi atención sobre este dato y la documentación correspondiente.

⁵⁵⁶ *A la señora Doña Policena Spinola Dama de la Reyna nuestra señora*, dedicatoria en Salas Barbadillo 1623. Se trata de una novela cortesana de las de capa y espada, con alusiones románticas, de escaso brillo literario y nula trascendencia posterior.

⁵⁵⁷ Cfr. Rodríguez Villa, 1886, p. 603.

el joven Marqués, que además vería reforzado su patrimonio económico gracias a la generosísima dote que aportó Policena al matrimonio, cifrada por los cronistas de la época en 200.000 ducados⁵⁵⁸. Las capitulaciones matrimoniales, que habían sido firmadas el 17 de junio del año anterior establecen datos más precisos sobre las rentas del Marqués en las alcabalas de Madrid, en los estados de Flandes y en sus villas cerca de Madrid. Mientras que, por su parte, Policena aportaría rentas que su padre le cedía en Nápoles, y otras que aportaban sus hermanos Felipe y Agustín⁵⁵⁹. Especialmente notables eran las rentas paternas que alcanzaban los 5.000 ducados de por vida sobre el arrendamiento de las sedas de Nápoles, más otras heredadas de otros miembros de la familia Spínola, establecidas en los fiscales de Calabria, de Otranto, y Basilicata, y ciertas tierras de labor. Estas rentas en el sur de Italia, que eran gestionadas por ciertos administradores cuyas cuentas prueban como tales ingresos, eran en ocasiones utilizadas para adquirir objetos suntuarios, y a la vez se convirtieron en uno de los pilares económicos de la familia durante décadas⁵⁶⁰. De hecho, Policena sería un soporte financiero muy grande para la futura familia, en parte gracias a la herencia de su padre, y en parte también gracias a otros beneficios y rentas como el juro que tenía sobre el comercio de sedas y las tercias reales en la ciudad de Granada⁵⁶¹, o sus gajes como Dama de la Reina, que en ocasiones fueron cobrados a través de la renta de los naipes de Sevilla⁵⁶².

La presencia de Policena en la economía familiar era, por lo tanto, muy relevante, no sólo por sus aportaciones, sino por ser ella quien, en ausencia de un marido permanentemente alejado de su casa, llevaba la gestión del patrimonio familiar. Un buen ejemplo sucedió en julio de 1634, cuando fue Policena la encargada de protocolizar un préstamo que ella y su marido hacían al conde de Puñonrostro, a la vez que compra

⁵⁵⁸ González Palencia 1942, p. 161.

⁵⁵⁹ El documento de capitulaciones en AHPM 2043, f. 1718 y ss. También son muy útiles los datos localizados en algunos documentos personales que se encuentran en AGP, Expedientes Personales C^a 662/45 y en un concierto económico entre sus dos hijos mayores celebrado en 1659 (AHPM, 6283, p. 90). Datos sobre la aprobación de las capitulaciones y ciertos extremos se encuentran en AGS, Cámara de Castilla, Leg. 1162, marzo 1629, n^o 60.

⁵⁶⁰ Véase también ciertos documentos del Archivo del Instituto Zabálburu como las “Cuentas de 1630 de lo librado a favor de los marqueses de Leganés, (A.I.Z. , Altamira 450, GD15, d. 129) un informe del contador de Nápoles de 5 de abril de 1631 (A.I.Z. , Altamira, 450, GD15, d. 133 ; y un documento sin fecha que resume el estado de las mismas (A.I.Z. , Altamira, 450, GD15, d. 138).

⁵⁶¹ Según se menciona en la cesión que hará su hija Inés de Guzmán en 27 octubre 1651, donde afirma haberlas heredado de Policena (AHPM, 6252, f. 631). Esta renta se componía de un juro de 20.000 ducados de principal, que producían 1.000 ducados anuales, según se establecía en las “Capitulaciones Matrimoniales entre Inés de Guzmán y Gaspar Hurtado de Mendoza, marqués de Almazán”, de 2 Abril de 1642 (AHPM, 6210, f. 43-48v y BAH M-122 f. 198).

⁵⁶² Poder del receptor de los naipes de Sevilla a Doña Policena Spínola para que de ellos cobre los gajes de su oficio de dama de la Reina (AHPM, 6155, f. 1058, 24 septiembre de 1629).

algunas tierras a este noble⁵⁶³. También en junio de 1635 y enero de 1636 fue Policena quien llegó a ciertos acuerdos económicos con los arrendatarios de la Encomienda de León que pertenecía a su marido⁵⁶⁴.

Ante tal despliegue de actividad económica por parte de la marquesa de Leganés, resulta inevitable considerar la posibilidad de que también mantuviera una cierta actividad como mecenas artística o al menos estuviera presente en la adquisición de bienes muebles para sus casas. Sin embargo la ausencia de documentación específica sobre la contabilidad familiar, aleja la posibilidad de analizar al detalle esta supuestas compras, habituales entre la nobleza de la corte, existiendo únicamente datos muy parciales⁵⁶⁵. Aun así, sí se conoce cómo defendió el patrimonio familiar ante la amenaza de rapiña de los agentes del conde duque de Olivares, cuando éstos acudieron a su casa dispuestos a llevarse las piezas más escogidas del mobiliario para el recientemente levantado Palacio del Buen Retiro, a principios de los años treinta. Según relataba el secretario de la embajada de Florencia, Bernardo Monanni, un amplio conocedor de los cotilleos de la corte, la marquesa detuvo a los agentes aduciendo que las piezas eran parte de su dote. Aunque finalmente el Marqués tuvo que aportar un rico tapiz valorado en 40.000 ducados⁵⁶⁶. En realidad, este gesto de la Marquesa, muchas veces recordado demuestra la personalidad de Policena Spínola, en cuya dote como se vio no se citaban piezas muebles ni objetos, sólo rentas económicas. Por otro lado sería la propia marquesa quien se encargaría de ordenar el levantamiento de la iglesia del Colegio de Niñas Huérfanas, fundado por su pariente Andrés Spínola. Los marqueses de Leganés habían sido testamentarios de Andrés Spínola, muerto en 1630, y serían posteriormente patronos de esta institución. En 1636 la marquesa otorgó un concierto de obra para que un artífice llamado Juan Sánchez, levantara la iglesia conforme a la planta que había diseñado Jerónimo de Soto⁵⁶⁷, siendo ésta la única, y muy endeble, muestra de un cierto patrocinio artístico por parte de Policena en cabeza de este Jerónimo de Soto⁵⁶⁸.

⁵⁶³ La documentación sobre el préstamo de la Marquesa de Leganés al conde de Puñonrostro de 21 julio 1634 en AHPM, 6179, f. 225; y la relativa a las compras de Tierra en Morata al Marqués de Puñonrostro de 23 Julio 1634 en AHPM, 6179, f. 241.

⁵⁶⁴ La Marquesa tenía poder de su marido para llevar adelante estas gestiones desde 5 de febrero de 1630- Véase el concierto entre Leganés y los arrendatarios de la Encomienda de León, 7 Junio 1635, AHPM, 6181, f. 1236, firmado por su esposa, y el poder que Policena otorga a Martín de Arteaga para gestionar la misma renta sobre la Encomienda de León, otorgada en 24 enero 1636, AHPM, 6185, f. 261.

⁵⁶⁵ En 14 de enero de 1633 libraría 80 reales al guardarropa de su marido, por la adquisición de una alfombra turca de tres varas de largo y una y tres cuartas de ancho (A.I.Z., Altamira, 427, BD 6, d. 120^a).

⁵⁶⁶ Brown & Elliot 2003, p. 106 y nota 8, citando: Archivo di Stato Florenzia, Mediceo, Filza 4959, 3 diciembre 1633.

⁵⁶⁷ Véase el concierto entre Octavio Centurión y la Marquesa de Leganés con Juan Sánchez para que éste labre la Iglesia del Colegio de Niñas, 5 mayo 1636, AHPM, 6186, f. 543-554.

⁵⁶⁸ Jerónimo de Soto, será uno de los ingenieros que más asiduamente trabajen para el marqués de Leganés. Véase más adelante el capítulo sobre el mecenazgo técnico de Leganés hacia los ingenieros militares.

Poco sabemos, por otro lado, sobre la personalidad de la primera esposa de Leganés, salvo la que se deduce de la austeridad psicológica visible en los retratos que de ella realizó van Dyck, que coinciden con la visión de dama virtuosa y humilde que transmite Gabriel de Aranda al describirla en una biografía de su hermano el cardenal Spínola⁵⁶⁹. Aranda, que la comparaba en santidad con Santa Isabel de Portugal o Santa Francisca Romana, la presenta como una mujer devota, afín a la lectura de libros espirituales, entregada a la caridad y ajena a las visitas sociales “*por juzgarlas polilla del tiempo, menoscavo de la virtud, y ruina de la conciencia*”, cuya estancia ordinaria era el oratorio de su casa. Una dama ejemplar cuyas virtudes, -diría Aranda en párrafo altamente descriptivo- “*se hallaron en esta Señora con gran perfeccion; pues ausente de su marido, la tunica inmediata a su cuerpo era un aspero cilicio, disimulando entre el traje decente a su estado, una tan aspera mortificación, que en la vida Religiosa fuera de extrordinaria alabanza; el porte de su persona ageno de toda profanidad, y tan moderado, que por el no avian de conocerla quien fuesse; y assi le sucedia, que en los concursos, quien no la conociesse por otras noticias, lo que es por el traje, solo la tendria en mediana estimación. La caridad con los pobres era tal, que nacie llegava con neccessidad a pedirle, que no ballasse en su caridad el remedio. A los Hospitales socorria con tan larga mano, como si estuviessen por su quenta, visitava las enfermas las mas de las semanas, y llevandolas de comer, las servia y limpiava, como pobres que representavan al Señor, que siendo rico, se hizo pobre por los hombres, para con su pobreza enriquezernos: todo divertimento profano de comedia, y otros regozijos del mundo los juzgaba tan agenos de su estado, como contrarios a su devocion. La labor no se le caía de las manos mientras las tenia libres del empleo de los libros espirituales, o del rezo, y otros exercicios de devocion; las cosas que de ordinario se labravan en su casa, eran para el culto Divino, y servicio de los Altares, y como servia poco al mundo, se hallava mas libre para el servicio de Dios. Fue muy vigilante en la criança de sus Hijos, imponiendoles desde niños en todo genero de virtud, de que oy gozamos el fruto, los que merecemos vivir debaxo de tan santo, y caritativo gobierno, como experimentamos para gloria de Dios en el Ilustrissimo señor Arçobispo de Sevilla*”⁵⁷⁰.

Desgraciadamente el matrimonio entre el marqués de Leganés y Policena Spínola, duró apenas diez años, pues Policena, moriría en 1637, durante la estancia de su marido al frente del gobierno de Milán. Durante esos años tuvieron una hija, llamada Inés, y tres hijos, Gaspar, Ambrosio y Diego. Es muy significativo que todos los descendientes del Marqués tuvieran como segundo nombre Ignacio o Ignacia, lo que llama la atención sobre su devoción a san Ignacio de Loyola y la vinculación de Leganés con la Orden Jesuita.

⁵⁶⁹ Véase el capítulo de las pinturas de van Dyck que poseyó Leganés.

⁵⁷⁰ Aranda alude aquí a Ambrogio Ignacio y Guzmán, hijo de Leganés y Policena, que ostentaba el obispado de Sevilla en la fecha de redacción de su texto. Para la descripción de Policena véase Aranda 1683, pp. 51 y ss.

Inés Ignacia de san Benito nació en abril de 1629 en Madrid, siendo bautizada ante varios testigos vinculados a su padre el Marqués el día 6 en la parroquia de san Martín. Sus padrinos fueron el licenciado Antonio Serrano, capellán del Infante Cardenal y la madre María de san Agustín⁵⁷¹. La trayectoria vital de la hija mayor, siguió la tradición de las damas de la aristocracia de la época. Siendo muy joven entraría como menina de la reina Isabel de Borbón, participando, por ejemplo, en la comitiva real para el bautismo de la infanta María Teresa en octubre de 1638.⁵⁷² Y fue también muy joven, con apenas trece años, cuando contraería matrimonio con el marqués de Almazán, Gaspar Hurtado de Mendoza Moscoso y Osorio.⁵⁷³ El matrimonio se celebró el 2 de abril de 1642 en el Palacio Real, destacando entre las numerosas rentas que doña Inés aportaba una rica pieza de tapicería relatando la *Historia de Scipion* de seis paños y diez anas de caída, heredada de sus padres. La dote ascendía a 10.000 ducados⁵⁷⁴, si consideramos veraces las informaciones de los cronistas muy lejos de los 200.000 que había llevados madre al matrimonio. Su marido, el marqués de Almazán, que había nacido en mayo de 1631, tuvo una vida que raya lo novelesco. Hijo de don Lope de Moscoso y Mendoza, marqués de Almazán, y de doña Juana de Rojas y Córdoba, hija del duque de Sessa⁵⁷⁵, fue a la vez yerno e hijastro del marqués de Leganés, pues éste casó con su madre Juana de Rojas, como veremos. En 1664 Almazán moriría en un duelo con Domingo de Guzmán (hijo de Medina de las Torres), fruto de la rivalidad en ciertas galanterías cortesanas⁵⁷⁶.

El matrimonio de Inés y Almazán tuvo varios hijos, de los que a la muerte de Inés en 1685 aun sobrevivían tres: Luis de Moscoso Osorio, que heredaría el condado de Altamira, María Leonor, casada con el conde de Palma, y Teresa, casada en Portugal con el conde de Santa Cruz en 1678. Sería un nieto de Inés, fruto del matrimonio de su hijo Luis, quien heredase el mayorazgo de Leganés cuando este acabó en 1711 sin descendencia del

⁵⁷¹ Los testigos fueron Nuño de Mújica, mayordomo del Cardenal Infante, Mosen Alfonso del hábito de Cristo, hijo del conde de Heredia y Bentura de Frías, contador mayor de la artillería de España. (A.D.M. san Martín. Bautismos, 10, f. 272; una copia está en BAH, Salazar, M-122, f. 155).

⁵⁷² *“A las Señoras de honor, y Guarda Mayor de Palacio siguieron las Meninas, fueron las primeras... La señora Doña Inés de Guzmán, hija del Marqués de Leganés con saya de tela encarnada, con alamares bordados de plata y negro* (véase la anónima *Relación verdadera de todo lo sucedido el día del Bautismo de la serenísima Infanta*. 1638. BN: R-12.212 (23); cfr. Simón Díaz 1982, pp. 451, la cita en p. 453).

⁵⁷³ Capitulaciones para la boda de de Inés de Guzman con el marqués de Almazán (BAH Salazar, M-122, f. 198).

⁵⁷⁴ Ibidem, f. 201. Entre las rentas aportadas en dote destacan la que su padre el Marqués tenía sobre la Encomienda de Beas en el orden de Santiago, de la que el rey le había hecho merced a ella por veinte años de supervivencia tras la desaparición de su padre, y los frutos de una Encomienda de Indios en Perú que también Felipe IV había entregado a la joven. Además del juro que tenía sobre las sedas y tercias reales de la ciudad de Granada, heredado de su madre Policena.

⁵⁷⁵ Ibidem y Torquemada 1991, p.232 (27 mayo 1631).

⁵⁷⁶ El asunto está contado, aunque confusamente en cuanto a la identidad de Almazán, en Barrionuevo 1968, p 306.

último Marqués. Es decir, Inés de Guzmán y Spínola que era la hija mayor del marqués de Leganés, fue quien con su matrimonio con el conde de Almazán y heredero frustrado de la casa de Altamira, sirvió de puente para la unión en una sola persona de los mayorazgos de Altamira y Leganés a comienzos del siglo XVIII. Inés murió viuda el 25 de marzo de 1685. Mandó ser enterrada en la capilla familiar fundada por su padre en el convento de san Basilio de Madrid, aunque autorizando a su hijo, el conde de Altamira el traslado al convento de san Francisco de la villa en Almazán (Soria)⁵⁷⁷. Su testamento otorgado en 1683, describe algunas piezas artísticas relevantes que dejó en donación destacando una tapicería con la Historia de Aníbal y Escipion, legada a su hijo el conde de Palma, que ha de ser la misma que ella había aportado en su dote matrimonial⁵⁷⁸. Los bienes artísticos citados en su testamento son escasos y no permiten hacerse una idea de la afición al arte de la hija de Leganés. La documentación arroja tan sólo el nombre de un tapicero, Andrés Salgado, quien hizo varias piezas para la marquesa de Almazán⁵⁷⁹.

El primer hijo varón fue Gaspar Ignacio Leandro, nacido en marzo de 1630 y bautizado en la parroquia de san Martín el 30 de ese mes⁵⁸⁰. Privilegiado desde su nacimiento como delfín de uno de los personajes más poderosos de la España de su tiempo, estaba destinado a heredar ese mismo poder⁵⁸¹. En 1635 sería nombrado marqués de Morata, título que desde entonces habrían de llevar los herederos del marquesado de Leganés y por el que sería conocido hasta la muerte de su padre⁵⁸². En 1656 tras la muerte del primer Marqués ya ejercía el poder absoluto sobre los señoríos heredados, nombrando, por ejemplo, los cargos municipales de la villa que daba nombre a este título⁵⁸³. Sin

⁵⁷⁷ Testamento en BAH, Salazar, M-57 f. 171. Madrid, 13abril 1683, abierto ante Andrés de Catalañazor el 25 de Febrero de 1685 (AHPM, 9870, f. 266).

⁵⁷⁸ Además de la tapicería destacan la siguientes donaciones: un Niño Jesús en su urna de charol que le había dejado la marquesa de Poza su madre [madrastra en realidad] la entrega a su hermano el arzobispo de Sevilla. A su sobrino, el entonces marqués de Leganés, lega dos cobres de ébano guarnecidos de plata. Una efigie de bulto de Santa Teresa la deja a la condesa de los Arcos su prima. Un Niño Jesús de Nápoles, lo cede a la condesa de Palma su hija y una hechura de san Miguel con urna de ébano y bronce a su hija la condesa de Santa Cruz. Al marqués de Almenara su hieto, hijo de los condes de Palma, le otorga un reloj grande y al hermano de este último, Joaquín Fernández Portocarrero una escribanía de rosal- mientras que a la hermana de éstos Antonia Fernández Portocarrero le lega dinero, y a la otra hermana María Ignacia, monja en el Convento de la Encarnación de Madrid, una figura de Nuestra Señora de Montserrat. Finalmente deja a su escretario una escribanía de aderezo esmeralda (véase testamento, AHPM, 9870, f. 266)

⁵⁷⁹ Según una cuenta de gastos de su testamentaria, AHPM 9870, f. 282v.

⁵⁸⁰ A. D. M. san Martín. Bautismos, 10, f. 399v. Los padrinos fueron el Licenciado Antonio Serrano, capellán del rey y sor María de san Agustín. Testigos José Lazzo, Juan de Olivares y Martín de Fonso, personajes ligados al propio marqués de Leganés.

⁵⁸¹ Gascón de Torquemada narra, con evidente ironía, como nada más nacer Felipe IV le otorgó “para mantillas” la Encomienda Mayor de León (Gascón de Torquemada, 1991, p. 312).

⁵⁸² El título de Marqués de Morata se crea el 9 de diciembre de 1635, según se afirma en una relación no fechada que se encuentra en AHN, Consejos 5230² rel. N° 3 bis.

⁵⁸³ AHPM, 32598, f. 597.

embargo se conoce muy poco de su figura y trascendencia política debido a su temprana muerte⁵⁸⁴. En esa fecha solicitaba que pasasen a él los gajes y el cargo de Gentilhombre que había ejercido su padre⁵⁸⁵. También emuló a su progenitor en el desempeño de actuaciones políticas. Pues al menos en 1659 estaba participando como Consejero de Estado en los debates y consultas relativas a la visita del duque de Lorena a Fuenterrabía en relación con el matrimonio de la infanta María Teresa y Luis XIV⁵⁸⁶. Quizás el campo en el que destacó en mayor grado fue en la milicia. Hay ciertas noticias sobre su participación en la guerra de Portugal, al menos en 1649, todavía como marqués de Morata⁵⁸⁷; y parece que acudió al sur de Francia en la década de 1650⁵⁸⁸. Sin embargo, no despuntó hasta pocos años después ya como II marqués de Leganés, en el periodo en que gobernó los presidios del norte de África de Orán y Mazalquivir. De este momento data una sonada victoria suya sobre el gobernador de Tremecen el 27 de marzo de 1662, que tuvo cierta repercusión propagandística en Madrid⁵⁸⁹. La estancia en el norte de África era un destino lucrativo, especialmente en cuanto a la posibilidad de traficar con esclavos, generalmente a través del puerto de Cartagena⁵⁹⁰. Sin embargo, la situación económica del II marqués de Leganés no fue nunca muy afortunada. Nada más heredar de su padre tuvo que hacer frente a

⁵⁸⁴ Las únicas referencias a su biografía son las que se encuentran en Álvarez y Baena 1789, p. 297 que es la base para lo recogido en Ballesteros Robles 1910, pp. 450-451.

⁵⁸⁵ AGP, Expedientes Personales, C^a 11810/52.

⁵⁸⁶ BAH, Salazar K-34, f. 8, f. 89, f. 123. En 1663 todavía se le localiza como Consejero de Estado, firmando un decreto sobre el luto a observar por el fallecimiento de la duquesa de Parma, BAH, Salazar, A 54 f. 9, 12 junio 1663.

⁵⁸⁷ Su hijo Diego fue bautizado en Badajoz el 10 abril de 1649 (AHM. OOMM. Santiago, Exp. 2844; documentación inserta en el nombramiento de este niño como Caballero de Santiago). Es de suponer que el entonces marqués de Morata, se encontrara con su padre el I marqués de Leganés participando en las campañas para atajar la rebelión portuguesa.

⁵⁸⁸ El 12 de mayo de 1653, otorgó un poder “*ante la inminente salida al socorro de Burdeos y otras partes*” en el servicio del Rey (AHPM, 6258, f. 515).

⁵⁸⁹ *Relación de la grande Vitoria que el Excelentísimo señor Marqués de Leganès, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Governador y Capitan General de las Plazas de Oran y Maçalquivir alcanzó de Amaraga, Alcayde y Governador de la Ciudad de Tremecen y su jurisdiccion, q con su canalleria y la de los Alarubes de su deuocin venia a robar los Anares de los que gozan el seguro de su Magestad a los 27 de Marzo de 1662*, Con licencia en Madrid, por Andrés García de la Iglesia. Un ejemplar se encuentra en BAH, Salazar, N-48 p. 143-44 otro en BN, Mss, 2389, 40, f. 159. Los ecos de la bizarría del padre resuenan indirectamente cuando el autor alaba la disposición a las armas del II marqués de Leganés: *al señor Marqués de Leganés se le dene la gloria de los que ha tenido es estas armas, particularmente esta faccion, a lo que pof si ha obrado en la execucion, exponiendose a los riesgos, como el soldado del grado mas inferior del exercito, procediendo en lo vno y en lo otro, con hijo de tan valeroso, e innicto General; y no e tenga a ponderacion, sino a verdad muy clara, el dezir, que el auer postrado su Exc. La soberuia, y orgullo de Amaraga es lo mesmo q si conquistara nuevamente esas plazas*.

Un texto anónimo decimonónico, probablemente inspirado en el anterior y localizado en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, relata el acontecimiento abordando las buenas relaciones que el entonces marqués de Leganés había alcanzado con los árabes establecidos en las proximidades de la plaza de Orán, persuadiéndolos para que labrasen los campos, sacándolos de la vida nómada, hasta que el caudillo de Tremecen, Omar Aga, los levantó contra el gobernador español. También narra como don Gaspar fue herido levemente en el carrillo, dejándole una cicatriz (BNM, Mss. 12944/2).

⁵⁹⁰ En las cartas del administrador del II marqués de Leganés, Juan de la Hoz se resumen ciertas peticiones de nobles de la corte solicitando el envío de esclavos o esclavas para funciones concretas, lo que redundaría en un mayor prestigio social y económico para don Gaspar, véase AVDJ, envío 84, *passim*.

importantes problemas financieros, derivados especialmente de las costas del larguísimo pleito para lograr la posesión del ducado de Sanlúcar heredado a través del conde duque de Olivares, lo que le obligó a establecer censos e hipotecas sobre el mayorazgo de Leganés, apenas recién heredado⁵⁹¹.

Como colofón a su carrera política, el II marqués de Leganés fue virrey de Valencia, cargo que ejerció, sin embargo, muy poco tiempo. Nombrado primero Lugarteniente General del Reino de Valencia el 30 de marzo de 1666, fue posteriormente elevado a Virrey, cargo que juró el 28 de agosto, según está descrito en el *Libre de Antiquitats*⁵⁹². Durante su gobierno tuvo como principal ocupación la lucha contra el bandidaje en la región. Aunque el acontecimiento más llamativo fue la muerte del noble caballero don Ramón Sanz, ejecutado por orden suya, lo que le procuró gran oposición política⁵⁹³, incluso con la redacción de pasquines alusivos a la opresión del virrey:

De Leganés lo rigor
Tinguen por los chichs y grans
Que si aso fa en los sans
Que farà en los pecadors⁵⁹⁴

La breve estancia del II Marqués en la capital levantina no permite establecer conclusiones sobre su actividad política al servicio de la entonces gobernadora y regente Mariana de Austria. Precisamente la correspondencia cruzada con la reina Mariana de

⁵⁹¹ El larguísimo pleito sobre los estados de Sanlúcar, y otros como los de Mairena y Aznalcollar se prolongaron durante décadas. Sin embargo, su estudio supera los límites de esta investigación. Abundante información sobre el proceso fue dada por Gregorio Marañón en su estudio sobre el conde Duque de Olivares. Mucha documentación, comenzando por los memoriales de Gaspar II marqués de Leganés sobre sus pretensiones se encuentran en la Academia de la Historia (BAH, Salazar, S-4, S-5, S-6-S-7, S-8).

En marzo de 1658 el II marqués de Leganés ya tuvo que abrir un censo sobre su mayorazgo, según él mismo explica, para asumir los gastos derivados del pleito por el estado de Sanlúcar que se mantenía en la Chancillería de Granada. En este momento se hipotecan sus casas principales, accesorias, cocheras y las que posee en esa zona de san Bernardo Flor y Cueva. La villas y rentas de su mayorazgo así como las alajas y pinturas, que se dice están libres de cualquier otra carga, a la vez véase (Archivo Diocesano, C^a2105/ 7).

Además el II marqués de Leganés se vio abocado a desvincular varios bienes pertenecientes al mayorazgo. Véase por ejemplo las *Diligencias por el marqués de Leganes para desvincular de Mayorazgo el lugar de Palomares del Campo*, 16 de diciembre 1657- 7 enero 1658 (AHPM, 6278, f. 7). Además de numerosos bienes muebles, que afectaron también a las colecciones artísticas, como veremos en el capítulo correspondiente.

⁵⁹² Mateu Ibars (1963 p. 286) aunque abordando de manera confundida los datos biográficos precisos del II marqués de Leganés, aporta la información documental relativa a su cargo como Virrey de Valencia. Aunque las citas a las publicaciones celebrando el nombramiento corresponden en realidad a las mismas ceremonias con relación a aquellas realizadas para el siguiente virrey. Diego Felípez de Guzmán y Spínola, hijo de don Gasspar y III marqués de Leganés fue nombrado Lugarteniente y Capitán General del reino de Valencia el 5 de enero de 1667, en sustitución de su padre.

⁵⁹³ Véase BAH, Salazar, K-40, f. 140-145 sobre la Consulta del Consejo de Aragón a la reina Mariana, y respuesta de ésta sobre la conducta del II marqués de Leganés, virrey de Valencia, que había mandado cortar la cabeza del caballero Ramón Sanz de la Llosa y Belvís cuyo restos estuvieron expuestos en un cadalso de la plaza de Serranos. Madrid 18 septiembre 1666

⁵⁹⁴ Mateu Ibars, 1963 p. 286.

Austria afirma con claridad la fecha de la muerte del II marqués de Leganés, acontecida el 30 de diciembre de 1666 en Valencia⁵⁹⁵.

En el plano personal el hijo mayor de nuestro marqués de Leganés, había casado en 1642 en el Alcázar de Madrid con Francisca de Córdoba quien era hija de su propia madrastra, y hermana del duque de Almazán, -el mismo que a su vez casó con su hermana Inés-⁵⁹⁶. En ese año, dada la minoría de edad de los contrayentes, fue el marqués de Leganés, quien se hizo cargo de su sustento comprometiéndose a aportar 4.000 ducados anuales para el matrimonio, del que se convertiría en administrador⁵⁹⁷. La carta de dote de doña Francisca, que era nieta del duque de Sessa, es llamativa por la ausencia de bienes artísticos como pinturas o tapices. Aun así, destaca la gran cantidad de joyas y objetos de plata⁵⁹⁸. La Marquesa de Morata parece que fue una gran aficionada a los objetos suntuarios. Plateros madrileños del momento como Simón de Vivanco, Pedro de Buitrago, Pedro Álvarez y Pedro de Llanos trabajaron entre 1645 y 1647 para ella, a la vez que tenía una amplia red de contactos con numerosos mercaderes de la corte, sombrereros y sastres. Entre estos últimos se encontraba un sastre de Isabel de Borbón, Mateo Aguado, quien en una ocasión adquirió para la Marquesa una joya que había pertenecido a la reina⁵⁹⁹. Entre los demás artistas, o artesanos, que trabajaron para la marquesa de Morata destacan los servicios de un pintor llamado Francisco Goiaez, a quien se le habían abonado 150 reales por la realización de ciertas pinturas no detalladas para la Marquesa en 1642⁶⁰⁰; y otro artífice que realizó el dibujo de un vestido para la marquesa, llamado Manuel del Castillo⁶⁰¹.

⁵⁹⁵ Algunas cartas entre la regente y el Marqués se encuentran en BAH, Colección Salazar I 44 f. 457-461v tratando asuntos de jurisdicción religiosa y política, así como de los salarios de los funcionarios. En una escrita el 9 de noviembre de 1666 hay una nota posterior sobre la muerte de Leganés BAH, Salazar, 9/1545, Carpeta 18. N° 4(A), lo que supone una fecha *antequam*.

⁵⁹⁶ Las capitulaciones matrimoniales entre Gaspar y Francisca de Córdoba en AHPM, 6211, f. 31-36v. 2 abril 1642. Francisca de Córdoba era hija de Juana de Rojas y del primer marido de ésta, Francisco Fernández de Córdoba. Pero Francisca era también hermana del marqués de Almazán, que había casado -como se ya vió- con Inés la hija de Leganés. Lo que supuso un triple matrimonio entre dos familias, pues en la misma fecha el I marqués de Leganés volvió a contraer nupcias con Juana de Rojas, hija del duque de Sessa.

⁵⁹⁷ *Ibidem*. Hasta diciembre de 1652 no administraría el marqués de Morata su propia familia: AHPM, 6256, f. 840, Solicitud del Marqués de Morata para administrar las rentas y bienes de su mujer, 2 diciembre 1652.

⁵⁹⁸ Todos los bienes por valor de 67.609 reales, de ellos 49.135 en plata y 18.474 de vellón. Véase Carta de Dote de la marquesa de Morata, 12 mayo 1652, AHPM, 6258, f. 497.

⁵⁹⁹ Para la nómina de artesanos que trabajaron para los marqueses de Morata véanse las cuentas de la curaduría de los marqueses de Morata por parte del marqués de Leganés (AHPM, 6264, f. 189, 1 julio 1652). La adquisición de Aguado de una joya en la almoneda de la Reina Isabel se cita en f. 216v. Sus trabajos como sastre de la marquesa en ff. 211, 212, 214v.

⁶⁰⁰ “Mas se le hacen buenos ciento y cinquenta rreales que por otra librança de la dba s^{ra} del do dia se libraron a françisco Goiaez pintor por lo que hizo de pinturas para la dicha señora Marquessa de Morata consta de dicha librança y Recino”, (*Ibidem*, f.201v).

⁶⁰¹ Mas se le hacen buenos settenta rreales que por otra librança de quinze de maio de el dho año se libraron a manuel de el Castillo por auer dibujado un vestido para la s^{ra} marquessa de Morata consta de dba librança y el R^{mo} (*Ibidem*, f. 211).

En cualquier caso ni la figura de Gaspar Felípez de Guzmán, marqués de Morata primero, y II de Leganés después, ni la de su mujer, parece que supusieron un continuidad evidente con la trascendencia política y artística que habían alcanzado Policena y Leganés en décadas anteriores.

Mayor trascendencia histórica tendría el tercero de los hijos de Leganés, Ambrosio Ignacio, quien optó desde muy pequeño por la carrera eclesiástica. Nacido el siete de enero de 1632 fue bautizado en la misma parroquia de san Martín que sus hermanos el 31 de enero⁶⁰². Tras fallecer su madre en 1637, cuando él contaba cinco años de edad, Ambrosio fue amparado, como el resto de sus hermanos por su tío el conde duque de Olivares, y llevado al Palacio Real. Allí, Ambrosio fue desde los seis años menino del príncipe Baltasar Carlos. También desde muy joven se decantó por la carrera eclesiástica, ascendiendo rápidamente según todas las fuentes a la sombra de cardenal Agustín Spínola, hermano de su madre. Sin embargo, también la prominente figura del padre, especialmente en vida de Olivares, supuso un fuerte trampolín para la carrera del joven religioso⁶⁰³. En 1640 ya se había ordenado “de primera tonsura”, ejerciendo desde entonces su cargo palatino junto al Príncipe en hábito clerical⁶⁰⁴. Tras la caída de Olivares en 1643 fue el Cardenal Spínola quien se siguió ocupando de su formación, trasladado con él a la catedral de Santiago, de la que Agustín era arzobispo en ese momento, le hizo canónigo de la misma y prior, aunque también en esta ocasión necesitó dispensa papal, por ser menor. En 1645, cuando Ambrosio contaba catorce años de edad, su tío fue elevado al arzobispado de Sevilla, acudiendo con él a la capital hispalense, siendo nombrado al año siguiente canónigo de la catedral y arcediano de la Reina.

La formación intelectual de este hijo de Leganés fue siempre muy escogida. En 1647 estudió artes en la Universidad de Maese Rodrigo, y al año siguiente pasó a la de

⁶⁰² A.D.M. san Martín. Bautismos, 10, f. 655; cfr. Álvarez y Baena, I, p. 83-85. Sobre Ambrosio Spínola y Guzmán existe una extensa biografía (Loaysa 1684), además de las noticias sobre su persona y gobierno eclesiástico de la ciudad de Sevilla en los anales de Ortiz de Zúñiga, (Ortiz de Zúñiga 1796, V, pp. 225-227 y 332, siendo la fuente utilizada para recopilaciones posteriores como Álvarez y Baena I, pp. 83-85 y Ballesteros Robles 1910, p. 451). Otros estudios modernos analizan su figura desde el punto de vista del análisis del estamento eclesiástico (Domínguez Ortiz & Aguilar Piñal 1976, p. 33-34), o de su relación con las artes (Álvarez Lopera 2003, p. 15 y ss.).

⁶⁰³ De especial interés es una petición, desgraciadamente sin fecha, que Leganés hizo a Felipe IV, solicitando una pensión de 3.000 reales para su hijo por haberse iniciado en la carrera eclesiástica. A lo que el rey responde afirmativamente y ordena que se cumpla sin dilación “*que en qlesquiera vacantes de pensiones Abbadias sin residencia y otras rentas simples q me toquen proueer assi por mi Real patronazgo como por presentaciones a obisposados se le vayan señalando, sin ser necessaria otra consulta*”, AIZ, Altamira, 501, d. 80 y AIZ, Altamira, 501, GD 11, d. 81.

⁶⁰⁴ Ortiz de Zúñiga 1796, V, p. 225. Ortiz de Zúñiga relata como en tal fecha además su tío el Cardenal también le administró el sacramento de la Confirmación y le dio un Canonico en la Santa Iglesia de Santiago, con el Priorato Dignidad de ella, dispensada la edad por el Pontífice Urbano VIII.

Salamanca, de donde llegaría a ser su rector en 1649, el mismo año del fallecimiento de su tío. Fue durante su estancia en Salamanca donde recibió la donación por parte de su padre de venerada imagen de la Virgen, hecha copiando el original existente en la Iglesia de Santa María dei Miracoli de Milán⁶⁰⁵. Tras graduarse en Teología y Cánones en 1652, pasó largas temporadas en el Castillo de Simancas, curiosamente en una formación personal que muestra el talante de su personalidad⁶⁰⁶. Del periodo pasado en Simancas se han localizado varias cartas que le presentan teniendo como maestros a Juan de Ayala y Pedro de Esparza. Esta correspondencia también demuestra la devoción de Ambrosio por su padre y los esfuerzos de éste por fortalecer su carrera. Se trata en ocasiones de la posibilidad de obtener una cátedra de Leyes en Salamanca, en cuyas gestiones está inmiscuido uno de los colaboradores más relevantes de Leganés, el abad de Santa Anastasia, Francisco Vázquez Miranda, también predicador de Felipe IV⁶⁰⁷. Dos años después fue nombrado por Felipe IV canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, de donde fue capellán mayor, aunque no se ordenó sacerdote hasta después de la muerte de su padre, en 1656. Ese mismo año fue nombrado fiscal de la Inquisición de Toledo y al año siguiente Inquisidor.

Con apenas treinta y dos años Ambrosio Spínola y Guzmán alcanzó su primera dignidad episcopal, al ser nombrado obispo de Oviedo por Felipe IV. Consagrado en la sacristía del Colegio de Doña María de Aragón de Madrid en 18 de septiembre de 1665. En la capital del principado permaneció algunos meses, ejerciendo una considerable misión pastoral, para la que contó ampliamente con los jesuitas⁶⁰⁸. En 1666 fue nombrado por la reina regente Mariana de Austria obispo de Valencia, lugar donde habría de coincidir con su hermano Gaspar, que gobernaba los asuntos políticos de la ciudad. Es digno de destacar como en un momento los dos hijos del marqués de Leganés son enviados a Valencia para cubrir las necesidades políticas y eclesiásticas de la monarquía, aspecto sobre el que el biógrafo de Ambrosio, llamó la atención⁶⁰⁹. Sin embargo, nunca llegaría a pasar a la ciudad

⁶⁰⁵ Cat. núm 1163. Véase más adelante el capítulo correspondiente a la dispersión de la colección del marqués de Leganés.

⁶⁰⁶ Ambrosio tenía un cuarto en el propio castillo donde se alojaba. Un cuarto que años después solicitaría un oficial del Archivo llamado Alonso del Barrio: *En el Consejo de la Camara se a visto vn memorial de Alonso del Varrio oficial del Archivo de Simancas en que dice que en la fortaleza della ay vn quarto de Viuienda que en muchos años a estado cerrado sin que nadie le Viuiese asta el año de 653 que vn hijo del señor Marq^{de} Leganes fue a el a pasar sus estudios donde a estado asta agora que se a venido a esta corte (...) 29-IV-1659 [sic. por 1654], AHN. Consejos, Libro 506, Libro misivo, copias cartas secretarios de la Cámara (1629-1661), ff. 119v-120.*

⁶⁰⁷ AIZ, Altamira, 501, GD 17, d. 123-125.

⁶⁰⁸ Loaysa 1684, p. 34-35; cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 20

⁶⁰⁹ Loaysa 1684, p. 38; cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 21. Aparentemente la relación de Mariana con Ambrosio era muy cercana. En 1667 le escribiría, como arzobispo de Valencia, solicitándole que hiciese rogativas por el éxito de los ejércitos españoles ante la invasión francesa del estado. A la vez que escribía a su sobrino el III marqués de Leganés, ya entonces gobernador para que detuviese a los franceses de la ciudad, BAH, Salazar, N-54, p. 105-107, respectivamente.

levantina, pues estando en Oviedo todavía recibió la noticia de su nombramiento como arzobispo de Santiago, donde entró el 2 de septiembre de 1668. Las razones de este nombramiento fueron a juicio de Loaysa, más estratégicas, por estar la guerra con Portugal, aun abierta en la zona gallega, que puramente espirituales⁶¹⁰.

En 1670 fue finalmente elegido arzobispo de Sevilla, ciudad en la que desarrollaría el resto de su vida. El 11 de mayo entró en la capital andaluza, ciudad donde se acrecentó su fama de caritativo, buen limosnero y bondadoso para con sus feligreses. Su política fue eminentemente evangélica, y ayudado por jesuitas como el Padre Tirso trabajó infatigablemente en la conversión de numerosos musulmanes que permanecían en la ciudad como esclavos⁶¹¹. Durante su prelatura sucedió la canonización de san Fernando, feliz suceso para la ciudad que acogió la noticia con numerosas celebraciones públicas⁶¹². Y también se mostró muy activo durante las pestes que asolaron la ciudad en varias ocasiones, abogando incluso por la prohibición de las representación de comedias, para salvar la ciudad⁶¹³.

Aunque poco tiempo después de su nombramiento, unos achaques hicieran considerar al Rey la propuesta de sustitutos, Ambrosio Spínola y Guzmán vivió largos años en la ciudad, donde dejó una gran presencia⁶¹⁴. Tras catorce años de gobierno espiritual de Sevilla, el arzobispo Ambrosio Spínola murió el 14 de mayo de 1684 a las nueve de la mañana⁶¹⁵. En sus oficios fúnebres, celebrados en la catedral, se podía leer un elogio colocado bajo su retrato que comenzaba: *“Aunque el pincel pudo copiar en esta imagen las perfecciones de tan ilustre Príncipe, no pudo declarar las de un alma a quien si el mundo enriqueció con gran nobleza, la gracia le ilustró con mas virtudes admirables [...] Murió pobre por haber dado á los pobres de limosna un millon y mas de ducados, si bien rico de virtudes, porque atesoró gran caudal de ellas en su vida. Durará para siempre su memoria porque la fama no podrá olvidar tanta piedad; y los que no le conocieron sentirán no haberle conocido, como los que le conocieron sintieron el perderle”*⁶¹⁶.

Sobre la relación de Ambrosio Spínola y Guzmán con las artes es evidente que esta se reafirmó especialmente durante su gobierno espiritual en Sevilla, donde fue patrón de

⁶¹⁰ Loaysa 1684, p. 44; cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 21.

⁶¹¹ Loaysa 1684, p. 70-71. cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 23-25.

⁶¹² Ortiz de Zúñiga 1796, V, p. 229 y ss.

⁶¹³ Loaysa 1684, p. 78-79, cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 25.

⁶¹⁴ Véase la Información encargada por el Nuncio Mellini sobre la calidad de Fray Francisco Domonte y Casados propuesto por Carlos II para arzobispo de Sevilla por achaques de Fr. Ambrosio de Spínola y Guzmán, 20 octubre 1672, (BAH, Salazar, R-15, f. 5-8).

⁶¹⁵ Algunas fuentes (Ortiz de Zúñiga 1796, V, p. 382) reconocen que la muerte le sobrevino tras haber subido descalzo la torre de la catedral, en una solemne procesión con la reliquia del *Lignum Crucis* para detener las perniciosas aguas que asolaban Sevilla en aquel año, aunque su biografía afirma que fue debido a un catarro sin establecer causa (véase Loaysa 1684, p. 98-99; cfr. Álvarez Lopera 2003, p. 56, n. 70).

⁶¹⁶ Ortiz de Zúñiga 1796, V, p. 382-383.

artistas como Valdés Leal o Murillo. Ambos son los protagonistas del único ejercicio de mecenazgo artístico conocido por parte de este hijo del marqués de Leganés. En 1673 encargó una serie de pinturas para la decoración del oratorio bajo del Palacio Arzobispal de Sevilla. Murillo realizó una Virgen con el Niño, actualmente en la Walker Art Gallery de Liverpool. Por su parte Valdés Leal recibió el encargo de una serie de pinturas que relatasen la vida de san Ambrosio, santo homónimo del arzobispo, cuyo rostro fue utilizado para la imagen del santo. La serie se encuentra dispersa entre el Museo de Bellas Artes e Sevilla, el Museo del Prado, el Saint Louis Art Museum y el Fine Arts Museum de san Francisco⁶¹⁷.

Algo que no demuestra necesariamente un gusto artístico específico, pues ambos artistas trabajaban a menudo con el cabildo de la catedral y con la Hermandad de la Caridad y Miguel de Mañara, que fue colaborador del arzobispo en muchas actividades caritativas⁶¹⁸. Álvarez Lopera afirma que aunque heredó un grupo de pinturas de su padre, encargó pocas, casi siempre retratos y temas religiosos. El arzobispo Spínola se perfila como un coleccionista de pintura desde una utilización práctica de la misma, y no un coleccionista estético, alguien que quería poseer retratos de sus seres queridos y se reafirmaba en la devoción religiosa a través de las imágenes artísticas que conservaba. Como veremos en el capítulo correspondiente, muchas de las obras que heredó de su padre fueron utilizadas en su testamento para realizar donaciones a personas especialmente afines a su figura. Además otras muchas fueron vendidas durante los años rigurosos de hambrunas en Sevilla, para amparar las necesidades de los pobres⁶¹⁹. Sobre la afición a la pintura de Ambrosio, poco más se puede decir. Entre las pinturas no heredadas destaca la existencia de un retrato de su sobrino Diego, el III marqués de Leganés, realizado por Murillo⁶²⁰. Un cuadro altamente interesante para el estudio de la iconografía de esta casa nobiliaria, del cual desgraciadamente no se tienen más noticias, pero que muestra de nuevo al arzobispo interesado en la pintura de este artista. Esta vinculación con Murillo, refuerza la posible autenticidad de algunos de los retratos del arzobispo a él atribuidos que a finales del siglo aparecen citados en algunos inventarios sevillanos, de los que sin embargo tampoco se

⁶¹⁷ Para la serie véase Álvarez Lopera 2003, con abundante bibliografía y estudios respecto al encargo, y la dispersión de los cuadros.

⁶¹⁸ Álvarez Lopera 2003, p.28-29.

⁶¹⁹ No se conoce ningún inventario de una colección de pinturas, aunque en su testamento se alude a que algunas obras se encontraban en el oratorio bajo del palacio arzobispal de Sevilla, y otras estancias, así como en la residencia de los arzobispos de Umbrete (Sevilla, Archivo Provincial de Protocolos, Oficio 24, f. 535-541; cfr. Brooke 1990, p.11 y 27, n. 3; Álvarez Lopera 2003, p. 30

⁶²⁰ Citado en el testamento; cfr Álvarez Lopera 2003, p. 30 y 31. Véase también en nuestro trabajo, el capítulo correspondiente a la herencia de los cuadros de su padre y su dispersión.

tiene noticia moderna⁶²¹. A la vez, como han supuesto algunos autores, esta vinculación con el sevillano permite suponer verídica la calificación de *Madonna Spinola*, que se aplica a la imagen de la *Virgen con Niño*, del Museo de Dresde, pero de la que no hay pruebas de ningún encargo directo por parte de nuestro arzobispo⁶²².

Además de Murillo, también apreció la pintura de otros artistas sevillanos coetáneos, como Pedro Nuñez Villavicencio. De este autor es la imagen oficial del arzobispo, creada presumiblemente en el año en que entró en Sevilla, y que fue la fuente de la estampa creada por Richard Collin en Bruselas en 1681⁶²³. A menudo se ha afirmado que la estampa sería encargada por Nicolás Omazur a partir del retrato que poseía del arzobispo, y que encargaría a Collin para mandar a su tierra natal. Efectivamente en los inventarios de Omazur de 1690 y 1698 se encuentra un retrato del cardenal atribuido a Núñez⁶²⁴. Sin embargo su versión tenía apenas 33 cms (una tercia), y no queda claro si se tratase de una imagen dentro de un óvalo, como lo representa la estampa y las versiones del retrato de arzobispo conocidas actualmente. Éstas, como el grabado, le muestran de busto, dentro de un óvalo arquitectónico, con la mano apoyada en el quicio del marco, de manera idéntica a como Murillo concibió su autorretrato de la National Gallery de Londres. De la pintura, que fue ampliamente alabada por Palomino, han llegado a nosotros varias copias que no permiten establecer con certeza si alguna es la original. Una de ellas se encuentra en colección particular madrileña procedente del comercio, en ocasiones considerada la original por su supuesta procedencia de la casa de Altamira, heredera de la de Leganés; la segunda versión se localiza en el Musée Calvet de Aviñón⁶²⁵. Del mismo modo existen otros retratos del arzobispo Spínola en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y en la galería de prelados del Palacio Arzobispal. Por otro lado, se conocen otras imágenes distintas del

⁶²¹ Uno aparece en el inventario de bienes de Juan de Saavedra Marqués de Moscoso en 1687 (Álvarez Lopera 2003, p. 32; Hernández Díaz 1945, p. 226; Angulo 1981, II, p. 329-330. Otro, quizá el mismo, de don Juan Eusebio García Negrete de 20 de abril de 1716, (Álvarez Lopera 2003, p. y p. 58, n. 100)

⁶²² Brooke 1990, p. 12; Álvarez Lopera 2003, p. 32.

⁶²³ Un ejemplar de la estampa se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, (véase Paez 1966-1970, IV, p. 163, n° 9072.

⁶²⁴ Brooke 1990, p. 12; Kinkad 1986, 142, n° 217 y n° 81; Álvarez Lopera 2003, p. 33 y nota 105.

⁶²⁵ Sobre las distintas versiones de esta imagen véase Gaya Nuño 1958, p. 259, n° 1054, Angulo 1981 II, pp. 577-578, núm. 2827; Martínez Ripoll 1982, p. 108; González Ramos 1999, pp. 132-134 (con más bibliografía); Álvarez Lopera 2003, p. 33-34. Existe una seria duda sobre cual de las dos imágenes es la original. Angulo piensa, que conoció ambos, consideró la fuerte impronta murillesca del retrato, citando ambas copias, y proponiendo la del comercio, como la estuvo en 1833 en la colección Altamira (véase venta Altamira 1833, n° 49), y mencionando otras versiones conocidas atribuidas a Murillo en inventarios antiguos como la del Marqués de Moscoso en 1687 (Angulo 1981, II, p. 329, n° 419). Martínez Ripoll afirmaba que el original no se conoce, si bien afirma no haber estudiado la versión del mercado. Ésta fue conocida por Gaya Nuño cuando se encontraba en el Walker Art Center de Minneapolis, procedente de la colección R. J. Blakeslee de Nueva York. González Ramos estableció la del mercado como la original, de nuevo identificándola con la vendida en 1833 junto con otras pinturas de la colección Altamira sospechando que la obra perteneció al propio arzobispo y tras su muerte volvió a la colección familiar, heredada por la casa Altamira. Sin embargo no hay datos precisos hasta su aparición en 1833 en la colección Altamira.

arzobispo: una con don Ambrosio sentado⁶²⁶, y otra en pie repartiendo limosna, en una actividad que le procuró fama de santidad entre sus conciudadanos sevillanos. Ésta, aparecida recientemente en el mercado privado, ha sido atribuida también a Núñez Villavicencio, siendo el rostro idéntico al retrato ovalado⁶²⁷.

En definitiva, puede calificarse a Ambrosio Spínola y Guzmán como el único hijo del marqués de Leganés cuya trascendencia histórica igualó -cuando no superó- la fama que su padre había alcanzado en el siglo XVII. Quizás con un evidente interés de emulación pues sabemos que la relación de Ambrosio con su progenitor fue siempre muy cercana. Algunas cartas personales de Ambrosio, de la época en que estudiaba en Simancas, prueban el afecto, la devoción y el reconocimiento que mantuvo por su padre el Marqués y sus sinceras intenciones de formación:

Padre y señor e recibido de v ex^a de 29 llena de los favores y cariño con que v ex^a acostumbra hazerme merced que yo no se como significarg la estima que della tengo y menos de la advertencia con que v ex^a me anima a estudiar y es cierto que la procuro obedecer con el cuidado que puedo y que deseo mucho lograr este retiro de simancas para ser eclesiastico estudiante por el aprecio que yo hago de serlo y por el gusto que e de dar a V Ex^a con esto que sabe Dios que es de lo que tengo mas ansia en esta vida⁶²⁸.

La temprana muerte de su hermano Gaspar, convertiría a Ambrosio en el verdadero heredero de la trascendencia social de su padre. Una herencia simbólica pero que, sin duda el arzobispo Spínola superó en especial en cuanto a la utilización del arte como método de promoción. El ejercicio de mecenazgo ejercido sobre Murillo y Valdés en el Oratorio del Palacio Arzobispal, si bien estaba destinado a un entorno privado, supone una actividad de encargo directo a artistas, superior en trascendencia a cualquier actividad similar que se conozca del marqués de Leganés, y al igual que su padre supo utilizar la imagen pictórica, el retrato oficial, como vehículo de promoción.

Por último, hay que aludir a un último vástago del marqués de Leganés durante su matrimonio con Policena, llamado Diego Ignacio Antonio de san Eusebio. Un niño nacido

⁶²⁶ Álvarez Lopera 2003, p. 34; a comienzos del siglo XX estaba en poder de José Lafitte en Sevilla, según un artículo inédito de Marín Soria “Valdés Leal’s life of St. Ambrose, 1960, con copias mecanografiadas en el archivo del Saint Louis Art Museum y en el Museo Nacional del Prado”, que no hemos conseguido localizar.

⁶²⁷ Zaragoza 1988, p. 150, n° 30, donde se afirma que una copia existe en el Palacio Arzobispal de Sevilla; Álvarez Lopera 2003, p. 34. En 1992 pasó por la casa de subastas Ansorena (2 diciembre 1992, n° 88).

⁶²⁸ A.I.Z., Altamira, 501, GD 14, d. 96. 29 de mayo 1652.

el 15 de diciembre de 1635 y bautizado solemnemente el 19 de enero del año siguiente⁶²⁹, que sin embargo no lograría superar su etapa infantil. Huérfano de madre muy pronto, cuando tenía apenas un año y medio, falleció en noviembre de 1641 apenas alcanzada la edad de cinco años y medio. Fue enterrado en el colegio de santo Tomás de Madrid, perteneciente a los dominicos⁶³⁰. La muerte del cuarto hijo debió ser un duro golpe para su padre, especialmente cuando cuatro años antes, mientras permanecía en un destino político en Italia, había fallecido su esposa Policena. El matrimonio entre el principal de los ayudantes políticos de Olivares con la hija del más ilustre general de los ejércitos de Felipe IV, fue un matrimonio breve en el tiempo, apenas diez años, pero fructífero en lo económico y representativo para el marqués de Leganés. Sus hijos supusieron una continuación evidente de su impronta en la sociedad española de mediados del siglo. La fémina fue casada con uno de los jóvenes más prometedores de la aristocracia madrileña, destinado a heredar la relevante casa de Altamira, que sin embargo pasó a su propio hijo. Entre los varones, si bien el primogénito, Gaspar, falleció muy pronto, sin que pueda establecerse un perfil claro de su trayectoria. Su hijo Diego, estaba destinado a heredar la gloria de su abuelo, e incluso como III marqués de Leganés, emularle en destinos como Cataluña y Milán. Por último Ambrosio, quien, siguiendo la práctica habitual entro en el brazo clerical como segundón de la familia, mantuvo una muy relevante carrera como eclesiástico y supuso uno de los arzobispados más relevantes de la Sevilla del XVII. El marqués de Leganés, que viviría largos años, pudo comprobar con satisfacción y orgullo la formación de una estirpe, que mantendría una cierta relevancia en la etapa de los difíciles años del reinado de Carlos II, cuyo perfil aquí sólo hemos querido pergeñar.

La relación con Rubens en el marco de las negociaciones de paz con Inglaterra.

Por los mismos momentos en que Leganés sentaba los pilares de su vida personal y política, se produciría el contacto con uno de los artistas con los que mayor contacto habría de tener nunca, y que trascendió lo puramente artístico, al producirse en el marco de

⁶²⁹ A.D.M, san Martín, Bautismos, 11, f. 401, 19-Enero-1636. Fueron testigos el capellán del Rey Antonio Serrano y la Magdalena María de san José, beata del monasterio de la Encarnación. Los testigos son habituales familiares de Leganés: Ventura de Frias, Bernardino de Arteaga y Juan de Castro.

⁶³⁰ La información sobre la muerte del cuarto hijo de Leganés en AHPM 6252, f. 727, 11 noviembre de 1651. En este documento se afirma el lugar de enterramiento. Sin embargo el propio testamento de Leganés, levantado al año siguiente establecía que el pequeño Diego estaba enterrado con su madre, muerta en 1637. Sin embargo en la partida de bautismo de Policena se afirma que fue enterrada en el Noviciado de Madrid (ADM, san Martín. Libro de Difuntos IV, f. 4.). En cualquier caso el deseo de Leganés en ese momento era trasladar los dos cuerpos a la capilla familiar que había fundado en el convento de san Basilio (AHPM, 6265,f. 350v).

cuestiones puramente políticas y diplomáticas: Pedro Pablo Rubens. Una relación de gran interés cara a estudiar la figura de Leganés en los inmediatos a su formación como cortesano y aficionado al arte, dada la posible influencia de un reconocido entendido y amante de la cultura como Rubens.

La primera mención conocida por parte de Pedro Pablo Rubens a la figura del marqués de Leganés se remonta a 1625, cuando el pintor se encuentra en París. Aparentemente Rubens ya está realizando labores diplomática para su soberana, la infanta Isabel Clara Eugenia, además de las actuaciones artísticas que desarrollaba en este momento para Maria de Medici. En una carta a la Archiduquesa de 15 de marzo Rubens mencionaba cómo de estar más informado sobre detalles políticos, él mismo podría escribir desde allí al conde duque de Olivares y a don Diego⁶³¹. Éste don Diego, debe tratarse de Diego Messía, el futuro marqués de Leganés, lo que implicaría que ya se conocían de antemano. Algo factible dados los años que éste había pasado en la corte bruselense antes de esa fecha, cuando Rubens estaba trabajando como pintor de la corte de Isabel.

De hecho, en su correspondencia habitual Rubens demuestra tener muy presente la figura de Diego Messía, concediéndole una cierta relevancia en las informaciones sobre los asuntos españoles que envía a sus corresponsales. Por ejemplo, pocos meses después de la carta anterior, el 12 de diciembre y ya desde Bruselas, el pintor informa a Palamède de Fabri, señor de Valavez, con quien intercambiaba correspondencia, relatándole la información de que dispone sobre el ataque inglés a la ciudad de Cádiz. En la misiva relata el suceso afirmando como don Diego, del que menciona que ha sido nombrado Maestre de Campo General, había informado a la infanta sobre las medidas tomadas para la protección de la flota de América⁶³². Este conocimiento de los detalles de los asuntos internos españoles, probablemente logrado por su relación con Isabel, implica de nuevo su cercanía y seguimiento de la figura del futuro marqués de Leganés.

A principios de 1627, cuando Rubens está iniciando conversaciones con Baltasar Gervier, como representante del duque de Buckingham, para la formalización de una paz con España, podemos afirmar que el propio Rubens escribía a don Diego, sobre las mismas, tal y como afirmaba Isabel Clara a su tío Felipe el 4 de febrero de 1627⁶³³. Este

⁶³¹ “*Se yo fossi informato della volontà di V. A., yo potrei ancora scrivere al signor don Diego et al signor conte d'Olivars sopra questo soggetto*”, la carta aparece transcrita en Gachard 1877, p. 36 y 270; Rooses & Ruelens 1887-1909, III, pp. 335-340, cita en p. 339; Magurn 1955, p. 107.

⁶³² “*Questo l'avisio che il Re ha dato a la S^{ma} Infanta, et si e posto buon ordine come scrive il S^r Don Diego Mexia (il quale e stato dichiarato Maestro di Campo general del Re di Spagna in questa guerra, la qualle si pensava dovesse durar molto) per condurre a salvamento gli galeone della Plata*”, Rooses & Ruelens 1887-1909, III, p. 403; Magurn 1955, p. 120.

⁶³³ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2318, Carta de Isabel a Felipe IV, 4 de febrero 1627, informando como Rubens había dado cuenta a don Diego Messia de “*lo que passa en una platica con una pers^a del Duque de*

dato, inédito hasta ahora, muestra como la relación entre el pintor y el futuro patrón eran bastante cercanas antes de lo que se suponía. Al menos eran cercanas en lo político y diplomático, permitiéndonos, además, comprobar una vez más la fuerte presencia de Leganés en los asuntos de la política nórdica antes de realizar su viaje a Bruselas de ese año.

Desde Enero las reuniones entre Rubens y Gerbier estaban produciéndose constantemente, tanto en París como en Bruselas. En febrero, Gerbier había acudido a Bruselas con cartas del duque inglés en relación a un posible armisticio general entre Inglaterra y sus aliados, las Provincias Unidas, con España⁶³⁴. En principio, desde Madrid, el Consejo de Estado, en el que participaba activamente Leganés, decidió mantener la posibilidad abierta. Sin embargo esa posibilidad se vería retrasada a causa de las actuaciones diplomáticas que desde España se estaban lanzando hacia Francia, en las que Leganés también sería una pieza fundamental y que desembocarían en un preacuerdo de ayuda a finales de la primavera de 1627⁶³⁵. Otro problema, y no pequeño, era la consideración que en Madrid se tenía de Rubens, donde se identificaba como pintor, y por tanto indigno de representar al rey en asuntos tan elevados. El 15 de junio el Rey escribía a la Infanta afirmando el descrédito de la monarquía por esta elección, en una muy conocida carta en que habla del descrédito que supondría para la monarquía el “introducir por ministro de materias tan grandes un pintor”⁶³⁶.

Es interesante comprobar la opinión de Leganés en este asunto, pues si bien desde Madrid, firmaba las resoluciones del Consejo sobre la falta de idoneidad en la elección del pintor, poco después, desde Bruselas, afirmaría la necesidad de mantener las conversaciones por mano de Rubens, en una opinión que implícitamente parece reconocer la figura de Rubens como emisario diplomático, rompiendo la consideración en su contra vertida desde Madrid⁶³⁷.

Boquingan”, y de habérsele dado pasaporte. Una copia de la carta se encuentra en Bruselas, AGR, Secretaría de Estado y Guerra reg. 1220, f. 120, cfr. Eleweijt 1962, p. 132, núm. 59.

⁶³⁴ Magurn 1955, p. 162, resume todo el proceso.

⁶³⁵ Una carta de Agustín Mexía a la Infanta el 8 de junio de 1627, sobre la resolución del Consejo en la que se trató la paz con Inglaterra, relatan como en ese momento no procedía por haberse acordado con Francia una paz similar. Se menciona expresamente “*en lo que dize Rubens de aquel cauallero inglés no le parece que se pierda nada en admitir la propuesta, y que vaya con la negociación adelante*”, Cruzada Villaamil 1874, p. 112 y ss; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 77-80.

⁶³⁶ AGS, Estado 2235, f. 271; Cruzada Villaamil 1874, p. 117; Rooses & Ruelens, IV, pp. 82, La respuesta de la Infanta acatando la orden y prometiendo dilatar las conversaciones en p. 85, n. 1. Véase también Vergara 1999, p. 55-56. Las opiniones sobre este gesto son diversas. Cruzada la vio como una maniobra de Olivares para retrasar las conversaciones con Inglaterra, dado el acuerdo con Francia. Para Vergara, el conocimiento de la figura de Rubens en Madrid no era pleno y no se valoraban sus condiciones de personales, algo que cambió radicalmente cuando un año después se presentó ante Felipe IV.

⁶³⁷ Carta de Leganés al Conde Duque 18 de septiembre de 1627, Cruzada Villaamil 1874, p. 120; Rooses & Ruelens, IV, p. 132.

Como se vio en páginas anteriores Leganés realizó desde el verano de 1627 un viaje diplomático a Bruselas de gran repercusión personal, cuyos objetivos fueron la presentación del proyecto de Unión de Armas, y la comunicación oficial a la infanta Isabel del acuerdo de paz con Francia, e incluso del apoyo mutuo contra Inglaterra, incluida una posible invasión de la isla. La llegada de Leganés a Bruselas, como ya vimos, provocaba numerosas especulaciones, a las que el propio Rubens, como corresponsal con París, y en plenas conversaciones con Gerbier, no permanece ajeno⁶³⁸. Además de arrojar datos sobre la función de Leganés en Flandes, las cartas nos muestran las opiniones que el artista tenía en este momento del español. Por ejemplo el 7 de julio cuando la noticia de la futura llegada se hacía pública, se mostraba sorprendido por su visita, recordando los innumerables puestos y cargos que atesoraba en España, y que a Leganés no sería agradable abandonar, así habría de posponer el matrimonio con la hija de Spínola, todas estas cuestiones hacían suponer a Rubens que se trataba de una misión de grandes consecuencias⁶³⁹.

La correspondencia de Rubens en los meses de agosto de 1627 transmite claramente la preocupación por la llegada de Leganés, sus incomprensibles retrasos en Francia, y la impaciencia que estas noticias provocaban en los intermediarios ingleses. Desde julio se conocía en Inglaterra la inminente llegada de Leganés a Bruselas, lo que provocaba numerosas cartas informativas y esperanzadoras. En algunas de ellas se comparaba de manera irónica, la espera de su llegada con la venida del Mesías, en un juego de palabras con su apellido⁶⁴⁰. En agosto, Rubens, bien informado desde París, transmitía a sus corresponsales que la incomparecencia del marqués en Bruselas se debía a su enfermedad que coincidía con la de Luis XIII, lo que retrasaba los asuntos diplomáticos que le entretenían en la capital francesa⁶⁴¹. Gerbier informaba de estos retrasos a Inglaterra

⁶³⁸ Rubens estaba informado del viaje de Leganés a Brabante desde Abril. En unas anotaciones de Gerbier sobre cartas de Rubens de 21 de abril se anota que don Diego Messia había recibido orden de viajar a Brabante y que tenía toda la autoridad para el encuentro entre Rubens y Gerbier Rooses & Ruelens IV, p. 70.

⁶³⁹ "PS: *We are surprised by the coming of Don Diego Messia, having supposed that he would probably not give up, even for a few months, the eminent post that he holds in Spain, & postpone his marriage with the daughter of our Marquis without some urgent necessity which we cannot fathom, even though it is known that he brings negotiations for the greatest consequence*", Carta a Pierre Dupuy, 7 julio de 1627. No estando publicado el texto original, seguimos la traducción de Magurn (1955, p. 193) que estudió la carta por primera vez.

⁶⁴⁰ Algunos ejemplos de la tensión sobre la llegada son la carta de Lord Carleton, al secretario del Rey Lord Conway, en 12 de julio, donde se menciona que se esperan las órdenes que el español traía (Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 90) a la que sigue otra el día 13 en la que afirma que Gerbier ha recibido noticias de Rubens sobre su inminente llegada (Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 95 y una más en p. 99 de 25 de julio). Será el propio Carleton quien el 25 de julio escriba a Lord Steward William, Herbert, conde de Pembroke, que su llegada era esperada como la de un Mesías (Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 102).

⁶⁴¹ El 12 agosto 1627, escribe a Pierre Dupuy sobre como se espera la inminente llegada de Leganés a Bruselas pues está recuperado de su enfermedad (Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 293; Magurn 1955, p.196); el 19 agosto 1627, escribe a Pierre Dupuy, sobre como don Diego no ha llegado aun, pues se dice que

y transmitía las ideas sobre la misión de su viaje⁶⁴². La importancia para los ingleses de su llegada era tal, y la impaciencia tan alta que en cierto momento se considera posible que Rubens acudiese a encontrarse con él en París⁶⁴³, mientras Gerbier esperaba impaciente en Bruselas su llegada aun en los inicios de septiembre, cuando sabía que ya había partido de París⁶⁴⁴.

Cuando finalmente Leganés llegó, la noticia fue un jarro de agua fría para Rubens y Gerbier, España había establecido un acuerdo de no agresión con Francia y se hablaba incluso de una invasión conjunta de Inglaterra⁶⁴⁵. El 18 de septiembre Rubens escribía a Gerbier como su llegada había aclarado el acuerdo entre las dos potencias para la defensa de sus reinos, aunque tanto la Infanta como Spínola, mantenían sus esfuerzos para que Inglaterra se aviniese a la paz⁶⁴⁶. De hecho eran evidentes los esfuerzos de Rubens para transmitir la confianza a Gerbier. Otras cartas de la misma fecha, muestran como se esfuerza por apaciguar el sentimiento inglés tras este acuerdo franco español⁶⁴⁷, afirmando como Leganés le había conminado a mantener la correspondencia con él e insistir en la búsqueda de un entendimiento. Rubens llega a comparar la relación búsqueda de la paz entre Inglaterra y España con un trueno:

*“Nous croyons que ces Lignes ne seront qu’un Tonnere sans foudre que feront du bruit en ayr sans effect car cest un componement de divers humeurs ramassées re leur nature et complexion en un seul corps plus para passion que par raisson”*⁶⁴⁸.

ha tenido una recaída por las fiebres (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 297; Magurn 1955, p. 197); el 27 agosto a Baltasar Gerbier, cómo había llegado el rumor que Leganés había dejado París el día 22 pero que era un rumor falso. Y como era razonable esperar un mensajero que llegue algunos días antes que él (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 114-15; Magurn 1955, p.198; Ellewijt 1962, p. 133, núm. 65).

⁶⁴² En carta de 6 agosto 1627 Gerbier escribe a Conway sobre la llegada de Leganés, de como se está entreteniéndolo en París, por culpa de las fiebres, y de como va a Bruselas a tratar de ajustar la paz ente España e Inglaterra, pero también para pacificar Alemania, tal y como le va narrando Rubens. Gerbier también alude a como se espera a don Diego como a un Mesías (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 106). Las sospechas de Carleton sobre el retraso de Leganés son evidentes cuando afirma que está tardando lo mismo de París a Bruselas que de Burdeos a París (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 111, carta de 6 agosto a Conway).

⁶⁴³ Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 109, carta de 7 agosto de Lord Carleton a Conway.

⁶⁴⁴ Gerbier escribiría a Rubens sobre como no se embarcaría hacia Inglaterra hasta que Leganés llegase a Bruselas para saber cuales son sus órdenes, carta de 6 septiembre 1627 (AGS Estado 2517, f. 16; Cruzada villamil 1874, p. 123; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 115). Véanse también las cartas de Gerbier a Rubens 6 septiembre sobre la fiebre y el retraso de Leganés en París (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 119), de Gerbier al Rey Carlos I (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 120) y de Carleton a Conway (Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 122), sobre el mismo asunto e impaciencia.

⁶⁴⁵ Véase al respecto las opiniones, consideraciones y resúmenes de este momento en Gachard 1877, p. 62. p. 65 y Magurn 1955, p. 164-165 y 476 n. 6.

⁶⁴⁶ Magurn 1955, p. 201; y Rooses & Ruelens IV, p. 124; véase también Cruzada Villaamil 1874, p. 125 que mencionó una copia en castellano (AGS, Estado 2517, n° 2).

⁶⁴⁷ En otra carta de 18 de septiembre 1627 a Gerbier (Magurn 1955, p. 202, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p.124), afirma como le envía las resoluciones de la Infanta confirmadas por don Diego y otras han sido enviadas a España.

⁶⁴⁸ Ibidem.

Rubens insistía en otra carta, curiosamente en la misma fecha y también dirigida a Gerbier, como sus conversaciones con Leganés eran amigables y francas, y como sus propuestas de paz hacia Inglaterra respondían a la opinión general del Consejo de Estado⁶⁴⁹. Mientras que, movido por la insistencia de Leganés, parece querer mantenerse firme respecto a la paz con Inglaterra, no dejaba de transmitir su estupefacción y verdadera consideración del gesto español a otros corresponsales como Pierre Dupuy⁶⁵⁰. Por su parte Gerbier mostraba claramente los recelos sobre la actuación de Leganés en una carta en la que de nuevo juega irónicamente con la metáfora del Mesías:

*“Et par la correspondance des aultres Ministres tout aboutit sur le vraysemblable de la vérité que l'Infante, Le Marquis, L'ambassadeur Mirabel à Paris et ce don Diego, le Messie prétendu mesmes ont eu une tres sincere volonté”*⁶⁵¹.

Por otro lado, tal y como Rubens sabía, Leganés se mostraba partidario de mantener las conversaciones, tal y como se deduce de una carta a Olivares que dice mucho de la visión política del Marqués:

*“En la materia que trata Rubens verá V. E. por las copias de cartas que van con esta, lo que le escriuió su correpondiente y él rrespondió con comunicacion nuestra, y lo que ofrecen en la de Inglaterra y olandeses es mucho. Y como V. E es de opinion que se ha de oir y no soltar de la mano las necogiaçiones aunque se esté con la espada en la otra, se mantiene y se mantendrá la plática con este cuidado y sin empeñarnos en nada”*⁶⁵²

En definitiva, la llegada de Leganés a Bruselas no hizo más que intensificar la relación entre Rubens y Leganés, haciéndola muy directa durante todo el otoño de 1627⁶⁵³. Aunque tenían un trasfondo político, es de imaginar que también tratarían de cuestiones artísticas. En realidad Rubens es para nosotros una de las fuentes más directas sobre las actividades de Leganés en 1627 en relación a la consecución de la ansiada Unión de Armas.

⁶⁴⁹ Magurn 1955, p. 203; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p.125-128).

⁶⁵⁰ En carta de 23 septiembre 1627 informa sobre la llegada de don Diego con las noticias sobre la alianza entre Francia y España sobre el enemigo común, que aunque había causado sorpresa, el atribuye a un excesivo ardor por la fe católica. Rubens creía además que esta paz traerá efectos sobre la relación entre Inglaterra y Francia pero que causaría poco efecto en una posible conquista de Inglaterra o de las Provincias Unidas, por que son más fuertes en el Mar (Magurn 1955, p. 205; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 308).

⁶⁵¹ Carta a Lord Conway de 25 de septiembre, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 137.

⁶⁵² 18 septiembre 1627, Cruzada Villaamil 1874 p. 120; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 132.

Para la influencia de sus opiniones al respecto, que coinciden con las de la Infanta y Spínola, véase también las resoluciones del Consejo de Estado el 7 de octubre a partir de sus cartas (AGS, Estado, 2517, f. 10; Rooses & Ruelens IV, p. 142 y ss). Leganés permanecía preocupado por la desconfianza que pudiera surgir en Francia ante la tardanza de la prometida ayuda española en La Rochelle, insistiendo en no dejar las conversaciones con Inglaterra.

⁶⁵³ Opinión compartida por Cruzada Villaamil 1874, p. 126.

El 30 de septiembre informaba a Dupuy sobre este proyecto político que Leganés debía proponer a las provincias, manifestando, como ciudadano flamenco sus sorpresa y consideraciones al respecto:

“il sig^e don Diego Messia ha fatto la propositione della unione di tutti gli regni e stati dell Re di Spagna, per assistere a tempo di guerra un l'altro reciprocamente con certo numero de gente pagate à spese proprie sotto conditioni molto ragionatevoli come si vede in stampa né mancarpo di mandar a V. S. il primo esemplare che mi capitara in mano, ma sin adesso non si rrova in Anversa gia molti stati del re hanno consentito a questa dimanda et in prima Arragon, Valencia, Majorca, et altri. Questa e un inventione per mantener la guerra perpetua in questi paesi a spese daltri et si maraviglia ognuno che gli Spagnoli consentono che ciascuna natione possa fer gli officiali da se e commandar le sue troupe e pagarle senza interventione dalcun ministro reggio havento sempre ricusato di farlo quando se gli e offerto voluntaria^e in sollevamento sentiremo noi che in reconpenza cheserviremo per theatro e piazza darimi della Tragedia saremo fratanito essemi di fornire la nostra parte; ma sold^e a tempo di Pace daremo il contracambio agli compagni”⁶⁵⁴.

A mediados de octubre, cuando Leganés ha regresado por los Países Bajos presentando el proyecto, Rubens está perfectamente informado del desarrollo del viaje. En sus cartas a Dupuy confirma las esperanzas de Leganés en el proyecto, lo que implícitamente parece demostrar una cierta relación personal hasta el punto de conocer los sentimientos del político español⁶⁵⁵, poco después mencionará sus movimientos estratégicos en el campo militar⁶⁵⁶, llegando a transmitir en sus cartas, a finales de noviembre, el presumible éxito de la propuesta presentada por Leganés, que habría de ser aceptada, aunque con cautela, por parte de unas provincias que se reunirían en los Estados Generales⁶⁵⁷.

En general Rubens estaba muy bien informado sobre las acciones de Leganés durante todo este periodo, incluidos de los detalles de su partida con Ambrosio Spínola hacia Madrid, previo paso por París, como se vió más arriba y de la que informaba semanalmente a Pierre Dupuy. En una carta de 20 de enero, en la que mencionaba la fecha

⁶⁵⁴ Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 311; Magurn 1955, p. 207.

⁶⁵⁵ En carta a Dupuy de 14 octubre, le ofrece más información sobre la Unión, le envía la propuesta y comenta como: *Il sig^e don Diego Messia va facendo le sue propositioni per le Provincie, ne si sa certezza del successo, ma si spera bene, delle quali proposiitoni io mando a V. S. un' esemplar come haveva promesso colla mia antecedente*, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 316; Magurn 1955, p. 208.

⁶⁵⁶ El 28 de octubre informaba a Dupuy sobre como Leganés habían partido para Dunquerque con intención de hacer partir una flota de 22 o más naves de guerra bien preparadas para Francia, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 322; Magurn 1955, p. 210.

⁶⁵⁷ *Le propositioni del sg^e don Diego vengono accettate d'algune provincie et d'altre non assolutamente, come di Lutsembourg et d'algune altre come Brabant et Haynautlt con tante restrittioni e cautele che si comincia a dubitar del successo del negocio. I persiò si tenera consiglio generale di gli stati di tutte le Provincie insieme*, carta a Dupuy de 25 noviembre 1627, Magurn 1955, p. 212-213; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 326; véase también carta de 9 de diciembre, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 334; Magurn 1955, p. 214.

del 3 como la de partida, Rubens refiere a Dupuy como podrá ver a Ambrosio Spínola, cuando éste llegue a París, y podrá comprobar la similitud con el retrato que está realizando, que se encontraba, en palabras de Rubens, muy avanzado. Este asunto vuelve a aparecer en otras cartas de Rubens a su corresponsal parisino, cuando alaba la condición de Spínola, pese a haber sospechado de él por su condición de genovés, un aspecto significativo de la mentalidad de Rubens. Sin embargo el pintor no valora la apreciación que Spínola tenía por el arte de la pintura, en la carta a Dupuy no cree que visite la Galería del Palacio de Luxemburgo que él mismo había realizado unos años antes para María de Medici. Algo muy distinto de la apreciación que tenía Rubens en ese momento de su yerno, el marqués de Leganés, a quien considera que se encuentra entre los mejores admiradores de la pintura del mundo:

*“Ma per conto della mia Galeria non occorre che S. Exc^a si pigliasse l'incomodo d'andar a vederla, perche non si diletta ne s'intende piu di Pittura, che un facchino, pur questo va à conto della Regina Madre, il Marchese di Leganes suo genero si pò annoverare tra gli maggiori ammiratori di quest'arte che siano al mondo”*⁶⁵⁸.

Esta frase, ampliamente utilizada por la historiografía moderna para mencionar la relación de Leganés con Rubens, implica que durante esos meses de 1627 ambos habían tenido un contacto más allá de lo puramente político, y es probable que el Marqués se mostrase interesado por la obra del pintor, o por la pintura en general, demostrando al artista sus conocimientos. Algo que parece ser cierto, pues la sentencia de Rubens carece de sentido adulatorio alguno, al estar escrita a un corresponsal privado como Dupuy. En cualquier caso, es una prueba más de cómo el interés de Leganés por la pintura se remonta más atrás de la fecha de 1630, que se consideraba hasta ahora, como el comienzo de su afición por el coleccionismo de pintura⁶⁵⁹.

Como se vio, es a través de las cartas de Rubens a Dupuy como conocemos los detalles del regreso de Leganés con Spínola a Madrid, así como el recibimiento del rey y la celebración de su matrimonio con la hija de su superior militar. Un Pedro Pablo Rubens, que en sus cartas mencionaba con claridad como Leganés ascendía a toda prisa a la altura de los honores que un hombre de su calidad podía obtener, en una consideración de su figura política que de nuevo muestra su admiración por el Marqués⁶⁶⁰. El propio Leganés era el corresponsal que escribía a Rubens, relatando los sucesos, fiestas y honores que

⁶⁵⁸ Rubens a Dupuy 27 enero 1628, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 357; Magurn 1955, p. 234.

⁶⁵⁹ Como veremos en 1630 establece su mayorazgo y se redacta su primer inventario de pinturas con únicamente diecisiete obras, aunque es probable que ya tuviera muchas más.

⁶⁶⁰ *“che a dir il verocorre la posta verso il colmo dogni grandezza che po cader in un par suo”*, carta a Dupuy de 16 de marzo Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 377; Magurn 1955, p. 244.

estaba recibiendo a su regreso a Madrid, mientras que el artista, valoraría en sus cartas a Dupuy, la humildad del Marqués y cómo los festejos no mellaban su fuerte personalidad, lo que implica un conocimiento muy directo de él: *“Io ebbi lettere col straordinario del Sg^l Marchesse del 3 di marzo, dalle quale e facile da corrispondere che le festee triunfi non lo rendono negligente piu del solito, ne le grandezze causano alcuna mutatione nel suo genio”*⁶⁶¹.

Es una lástima que no se hayan conservado las cartas de Leganés a Rubens de este momento, pues arrojarían datos más precisos sobre el estado de su relación, que aunque hemos de valorar como puramente política, como hemos visto deja intuir algunos detalles relacionados con la valoración de las artes. Sin embargo, a partir de entonces el contacto se intensificaría, pues en los meses siguientes Rubens seguía participando en las negociaciones con Inglaterra para lograr la paz entre los dos estados. Mientras, en España, Leganés seguía todo el proceso y coincidía con Rubens en la intención de afianzar la negociación⁶⁶².

Las conversaciones se reanudarían hacia marzo por la insistencia de Gerbier y Rubens⁶⁶³, y el deseo de la infanta Isabel, que promovió un acuerdo de la Junta sobre la llegada de Rubens a Madrid, producida el 4 de julio de 1628, para que portase a Felipe IV las cartas inglesas⁶⁶⁴. Aunque a finales de agosto el pintor permanecía en Amberes, el día 1 de septiembre ya había salido, llegando el día 15 a Madrid, donde de nuevo coincidiría con el marqués de Leganés. El 28 de septiembre Rubens presentó oficialmente la correspondencia ante el Consejo de Estado, en una reunión en la que estaba presente Leganés, y se aceptó seguir adelante con la negociación⁶⁶⁵.

A partir de entonces, la presencia de Rubens en Madrid se desarrolló más en el campo cultural que en el diplomático⁶⁶⁶, intensificándose la relación con Leganés, a quien donó una pintura de la *Inmaculada*, que ha sido identificada con la que se encuentra en el Museo del Prado⁶⁶⁷. Francisco Pacheco, que se convirtió en la fuente más amplia para aproximarnos a las actividades del artista en Madrid, refiere también como copió varias obras de la colección real, y entre ellos retratos de Tiziano como el del Landgraf de Hesse,

⁶⁶¹ Carta de 23 de marzo a Dupuy, Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 380; Magurn 1955, p. 247.

⁶⁶² La opinión de Leganés sobre las negociaciones queda clara en una reunión del Consejo el 29 de enero de 1628 cuando afirma que se debió informar a Rubens acerca de las resoluciones, pero sin que llegasen a enterarse en Francia, dado que podrían adelantarse y concertarse con Inglaterra. AGS 2517, f. 2; Rosses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 185.

⁶⁶³ Así escribía Rubens a Spínola el 30 de marzo (Cruzada Villaamil 1874, p.132; Rosses & Ruelens IV, p. 383 Magurn 1955, p. 248).

⁶⁶⁴ AGS Estado 2561, f. 114. Para los datos sobre las circunstancias del viaje de Rubens a España en el verano de 1628 véase Vergara 1999, p. 55-59; Cruzada Villaamil, 1874, p. 132, que sacó la resolución del Consejo para llamarla a Rubens; Gachard 1877, p. 92, n. 4, dice que es 4 de julio y corrige a Cruzada.

⁶⁶⁵ Rosses & Ruelens 1887-1909, V, p. 7; Gachard 1877, p. 102; Vergara 1999, p. 58.

⁶⁶⁶ Para las actividades de Rubens en Madrid véase Vergara 1999, pp. 60 y ss.

⁶⁶⁷ Pacheco 1990, p. 201, para la mención y Díaz Padrón 1967, para la identificación de la obra con la que conserva el Museo.

el duque de Sajonia, el de Alba, el de los Cobos, y un *dux* veneciano⁶⁶⁸. Significativamente son imágenes de las cuales Leganés poseía sendas versiones, en algunos casos regaladas por el propio monarca, y que años después reintegraría a la colección real. Cabe la posibilidad de que durante la permanencia de Rubens en Madrid estos retratos de Tiziano ya estuvieran en poder de Leganés, y el artista los copiara directamente en las casas de Leganés y no en el Alcázar⁶⁶⁹.

Rubens permaneció en Madrid hasta abril de 1629, cuando marchó hacia Londres para continuar ejerciendo de mediador en las negociaciones. En ese momento, Felipe IV autorizó nombrarle Secretario del los Países Bajos⁶⁷⁰. Las causas de este nombramiento han sido vistas de diverso modo, para Gachard, en su visión nacionalista de la actividad diplomáticas de Rubens, fue un premio al artista por sus gestiones políticas especialmente impulsado por la infanta Isabel⁶⁷¹. Para Alejandro Vergara responde a la necesidad de mejorar el estatus de Rubens como representante de España en la corte inglesa, ante los recelos que su condición de pintor desencadenaba en Madrid y la apreciación personal de Felipe IV hacia el pintor⁶⁷². Lo más relevante para nuestro caso es que el trámite de otorgamiento de este puesto en la administración debía hacerse a través del recientemente creado Consejo de Flandes del que Leganés era presidente, y debía ser autorizado por él. En cualquier caso considerando todas las propuestas como convergentes, lo seguro es que el 29 de abril de 1629 Rubens dejó Madrid, el 13 de mayo estaba en Bruselas y en Junio estaba ya en Londres.

Desde la capital inglesa Rubens continuaba trabajando para la ansiada paz y el establecimiento de un embajador permanente del rey de España en Londres. Rubens enviaba misivas al Conde Duque e informaba sobre las negociaciones, en unas cartas cuyos contenidos eran discutidos en el Consejo de Estado⁶⁷³. Algunas de estas resoluciones muestran la opinión del marqués de Leganés sobre el avance de las negociaciones. Como el resto de consejeros, Leganés entendía que la presencia de Rubens en Londres era provisional, hasta la llegada de un personaje de más alto nivel político, que sería don Carlos Coloma. También estimaba que el asunto trascendía las relaciones entre Felipe IV y el rey inglés, alcanzando al Emperador y al duque de Babiera, y era de tal envergadura “*para que no*

⁶⁶⁸ Véase Pacheco 1990, p. 199 para las cita y las notas correspondientes de Bonaventura Bassegoda para la identificación actual de las pinturas.

⁶⁶⁹ Para mayores precisiones sobre estas pinturas véase el capítulo de las obras de Tiziano que poseía Leganés así como los regalos con Felipe IV.

⁶⁷⁰ AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, doc. 157, publicado en Gachard, 1877, p. 393.

⁶⁷¹ Gachard 1877, p. 190.

⁶⁷² Vergara 1999, p. 110-111.

⁶⁷³ Véase al respecto, Cruzada Villamil 1874, p. 151 y ss., Gachard 1877 p. 297 y ss., y Rooses & Ruelens IV, especialmente pp. 135, 143 y 164 y Ellewijt 1962, p. 151, núms. 106-109, 111.

*se pueda encaminar el fin desto por las manos de Rubens, sino por las de personas muy grandes y en mucho tiempo, mas con todo juzga [el marqués de Leganés] no es bien se rompa la plática sino que se vaya caminando en ella, sin empeñandoles en ella lo mas que se pueda*⁶⁷⁴. En cualquier caso, el Consejo de Estado reconocería su función y agradecería los servicios del pintor⁶⁷⁵, quien hubo de permanecer en Londres hasta diciembre. A este reconocimiento simbólico, sucederían algunos nombramientos más efectivos. Por ejemplo la infanta Isabel otorgaría las patentes de Secretario del Consejo de Privado el 15 de junio de 1630⁶⁷⁶. Curiosamente, en esas fechas Leganés se encontraba de nuevo en Flandes en un nuevo viaje que abordaremos más adelante. Merece la pena resaltar la posible influencia de Leganés en las mercedes concedidas a Rubens a partir de entonces. De hecho, el nombramiento de Secretario del Consejo Privado, se debía tramitar a través del Consejo de Flandes en Madrid, del que Leganés era Presidente, aunque en estos momentos los asuntos eran tramitados desde Madrid por el secretario Oswaldo Brito. Poco después, a finales de 1630, una vez sellada la paz entre Carlos I y Felipe VI y restablecidas sendas embajadas permanentes, se consideró el nombramiento de Rubens como Residente del rey Español en Inglaterra, un puesto que le situaría por debajo del embajador ordinario, pero un cargo de gran relevancia diplomática. De nuevo en el Consejo de Estado surgirían diferencias y opiniones contrarias para que un pintor se estableciese en un cargo de tanta representatividad. El puesto debía ser confirmado por el Rey a partir de una lista de candidatos que cada Consejero de Estado redactó en reuniones previas. En esta ocasión Rubens no pudo contar con el apoyo de Leganés, a la sazón en Bruselas y no en Madrid en el momento de la elección. Se puede sospechar en esta ausencia una de las causas por las que Juan de Nicolalde se situó por encima del artista, a quien casi todos los consejeros colocan en segundo lugar⁶⁷⁷. Por contra, meses después bien pudo la ayuda de Leganés ser definitiva cuando a Rubens se le concede el reconocimiento nobiliario tantas veces ansiado y solicitado a Felipe IV por la infanta Isabel. Esta petición correría administrativamente a través del Consejo de Flandes, cuya presidencia ejercía Leganés, como ya vimos. En este caso las resoluciones del consejo son ampliamente positivas. El 16 de julio presentaba sus conclusiones al Rey: *La S^{ma} Ynfante escriue a V Mag^d en reconom^{on} desta pretension con mucho encareçim^{to} representando los seruizios del sup^{te} y*

⁶⁷⁴ AGS Estado 2043, f. 174; Rubens & Ruelens V, p. 143.

⁶⁷⁵ Así se deduce, por ejemplo, de una resolución de 28 de octubre de 1629 en la que está presente Leganés, y que recomienda “*que a Rubens le responda el conde duque dándole gracias del cuidado con que avisa de quanto se ofrece y aprobándole el acierto con que ha procedido*”, AGS Estado Leg. 2519; Rooses & Ruelens IV, p. 230.

⁶⁷⁶ Véase Gachard 1877, p. 190 y p. 393; Ellewijt 1962, p. 143.

⁶⁷⁷ Cruzada Villaamil (1874, p. 267-270), trata este tema y menciona las resoluciones del Consejo de 21 de diciembre de 1630 (AGS, Estado, f. 112). Afirmo como Rubens tenía amigos en el Consejo de Estado, pero no tan íntimos como para colocarle en primer lugar. Vergara (1999, p.227, n. 185) asume que Rubens había causado menos impresión en los miembros de la administración real que en el propio monarca.

*suplicando a V M^d se sirua de hazerla ma mrd que pide V M^d le conoce y sus buenas partes y saue quan raro es en su profession, por lo qual y sus seruicios hechos en cosas de importancia y ser ya secretario de VM^d no podra causar consequençia para otros de su arte el hazerle la dha mrd: El emperador Carlos quinto la hizo a Tiçiano de un habito de santiago, y assi parece al Cons^o que V Mag^d podra seruirse de hazersela al sup^{te} del titulo de cauallero que pretende Ordenara V Mag^d lo que mas fueren seruido. En Madrid a 16 de julio de 1631*⁶⁷⁸. Esta resolución, aunque muchas veces mencionada, no ha sido puesta en relación con la presidencia del Consejo de Flandes por parte de Leganés, un dato que nos parece fundamental para entender su rápida tramitación. No parece puramente casual que ésta fuese la primera resolución del Consejo flamenco en la que participó Leganés como su presidente a su vuelta del viaje que le había llevado a los Países Bajos ese año⁶⁷⁹. Poco después, el 20 de agosto, el rey firmó la conformidad⁶⁸⁰ y desde entonces Rubens podía ser considerado dentro caballero del rey español. La vinculación de Leganés con las mercedes concedidas a Rubens, tiene un pequeño epílogo, no resaltado hasta ahora, cuando un mes después de ser nombrado Caballero, el Consejo de los Países Bajos, debatió la solicitud de Rubens de despacharle el título gratis, sin abonar los impuestos de derechos que alcanzaban 60 escudos. En la resolución de un consejo presidido por un patrón de Rubens y coleccionista de pintura, llama la atención que no sólo se valoren los servicios a la corona del solicitante, sino también la calidad de su profesión. Es decir se valora también su trabajo como artista: “V Mag^d conoçe al sup^{te} y quan raro es en su profession y los seruicios que ha hecho en otras cosas de importancia, y assi para obligarle mas, el Cons^o remite a la real voluntad de V. M^d el perdonarle los dhos derechos ordenara V M^d lo que mas fuere seruido, En Madrid a 25 de 7^{bre} 1631⁶⁸¹. Un nuevo ejemplo para dejar de considerar la apreciación que el marqués de Leganés tenía hacia el pintor de la Infanta, de Felipe IV y casi su pintor.

En definitiva, la admiración personal y la protección ejercida por Leganés a la figura de Rubens parecen evidentes y son la culminación de un proceso de contacto con el artista en el marco de su labor como diplomático y político al servicio de la Monarquía Hispánica, que va más allá de lo que conocíamos. Hasta ahora se trataba la posesión de muchas pinturas del flamenco en su colección, y se valoraba una cierta relación, a través de la pintura de la *Inmaculada Concepción* que le había hecho entrega en el viaje de 1628 a España,

⁶⁷⁸ AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, 1630, doc. 250; cfr. Gachard 1877, p. 200-201 y texto resolución p. 316-317, Rooses & Ruelens 1887-1909, V, p. 392; Ellewijt 1962, p. 168, núm. 145. Para una interpretación moderna sobre este gesto véanse: Vergara 1989, p. 109-110 y Brown 1981, p. 137.

⁶⁷⁹ Hemos consultado todas las resoluciones del consejo de ese año.

⁶⁸⁰ Vergara 1989, p. 110, Rooses y Ruelens 1887-1909, V 420-422.

⁶⁸¹ AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, 1630, doc.263. 27 de septiembre 1631.

según mencionó Pacheco. Sin embargo, Leganés conocía a Rubens desde mucho antes y el contacto perduraría después. Los años juveniles de Leganés en la corte flamenca coincidieron con el ascenso del artista como pintor de los gobernadores Alberto e Isabel. Leganés, como se vió, había viajado muy pronto por Italia, donde curiosamente pudo comprobar algunas de las primeras pinturas del artista, caso de las obras realizadas en la basílica de Santa Croce de Hierusalemme, de la cual había sido cardenal titular su tío Francisco Dávila. También había viajado a Mantua poco años después de que Rubens abandonara el servicio de los Gonzaga, pudiendo admirar su legado. Leganés había conocido el esplendor de los primeros coleccionistas españoles de pintura rubeniana: Lerma y Calderón, tanto en Flandes, donde coincidiría con Calderón, como en España, donde se encontró con Lerma. Antes de que Rubens visitara España en el verano de 1628, Leganés había viajado a los Países Bajos el año anterior, cuando el propio pintor, como se vio parece ser una de las personas mejor informadas de sus movimientos. A la ida y a la vuelta de ese viaje, por si no conocía bien la obra del artista, Leganés pasó por París donde quizás pudo contemplar la Galería de Luxemburgo realizada para María de Medici, con quien sabemos seguro que se entrevistó. Todo este contacto con Rubens y su obra eclosionó durante el viaje a España del artista, cuando pintó para Leganés, y podemos sospechar que copió algunos de los Tizianos que, como regalo del rey, Leganés parece que ya poseía. A la salida del pintor de España el contacto no se rompió. Entre marzo de 1630 y abril de 1631 Leganés fue enviado de nuevo a Bruselas, donde de nuevo coincidiría con Rubens, quien seguía estando informado de sus actividades e informando sobre las mismas a sus correspondientes⁶⁸². Como dijimos más arriba, no se ha localizado correspondencia personal entre ambos personajes, que aportase luz sobre la relación artística, de hecho no tenemos más datos que las propias pinturas de la colección Leganés y dos magníficos retratos, uno sobre papel (Albertina) y otro sobre lienzo, (colección Oetker) que por la fecha y aspecto del Marqués debe ser fruto de estos contactos entre 1627 y 1631⁶⁸³. Un contacto que se mantendría en el futuro, pues cuando Leganés volvió en 1631 de Flandes, Rubens seguía informando sobre cuestiones políticas, como la ruptura entre María de Medici y su hijo Luis XIII. E incluso las propuestas sobre cómo utilizar esto en beneficio de

⁶⁸² Por ejemplo en carta de 27 de marzo de 1631 relata a Dupuy como habían surgido diferencias entre el duque de Saboya, protector de Dupuy y Leganés, por el pretendido tratamiento del Duque de alteza Real, Rosses & Ruelens 1887-1909, V, p. 366

⁶⁸³ Las obras de Rubens que llegó a poseer el marqués de Leganés, se analizan en el capítulo de la pintura flamenca de su colección.

la causa Española que Rubens presentaba seguían siendo consideradas un Consejo de Estado en el que Leganés cada vez tendría más voz⁶⁸⁴.

Los datos expuestos son demasiados para calificar a Leganés como un mero coleccionista de la pintura de Rubens, o incluso de patrón esporádico de sus obras. Hemos visto como Leganés protegía desde su posición al artista, favoreciéndole personalmente a través de las mercedes concedidas, y potenciando su valoración en España. Quizás no se pueda hablar de una suerte de mecenazgo como el que ejercían sobre el artista los monarcas y príncipes europeos, pero sí podemos intuir una relación muy cercana. Una relación de admiración mutua que tendría un epílogo, cuando Leganés visitara los Países Bajos por última vez en 1634, con el Cardenal Infante, como veremos más adelante, cuya pomposa entrada en Amberes fue diseñada por el propio Rubens.

Un nuevo viaje a Flandes en 1630.

En 1630 Leganés haría un segundo viaje a Flandes como embajador extraordinario de Felipe IV, dadas su situación a la cabeza de los asuntos de este estado en Madrid. Es evidente que desde el regreso de su viaje en otoño de 1627, Leganés había ido ganando importancia en la toma de decisiones sobre los Países Bajos, cuyo efecto fue el nombramiento del Marqués como Presidente del Consejo de Flandes. Durante el período 1628-1629 parece que se mantuvo en Madrid, donde está presente en casi todas las reuniones del Consejo de Estado, participando de las deliberaciones relativas a la causa flamenca, que nos ayudan a entender su mentalidad política. Por ejemplo, el 4 de abril de 1629 se deliberaba en el Consejo sobre una posible nueva tregua con los holandeses, comprobándose como era Leganés el más cercano a una negociación: *“entendiendo que oy el cam^{no} de conseguir la combeniencia, es el repararse para la guerra lo mejor que se pueda, sin cerrar la puerta al oyr la platica de tregua, si bien reducilla a un camino (como ha dho el conde [de Solre]) pues cossas semejantes tratadas por muchas manos, fuera de la mucha gana de conseguillas, trae consigo muchos Inconuenientes”*⁶⁸⁵. Aun así la guerra continuaba abierta y en noviembre se analizó la pérdida de la importante ciudad de Boi le Duc⁶⁸⁶. La autoridad de Leganés en estas resoluciones es notable, llegando a establecer indicaciones al conde de Solre sobre las propuestas que desde Madrid debían de hacerse a las Provincias de los Países Bajos, con el mayor de los secretos, para que el conde la transmitiese a la Infanta *“sin comunicacion de nadie sino que con todo secreto le refiera a su A. assi este punto como todos los demas que llenare y q en el q la s^a Infante ballare*

⁶⁸⁴ 19 agosto de 1631, Gachard 1877, p. 226, Vergara 1999, p. 110.

⁶⁸⁵ AGS. Secretaría de Estado, leg. 2043, doc. 194. Consultas del Consejo de Estado, año 1629, 4 abril.

⁶⁸⁶ AGS. Secretaría de Estado, leg. 2043, doc. 206. Consultas del Consejo de Estado, año 1629, 9 noviembre.

*inconueniente no le execute de ninguna manera ni sepa nadie q le lleuaua*⁶⁸⁷. De la lectura de sus resoluciones se deduce una personalidad previsora y prudente, especialmente dadas las dificultades de la situación en Flandes, procurando adelantarse con resolución a la llegada de los problemas, como demuestra en un parecer de 8 de diciembre de 1629: *“mas por q cosas tan grandes no las ajusta breue tiempo y los açidentes son façiles de suçeder no los aber esperado disculpa poco sus daños me parece que la preuencion asta este establecimiento podria ser q..”*⁶⁸⁸. Se muestra como partidario, de la presencia de una Gobierno fuerte y de Persona Real: *... q por la grandeza de aquellos estados por su situación estan mal seguras necesidades por la guerra de olandeses enemigos tan asistidos y poderosos y oi tan prosperos y por la naturaleza de los auitantes requiere q su gouierno asentado y de dura sea de suma autoridad como es de persona Real*⁶⁸⁹. En tal parecer Leganés propondría el regreso de su suegro Ambrosio Spínola al frente del ejército contra los Holandeses, a la vez que pretendía reducir el número de Gobernadores *“por q el estado se maneja mejor por menos manos”*. Entre los propuestos por Leganés se incluían tres españoles y dos originarios de Flandes, mencionando los nombres de Carlos Coloma, como Maestre de Campo General y el marqués de Aytona como embajador. Entre los flamenco, tal y como veremos en detalle más adelante, siempre se mostró partidario de utilizar los buenos servicios del duque de Arschot y el conde de Solre, que, por otro lado, compartían su afición a la buena pintura. A finales de año se consideró incluso la posibilidad de una jornada Real a Flandes, algo sobre lo que Leganés mostraba su eficacia, aunque reconocía la imposibilidad de llevarla a cabo⁶⁹⁰.

El detallado conocimiento de los problemas flamencos y la situación de Leganés como la mano derecha de Olivares, motivaron que éste decidiera enviarlo en 1630 de nuevo a Bruselas en misión especial. Los pormenores de esta misión están especificados en un Memorial, con un carácter eminentemente personal, que el Conde Duque envió a Leganés que se inicia así:

“Primo y hijo mio, si bien por haber estado vos presente a la juntas y Consejos donde se ha tratado de las materias corrientes de estado y guerra, parecia excusado el deciros en esto más que

⁶⁸⁷ AGS. Secretaría de Estado, leg. 2043, consultas del Consejo de Estado, año 1629, 29 noviembre.

⁶⁸⁸ AGS, Secretaría de Estado, leg. 2237.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Leganés opinaría sobre esta posibilidad: *“que si bien tiene dificultades, el punto que mira al sentimiento que tendrian aquellos Payses, sin otuuiesse effecto dha jornada, supuesto que no es facil el ajustarla y que para ello es menester mucho tiempo, se conocera quando no se haga que sin culpa de aca no se ha podido”*, AGS. Secretaría de Estado, leg. 2043, doc 329. Consultas del Consejo de Estado, año 1629, 1 diciembre 1629.

*de aquello que vos habeis visto y sabido de su Majd y del Consejo, que es lo más cierto en todo y lo que se ha de seguir solamente, por haberme vos pedido os dijese algo lo haré aquí con brevedad*⁶⁹¹.

Leganés tendría en esta ocasión tres funciones. Transmitir a la Infanta la decisión del Rey de nombrar al marqués de Aytona como Embajador ordinario en los Países Bajos⁶⁹², comunicar la resolución de nombrar al “duque de Tilly⁶⁹³”, como Gobernador de las Armas, ante la imposibilidad del regreso de Spínola, y, finalmente, asistir como Capitán de la Caballería la parte del ejército que no manejase el general alemán. De hecho Leganés parece ser la sombra de Olivares para estar cerca de Aytona y Tilly. Es muy significativo, cómo en el memorial, Olivares argumenta que envía cerca de estas personas a un consejero de Estado, a un general de la caballería de Flandes, a un general de la artillería de España, a un Gentilhombre de la Cámara del Rey, y a un maestre de Campo general de Andalucía en el socorro a Cádiz. Siendo todas menciones a los puestos atesorados por Leganés hasta ese momento. Pero además, insiste como también envía para esta misión a “*un primo hermano mío y un hijo a quien estimo y quiero tanto, y a quien fío me asista en el despacho de las consultas que su Majd. Me manda remitir con lo cual parece que no puede rehusar nadie el reconocimiento ni dudar de lo que el rey quiere y yo deseo en esta parte*”, demostrando con esta frase la confianza que tenía en su familiar.

Leganés sería, como Embajador Extraordinario del Rey de España, el hombre de Olivares en Flandes en los delicados meses de 1630, ejerciendo la función de Consejero del embajador Aytona, y de enlace con la Infanta, a la vez que de primer comandante militar español ven los Países Bajos. El viaje se preparó a comienzos de año, el once de febrero Felipe IV escribía a la Infanta anunciando el envío de Leganés⁶⁹⁴, que partió de nuevo para Bruselas el 18 de ese mes⁶⁹⁵, estando a comienzos del mes siguiente ya en la capital brabantina⁶⁹⁶. Este nuevo viaje le llevó varios meses, en los que continuaba ejerciendo la Presidencia del Consejo de Flandes, que era gestionado por el secretario Oswaldo Brito desde Madrid, quien le remitía las consultas a Bruselas para que él las firmase⁶⁹⁷.

⁶⁹¹ Instrucción al marqués de Leganés, sin fecha, pero evidentemente relacionado con el viaje de Leganés en 1630. Seguimos la transcripción de Elliot & Peña 1981, II, p. 55 y ss.

⁶⁹² Aytona sería embajador desde noviembre de 1629, Elliot 1998, p. 453.

⁶⁹³ Debe referirse al alemán Johan Tserclaes, conde de Tilly (1559-1632), general imperial y vencedor en la batalla de la Montaña Blanca.

⁶⁹⁴ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237 Copia de Carta de FIV a la Infanta, 11 febrero 1630.

⁶⁹⁵ Carta de Olivares a Aytona 15 de marzo de 1630, Elliot & Peña 1981, p. 55. n. 1.

⁶⁹⁶ Carta de Philippe a Guido Bagno 1 marzo 1630, donde se menciona como, en ausencia de Spínola, Leganés está en Bruselas ejerciendo el cargo de General de la Caballería y maestre de Campo General, Meester de Raavestein 1943, p. 122.

⁶⁹⁷ Véase AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, doc. 205. Nota de Leganés a Felipe IV 14 de febrero 1630, donde comunica a su Magestad que ante la orden de que partir a Flandes, los asuntos los ha de remitir a Juan

Como efectiva cabeza militar española en los Países Bajos, los meses transcurridos en Flandes parece que fueron frenéticos para Leganés. Debía de llevar a cabo las resoluciones del Consejo de Estado en cuanto a la administración económica del ejército⁶⁹⁸ y agilizar las decisiones relacionadas con el conflicto bélico, tales como visitar las plazas españolas⁶⁹⁹, mejorar las fortificaciones⁷⁰⁰, preocuparse por las provisiones económicas⁷⁰¹ y por la mala situación general de la guerra, exponiendo a Olivares su miedo a pérdidas cada vez mayores de no remediarse la situación⁷⁰².

La ocupación de Leganés en los Países Bajos en 1630 era llevada adelante a entera satisfacción de Madrid, como demuestra una carta del rey Felipe IV de 24 de junio, donde el monarca reconoce los méritos de Leganés, ante las peticiones de éste para regresar: “*El trabajo y cuydado que se os ha acreçentado con el gobierno del troço prinl de esse exerçito que os encargado (sic) juzgo qual sera, y si bien fio de vro valor y experiençia en las cossas de la guerra y del zelo y prudencia q auays mostrado en las ocasiones q se han offrecido de mi seruicio, q pudiera correr todo por vra quenta, de que me asegura mas la modestia con q lo rebusais...*”⁷⁰³. De hecho las misivas a Olivares indican el deseo de Leganés de regresar a Madrid ya desde los comienzos del verano, cuando expresaba a su primo sus aprietos económicos y la necesidad de mantener dos casas, una en Bruselas, y otra para sus desplazamientos, con el gasto que conllevaba mantenerlas con el lucimiento propio de su persona.

“Y lo que VE sabra de mi con rela^{on} verdadera es que estoy en esta frontera con el lucimiento que piden los puestos sustentando çiento y veinte y tantas personas y en Bruselas tengo otra cassa porque Don Juan de Guzman aunque no esta alli se apeo en la mia y es fuerça seruille y hazelle la costa de comida al uso de aca y para todo eso no se me ballara otra ayuda que no lo de la mrd del Rey cosa que no se vee de ordinario en los cargos de guerra vien se lo deno hazer assi y que no se me deuen graçias por ello ni las pretendo pero pido solo no se me niegue lo que hago con que quedare bien contento

Osbaldo Brito, quien los pondrá en su conocimiento para que él otorgue su parecer. Algo que sucede en diversas ocasiones, por ejemplo el 16 de mayo de 1630, AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, docs. 221, 222, 223.

⁶⁹⁸ El 28 de mayo el consejo le recuerda los inconvenientes de pagar regularmente a los soldados, véase AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237, despacho del Consejo a Leganés, 28 mayo 1630.

⁶⁹⁹ Carta de Philippe Chiflet a Guidi di Bagno 12 Abril 1630, Meester de Raavestein 1943, p. 122.

⁷⁰⁰ En agosto informaba del estado de la fortificación de la plaza de Gueldres, véase AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237, Carta de Felipe IV a Leganés 6 septiembre 1630, con relación a la información de 13 de agosto sobre el particular.

⁷⁰⁰ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237, Felipe IV a Leganés, 24 junio 1630.

⁷⁰¹ Por ejemplo el 14 de julio el rey respondía a Leganés, sobre su preocupación acerca de las provisiones económicas para la guerra, AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237, Felipe a Leganés 14 julio 1630.

⁷⁰² AGS, Secretaría de Estado, leg. 2237, carta de Leganés a Olivares, 5 junio 1630

⁷⁰³ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2237, Felipe IV a Leganés, 24 junio 1630.

*Tambien suplico de rodillas me cumpla la palabra que siruio de darne de venir en que bolniese para octubre pues paro lo que yo soy y el empleo que se me puede dar bago poca falta passado el apregon del otro Año y el Marques de Aytona esta ya capacissimo y a mucho seruicio para todo*⁷⁰⁴.

La carta anterior es muestra del aparato, ceremonia y representación nobiliaria con los que el marqués de Leganés se mantenía en Bruselas, y que supone el comienzo de una etapa de esplendor económico y social, tras su regreso a España, que analizaremos en los capítulos siguientes⁷⁰⁵. Sin embargo, aparentemente, el regreso se dilató bastante. El 30 de agosto de 1630, un personaje tan bien informado como Philippe Chifflet escribía que Leganés volvería desde la ciudad de Rheinbergen a España⁷⁰⁶, sin embargo no fue hasta enero de 1631 cuando tiene licencia del Rey para regresar a España⁷⁰⁷, donde llegaría el 22 de abril de 1631⁷⁰⁸. Desde entonces, y en los años siguientes, su posición como principal conocedor de la política flamenca será indiscutible⁷⁰⁹.

El coleccionismo flamenco del momento como modelo a imitar. La importación de prácticas coleccionistas a través de la aristocracia de los Países Bajos.

Los Países Bajos, y Amberes específicamente, habían desarrollado desde el siglo XVI un considerable mercado de arte, en paralelo al ascenso del prestigio concedido a la creación y posesión de pintura de calidad. La costumbre de inscribir en el gremio de pintores no sólo a los comerciantes, sino también a los aficionados o coleccionistas, conocidos como *Liefhebbers*, hizo que actualmente poseamos numerosas noticias de muchos de ellos y que se les reconozca su influencia en el mundo artístico flamenco, del mismo modo que los *conoscenti* italianos. Estos aficionados eran rigurosos mecenas que en muchos

⁷⁰⁴ AGS, Secretaría de Estado, leg. 2237, carta de Leganés a Olivares, 5 junio 1630

⁷⁰⁵ Es digno de ser reseñado como durante este viaje Leganés tuvo contacto con el duque de Saboya, presente en Bruselas, con quien surgieron diferencias, al quejarse Aytona y Leganés de la actitud del duque que pretendía el tratamiento de Alteza y recibía en usos de Grande de España, según relata Rubens a Dupuy el 27 de marzo de 1631, Rooses – Ruelens V, p. 366.

⁷⁰⁶ Meester de Raavestein 1943, p. 139.

⁷⁰⁷ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2238, Felipe IV a Leganés, 7 enero 1631, donde le informa que Carlos Coloma, volvería a Flandes una vez acabada la negociación de la paz con Inglaterra, y como *“pasada esta sera necess^{ria} una persona aca y assi podreis veniros que yo os doy licencia y holgare vengais bueno”*. De hecho, durante el mes de enero de 1631, se encuentran numerosas órdenes de Felipe IV a Leganés a través del consejo de Estado, relacionadas con la gestión militar de los Países Bajos, que prueban que aun se encontraba allí, véase AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2238, meses de enero y febrero.

⁷⁰⁸ Meester de Raavestein 1943, p. 150.

⁷⁰⁹ Como muestra sobre su capacidad de decisión en asuntos del gobierno de Flandes véase AGS, Secretarías Provinciales, 3860, 4 julio 1631, con sus opiniones sobre personas capaces de presidir el Consejo Privado en Bruselas

AGS, Secretaría de Estado 2046, f. 27, resolución del Consejo 2 junio 1632, donde opina sobre finanzas, aspectos militares y cabezas de generales capaces de pasar a Bruselas.

casos exigían que las obras encargadas fueran enteramente de mano de los maestros más estimados, y no obras de taller. Se hacían retratar por los artistas e, incluso, fueron los protagonistas de un nuevo género de cuadro específicamente flamenco: las representaciones de gabinetes de pintura⁷¹⁰. Este nuevo tipo de pintura representaba interiores domésticos donde se exhibían los mejores cuadros de las galerías de los coleccionistas, a veces con la presencia de importantes personajes como los gobernadores de los Países Bajos. Muchos de estos aficionados eran adinerados comerciantes o miembros del funcionariado municipal de Amberes, quienes mediante el ejercicio del coleccionismo y el acaparamiento de valiosas obras de arte pretendían emular los usos de la aristocracia. Leganés, como hemos visto, vivió en Flandes los años de juventud, y a finales de la década de los veinte y comienzos de la de los treinta, acudió en varias ocasiones a Flandes para el desarrollo de diversas actividades políticas, diplomáticas y militares. En las páginas siguientes nos proponemos revisar quienes eran los principales coleccionistas privados del Flandes que conoció Leganés y su posible influencia en el gusto y en las posesiones artísticas del noble español.

Para revisar los aficionados de esos años, nada mejor que recurrir a la *Iconografía* de van Dyck, una serie de grabados realizados por este artista, y otros autores a partir sus retratos, que recopila los principales personajes de la época en diversos campos de la actividad humana, príncipes, militares, filósofos, eruditos, artistas y coleccionistas de pintura⁷¹¹. Especial mención merece este último grupo, personajes cuya inclusión en este serie de hombres ilustres, quedaba justificada por su afición a las artes, en cuyos retratos se incluye una sentencia alusiva a esta devoción por el arte de la pintura: “*Artis Pictoriae Amator*” o “*Amator Pictoriae Artis*”. Esto implica que además de valorarse en ellos, un gusto más o menos refinado que iba más allá del coleccionismo de pintura como mero atesoramiento material, se ponderaba su tendencia hacia ella como una reflexión intelectual encaminada al reconocimiento de los artistas como creadores y de la pintura como arte liberal. Se trataba de verdaderos entendidos, aficionados y mecenas de la pintura flamenca que pueden ser el hilo conductor para ilustrar la afición a las artes en los Países Bajos que conoció Leganés.

⁷¹⁰ Véase al respecto de las representaciones de gabinetes de pinturas, Speth-Holterhoff 1957.

⁷¹¹ Sobre la iconografía de van Dyck son básicos Mauquoy-Hendrickx (1956) 1991 y Viribal 1977, así como la síntesis de Luijten 1999, reeditado recientemente en español en Madrid-Carlos de Amberes 2003. Véase también el resumen en Pérez Preciado 2004.

Si hubiera que privilegiar una figura por encima del resto de los aficionados al arte en Amberes, de entre los que retrató van Dyck, ese sería CORNELIS VAN DER GEEST (1555-1638) definido en el grabado de Pontius para la Iconografía como *Artis pictoriae amator antverpiae*⁷¹². Exitoso y afortunado mercader de especias, llegó a ser al mismo tiempo Decano del Gremio de pinturas de san Lucas, donde debían de inscribirse quienes comerciaban con pinturas. Geest fue a la vez un excelente coleccionista y mecenas de muchos artistas, especialmente de Pedro Pablo Rubens. Él fue el responsable del encargo que recibió el pintor para realizar una de las obras más fascinantes de su producción: el tríptico de la *Elevación de la Cruz*, para la Iglesia de Santa Walburga en Amberes, que hoy se encuentra en la catedral de Amberes. En agradecimiento Rubens le tuvo siempre como uno de sus mejores y más sinceros mecenas como demuestra la dedicatoria que el pintor realizó en la estampa que sobre este cuadro realizó en 1638, donde le calificaba como uno de sus amigos más antiguos, constante patrón y admirador del arte de la pintura. Como entendido, van der Geest fue a la vez admirador de la pintura de Quentin Metsys, siendo por ello alabado en la biografía de este autor publicada en 1648 por Franchoy Fickaert⁷¹³.

Por otro lado van der Geest reunió una espectacular colección de pinturas. La fortuna y admiración que su colección despertaba la prueba un cuadro de Willen van Haech que actualmente se encuentra en la Casa Rubens de Amberes y que muestra la visita que en 1615 realizaron los archiduques Alberto e Isabel a la casa de este aficionado. En esta visita los gobernantes, según se aprecia en la pintura, admiraron varias piezas de su gran colección de obras de arte y el propio coleccionista aparece departiendo con ellos acerca de un cuadro de Quentin Massys. Una obra que van der Geest se negaría a ceder a los archiduques⁷¹⁴. De hecho, Geest fue particularmente adepto a la obra de Metsys, cuya tumba salvó de la destrucción, gracias su influencia política. Sin embargo, como es sabido, la pintura fue realizada en 1628 y no representa la visita desde un punto de vista histórico, pues algunos de los personajes que la componen no estaban presentes en Amberes en 1615, y algunas pinturas, ni siquiera estaban pintadas entonces. La obra pretende ser una alegoría de la colección de van der Geest y privilegiar una serie de obras, artistas y aficionados a las artes que se pueden contemplar en ella. Desde este punto de vista, la obra

⁷¹² Mauquoy-Hendrickx 1991, cat. 48. Van Dyck realizó un dibujo de van der Geest preparatorio para el grabado, actualmente en el Nationalmuseum, de Estocolmo (véase Barnes et al. 2004, p. 368) y, algunos años antes, hacia 1619-1620 uno de los mejores retratos juveniles de este artista actualmente en la National Gallery de Londres, véase Amberes Londres 1999, p. 140 y Barnes et al. 2004, p. 98.

⁷¹³ *Metamorphosis ofte wonderbare veranderingh' ende Leven vanden vermaerden Mr. Qunten Matsys Constig Gro-smit, ende Schilder binnen anwerpen*, Amberes, 1648, cfr. Held 1982, p. 36 y n. 6. Sobre van der Geest véase también Delen 1959.

⁷¹⁴ La historia aparece referida en la *Metamorphosis* de Fickaert; cfr. Held 1982, p. 38-39.

de la Rubenshuis es el único documento para comprobar qué pinturas poseía van der Geest y analizar su gusto⁷¹⁵. En el cuadro se aprecian varias otras de Quentín Metsys, considerado como el fundador de la escuela de Amberes, pero también un retrato representando a Durero, probablemente a partir del ejemplar de Vincidor de Bologna, paisajes de Brueghel el viejo y Cornelis van Dalen, escenas de género de Frans Floris, de Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaert, junto a obras de Adriaen van Noort, como ejemplos de la pintura antuerpiense del XVI, pero también pinturas de Elsheimer (*Ceres en casa de Hécuba*, del Museo del Prado) y Rotterhamen. A su vez comparecen artistas más contemporáneos al momento en que fue realizada la pintura como Rubens (*retrato de Hombre en Armadura*, y la *batalla de las Amazonas*⁷¹⁶), Snyder (*Bodegón con Monos*), de Brueghel el joven, de Gerard Seghers, de Sebastian Vrancx, de Hendrick van Balen, Simon de Vos, Jan Wildens, Peter Neefs y Willem van Haecht, autor de la representación, quien era protegido del propio Cornelis van der Geest. De hecho algunos de estos artistas, están representados en figura en la propia pintura, como Rubens, van Dyck, Wildens, Snyder, van Balen y el propio van Haecht, lo que parece demostrar una mayor admiración por ellos, y una evidente relación con el protagonista de la escena.

Como Julius Held mencionaba en su estudio del cuadro de la Rubenshuis, si bien las obras que cuelgan de la pared representan las actividades de van der Geest como coleccionista, las figuras representan con perfecta claridad los círculos sociales con los que estaba en contacto a través de su interés en el arte y el de sus contemporáneos⁷¹⁷. Efectivamente, en el grupo de la izquierda en el que aparecen las personas de alto rango, además de Alberto e Isabel junto al propio van der Geest, están representados Geneviève d'Urse, viuda del duque de Croy, Ambrosio Spínola, Nicolas Rockox, burgomaestre de Amberes, un personaje no identificado, el magistrado y humanista Jan de Wouwere, la condesa de Arenberg, Vladislav Segismundo de Polonia y Jan van Montfort, jefe de la acuñación de moneda. Mayor interés tiene el grupo situado inmediatamente detrás del propio van der Geest que está compuesto por otros aficionados y coleccionistas como Pieter Stevens, quien de hecho adquirió varios de los cuadros de Van der Geest y Jacques de Cachopin, cuyo perfil como aficionados y coleccionistas trataremos más adelante, y que están representados admirando diversas obras de arte.

Parece evidente, por lo tanto, que la obra van Haecht, si bien privilegia la figura de van der Geest y su colección, es la mejor ilustración de los protagonistas del mundo

⁷¹⁵ En la interpretación de su colección, así como del tema de la pintura seguimos a Held 1982. Sobre esta pintura véase también Speth 1957, pp. 100-104 y Badouin 1969.

⁷¹⁶ Antigua colección Lord Spencer en Althorp y Munich, Alte Pinakothek.

⁷¹⁷ Held 1982, p. 40.

artístico flamenco de la década de 1620, los años en que Leganés desarrolla sus principales actividades en los Países Bajos. Sin embargo, Leganés no está presente en la pintura. Ni en el grupo de las personalidades de alto rango, donde se encuentran personajes con quien estuvo muy relacionado, caso de los archiduques o Ambrosio Spínola, ni en el grupo de los entendidos o amantes del arte, todos ellos flamencos⁷¹⁸. Aun así, es evidente que el entorno que muestra el cuadro de van Haecht es el mismo en el que Leganés estaría inmerso durante su etapa flamenca, especialmente a partir de 1627 cuando su figura comenzó a ser de gran relevancia en la política de los Países Bajos. La pintura, recordemos, es de 1628.

Por otro lado, es imposible, de momento, deducir si la figura de van der Geest como coleccionista o aficionado tuvo un impacto directo en Leganés, pues no hay datos precisos al respecto. Pero así podemos afirmar que el antuerpiense podría haber sido un modelo de coleccionista para él, ya que algunas de sus tendencias se repiten en el noble español. En este sentido merece especial mención el común interés por Quentin Metsys. En la obra de van Haecht se pretende mostrar con claridad la devoción por la pintura del maestro, hasta el punto de evitar ceder la exquisita *Virgen con el Niño* a los Archiduques. Mientras que en las paredes pueden apreciarse otras obras del mismo artista, como el retrato de Parecelso⁷¹⁹. Aunque Leganés no ha sido reconocido entre los personajes del cuadro, también él llegaría a ser en los primeros años de su carrera un gran coleccionista de obra de Metsys. De hecho, en 1630, ya poseía la *Vieja Mesándose los Cabellos* del Museo del Prado (Cat. 33). Además, y antes de 1637, disfrutaba de siete obras más de este artista. Entre éstas se encuentra una descrita como *cabeza de un senador con ropa de martas y sin cuello y sin barbas*, que nos permitimos relacionar tentativamente con el retrato de *Paracelso* obra de Metsys o la versión copiada posteriormente por Rubens.

Por su concepción, *La Galería de van der Geest* es un muestrario del tipo de pintura coleccionado en Amberes en la década de 1620, justo cuando para Leganés despertaba sus interés por la pintura. Aparte de las citas a la obra de Rubens -del que tanto Geest como Leganés fueron admiradores y patrones-, merece la pena mencionar algunas composiciones que aparecen en la pintura como el *Bodegón con frutas y monos* de Snyders, o *La negación de san Pedro*, de Gerard Seghers, pues éstos serían dos de los autores más estimados por el propio

⁷¹⁸ La figura de Jean van Monfort, situada al lado de Van Dyck, tiene ciertas similitudes con el retrato de Leganés que Rubens realizó en fechas posteriores, actualmente en la colección Oetker (Véase cat. núm 982, Lille 2004, p. 161-162). Sin embargo comparada con el retrato de Jean Monfort que aparece en la *Iconografía* de van Dyck, no cabe duda de su identificación tal y como fue interpretada desde el principio (Held 1982, p. 40; Speth Holterhoff 1957, p. 101; aunque le denomina Simón de Montfort).

⁷¹⁹ Según Held (1982, p. 39 y p. 60, n. 22) van Haecht está reproduciendo en su cuadro el original de Metsys del Louvre o una copia suya, y no la copia de Rubens que se encuentra en el Konijnklij Museum de Bruselas.

Leganés. Así, en su colección se citan una treintena de obras atribuidas al apellido Seghers. Aunque por el tema varias de estas obras eran guirnaldas y escenas religiosas pintadas por el jesuita Daniel Seghers, otras muchas responden a la estética de Gerard Seghers, uno de los caravaggistas nortños más estimados. Por otro lado, Leganés llegaría a poseer hasta cincuenta y una pinturas atribuidas a Snyders, si bien la mayoría son escenas de caza, muchas otras son bodegones del tipo del que se muestra en la *Galería de van der Geest*. La pintura de van Eyck que se observa al fondo de la pared, y cuyas repercusiones iconográficas trabajara ampliamente Held⁷²⁰, es también interesante para nuestro discurso, pues se trata de un autor primitivo por el que Leganés se mostró también interesado. De nuevo coinciden ambas colecciones en el interés por los pequeños floreros y bodegones de Brueghel de Velours, como el que la infanta sostiene en sus manos. Por último, cabe analizar el caso de los artistas retratados en el cuadro. Todos ellos estarían representados en la colección Leganés, además de los ya mencionados Rubens, van Dyck o Snyders, también aparecen retratados en la pintura otros artistas como Hendirck van Balen, del cual Leganés poseyó al menos un ejemplo, y Jan Wildens de quien Leganés llegó a tener diecisiete cuadros, algunos en colaboración con Rubens⁷²¹. Es decir los intereses artísticos de Leganés se ven perfectamente ilustrados en la *Galería de van der Geest* pintada por van Haetch, tanto en los cuadros que pueblan las paredes de la sala, como en las figuras que protagonizan los distintos grupos de personajes. La obra de la Rubenshuis no muestra al marqués español inserto en esa suerte de grupo de diletantes artísticos, pero como ejercicio abstracción mental, no cuesta imaginárselo charlando y codeándose con los protagonistas de la escena sin que su presencia en la pintura supusiese ninguna sorpresa.

Otro de los grandes amantes de la pintura privilegiado tanto por en la serie de retratos de Van Dyck⁷²², como en el propio cuadro de van Haecht es NICOLAS ROCKOX (1560-1640), Bugomaestre de la ciudad de Amberes, abogado y una de las personalidades más influyentes de la ciudad, casado con la hija de un rico comerciante español, desarrolló

⁷²⁰ Held 1982, pp. 43 y ss.

⁷²¹ Para las pinturas de estos artistas en la colección Leganés, véase el capítulo sobre la pintura flamenca.

⁷²² Curiosamente su estampa realizada por Paulus Pontius, que sigue un lienzo de van Dyck que se encuentra en el Museo del Ermitage de san Petersburgo, no fue concebida por van Dyck para la primera tirada de la *Iconografía* por Jan van den Enden, sino que sólo fue incluida en la edición de Gillis Hendrickx tras la muerte del pintor. Su mayor particularidad radica en el distinto formato que se adoptó. El habitual retrato de tres cuartos con inscripción debajo fue sustituido por un retrato de busto, incluido en un ovalo que da pie a un marco arquitectónico, casi a modo de retablo. En la parte superior se incluyó un escudo mientras que la usual inscripción al pie, alusiva a las actividades del personaje, se sustituye por una leyenda alrededor del marco oval. Otras inscripciones se incluyen bajo el retrato, una con la fecha de su muerte y otra con un poema laudatorio alusivo a sus actividades en beneficio de la ciudad de Amberes (véase Mauquoy-Hendrickx 1991, cat. 115).

Sobre los retratos de Rockox realizados por van Dyck, véase también Duverger 1999, p. 27-28.

una amplia carrera política en la ciudad⁷²³. Gran aficionado a la pintura, benefició especialmente a Pedro Pablo Rubens a quien encargó el cuadro de la *Adoración de los Magos* (Madrid, Museo del Prado), para una de las salas más representativas del Ayuntamiento de Amberes⁷²⁴. De hecho parece estar muy relacionado con el mundo Español, su esposa era hija de un mercader hispano. También solicitó a Rubens un tríptico con la representación de la duda de santo Tomás, en cuyos paneles laterales pidió su retrato y el de su esposa (Amberes, Koninkijk Museum). Por éstos y otros encargos Rockox se perfila como uno de los mayores admiradores y animadores del ejercicio de la pintura en la ciudad de Amberes, cuya mejor prueba reside en la representación de su propia galería de pintura, obra de Frans Francken -el joven- que se conserva en la Alte Pinakothek de Munich. En este cuadro se observa la casa de Rockox con las paredes repletas con sus obras de arte⁷²⁵. En la representación de su galería, destacado en la cabecera de la sala principal se muestra el *Sansón y Dalila* de Rubens, actualmente en la National Gallery de Londres y una versión de *El banquero y su mujer* de Quentín Metsys, una composición de la que Leganés tendría otro ejemplar. La pintura de Francken también pretende presentar a Rockox como un aficionado anticuario y conocedor de la cultura clásica, gracias a las piezas esculpidas que pueblan los anaqueles de la habitación. Algo absolutamente veraz por cuanto su inventario de bienes, levantado en 1640, demuestra su interés por la cultura clásica a través de varias piezas, así como por diversos autores humanistas, como Arias Montano o Justus Lipsius⁷²⁶.

En cuanto a las pinturas que atesoró Rockox, la lectura del mismo inventario demuestra que Rubens no fue el único artista flamenco contemporáneo que admiró. También poseía otras obras, como una imagen de la Virgen realizada por Van Dyck. De hecho, era mecenas de van Dyck, quien realizó varios retratos suyos (san Petersburgo, Ermitage; Baltimore, Baltimore Museum of Art)⁷²⁷ y le incluyó entre los personajes de su copia del *Encuentro entre san Ambrosio y el emperador Teodosio* (Viena Kunsthistorisches Museum)⁷²⁸. Aunque en el inventario no todas las obras aparecen con atribución, cuando se citan los autores, suelen ser los mismos pintores y temas por los que Leganés se mostró también interesado: paisajes de Momper, algunos en colaboración con Brueghel; floreros y paisajes atribuidos a este último; cestas de uvas de Snyders, figuras de Alberto Durero,

⁷²³ Sobre la figura de Rockox véase van Cuyck 1881, Badouin 1977 y Scheller 1978.

⁷²⁴ Véase Madrid 2004.

⁷²⁵ Speth-Holterhoff 1957, pp. 84-86.

⁷²⁶ Publicado en Denuce 1932, pp. 85-90, Scheller 1978, pp. 64 y 76 y Duverger 1984-2004, IV, pp. 382-387.

⁷²⁷ Sobre la presencia de los retratos de van Dyck en la documentación relativa a Rockox, véase Duverger 1999, pp. 27-28.

⁷²⁸ Barnes et al. 2004, p. 87.

paisajes de Wildens y un *san Jerónimo* de Jan van Hemmesen,⁷²⁹. Aunque también se citan obras de otros artistas de los que no parece que Leganés tuviera ejemplos como Sebastian Franken, de quien Rockox tenía un paisaje. De nuevo, como sucede cuando comparamos la colección Leganés con otros coleccionistas flamencos coetáneos suyos, no se puede establecer ninguna relación directa entre ambas colecciones, ni siquiera entre los dos personajes, pero la lectura del inventario de Rockox y la manifestación de sus intereses artísticos se presentan como paralelos a los que desarrolló el marqués de Leganés. Y por su trayectoria política y comercial, es evidente que Leganés habría de tener noticias de Rockox. El hecho de que en el cuadro de Francken aparezcan *Los Cambista* de Metsys, que Leganés también poseyó, y que no se encuentra en el posterior inventario de Rockox, no permite, sin embargo, especular sobre un traspaso directo entre ambos aficionados, debido al elevado número de ejemplares de esta composición, y a que los cuadros de galerías no eran sinó alegorías generales del gusto y no siempre documentos descriptivos precisos. De hecho, en 1635, cuando el Cardenal Infante entró en Amberes, acompañado de Leganés como veremos, Fueron tanto Rockox como Rubens, los encargados de organizar todos los festejos

En otros casos como el de PEETER STEVENS, adinerado comerciante de telas, sus inclinaciones coleccionistas y su afición a la pintura se conoce no sólo a través de la imagen grabada incluida en la *Iconografía* de van Dyck, donde se le califica de “Amante del arte de la pintura”⁷³⁰, y su inclusión en el grupo de aficionados del cuadro de van Haecht sino evidentemente por ser patrón directo de van Dyck a quien encargó el retrato en lienzo que actualmente se conserva en la Maurithuis de La Haya⁷³¹. Stevens nació hacia 1590 siendo hijo de Adriaen Stevens y Maria Bosschaert el 1 de marzo de 1628, contrajo matrimonio en 1628 con Anne Wake, disfrutando de numerosos cargos relacionados con el ambiente eclesiástico de Amberes, como el de Tesorero de las Limosnas de la Ciudad⁷³². Su esposa era hija de un inglés Lionel Wake, que a su vez era amigo y ayudante de Rubens en sus

⁷²⁹ Curiosamente un magnífico *san Jerónimo* de Jan van Hemessen circuló en el mercado madrileño en la primavera de 2006, pasando por la Galería Coll & Cortés.

Por otro lado, Leganés poseía en su colección una imagen de Nuestro Señor con las manos atadas a la espalda atribuida a un tal Hems en su inventario de 1655 (Cat. 2), y una danza de figuras desnudas también atribuida a Hems, (Cat. 229) que tentativamente proponemos que se tratase de Hemmessen, siendo las citas del inventario simplemente la lectura de una firma incompleta.

⁷³⁰ Grabado y aguafuerte de Lucas Vostermans (Mauquoy-Hendrickx 1991, cat. 93).

⁷³¹ Sobre este retrato véanse como trabajos más recientes: Vlieghe en Amberes-Londres 1999, p. 202 y Barnes et al. 2004, p. 353.

⁷³² Para la biografía de Stevens véase Speth-Holterhoff 1957, pp. 14 –15 y especialmente Briels 1980, p. 164, quien estudió los principales cuadros de la colección y los relacionó con la cultura artística del momento. Siendo el mejor trabajo sobre Stevens, y la fuente principal de los datos aquí expuestos.

tratos con sir Dudley Carleton. La esposa de Stevens también se situaba en medio de los más relevantes protagonistas de la afición a la pintura del Flandes que conoció Leganés. Ella fue también retratada por Van Dyck, en un cuadro también conservado en La Haya, e igualmente incluido en la serie de la iconografía de Van Dyck⁷³³, y como su esposo, aparece así mismo en el cuadro de la Galería de van der Geest de la Rubenshuis. De hecho, Stevens estaba muy relacionado con van der Geest, llegando a ser uno de sus amigos más íntimos y ejecutor de su testamento. Stevens poseyó algunas de las pinturas más relevantes que habían pertenecido a van der Geest, incluida la *Virgen con el Niño* de Metsys que muestra a la Archiduquesa en el cuadro de la casa de Rubens. Pero nuestro conocimiento de la afición al arte por parte de Stevens no se reduce a estos retratos y a su relación con van der Geest, sino que se demuestra a través de los relevantes autores que componían su propia colección, reunida a consecuencia de sus extensas actividades comerciales. A su muerte en 1668, se editó un catálogo de la colección para proceder a su venta⁷³⁴. En este documento se listan las mejores posesiones artísticas que incluían una *Huida de Lot de Sodoma*, realizada por Rubens y cuatro retratos de van Dyck⁷³⁵ como artistas más destacados. Aun así la colección destacaba por la posesión de relevantes piezas de Jean van Eyck, como la *Figura femenina en el Baño*, que es la misma que se observa al fondo de la Galería de Van der Geest; retratos de Holbein; varias otras obras de Metsys, además de la citada; varias piezas de los Brueghel, especialmente del viejo; paisajes de Joost Momper; floreros de Jean de Namur; y un retrato de Frans Pourbus, por citar autores cuyas obras también fueron atesoradas por el marqués de Leganés, quien fue estricto contemporáneo suyo. Por otro lado, si algo diferencia a Stevens y Leganés como coleccionistas -además del tamaño de sus colecciones de pintura flamenca-, es la mayor especialización de la colección de Stevens, quién poseía muchas más obras de artistas del siglo XVI que no aparece en la lista de Leganés. Se trata de artistas como Lucas van Leiden, Jean Vrideman de Vires, Adriaen Brouwer, Jean van Wechelen, Martin van Cleef, Joachim Beuckelaer, Gillis Mostaert, los Steenwijck, Adan van

⁷³³ Para mayor información sobre el retrato de la esposa de Stevens véase Amberes-Londres 1999, p. 203 y Barnes et al. 2004, p. 353. El grabado fue levantado por Pieter Couwet a partir del retrato de van Dyck (Mauquoy-Hendrickx 1991, cat. 171).

⁷³⁴ *Catalogue des Raretez tre renomées de seu S^r Pierre Stevens en son vivant Aumônier de la Ville d'Anvers, Lesquelles on vendra le 13, du mois d'Aust & jours suivants de cette Année 1668 en la Maison mortuaire, située dans, la rue vulgairement nomée la Korte-Gashuyis straet en la dite Ville d'Anvers*, A Anvers chez Marcellis Parijs 1668. Se trata de un documento que lista 74 pinturas atribuidas, más un bronce de Giambologna y citaba la existencia de otras "Pièces de divers Maitres incognus, & quantité d'autres Curiositez gravées, & Medailles antiques". El original se encuentra en Londres, Public Record Office, Early Modern Records Section, ha sido publicado en Speth-Holterhoff 1957, pp. 197-199, Briels 1980, pp. 223-226 y Duverger 1984-2004, IX, pp. 144-147. Se trataba de una colección por la que habían luchado, incluso en vida de Stevens, las firmas comerciales más relevantes como los Musson o los Fouchoudt (véase Briels 1980).

⁷³⁵ Además de los dos citados más arriba los otros representarían a los padres de Stevens, Adriaen Stevens y María Bosschaerts (Moscú, Museo Puskin); cfr. Vlieghe en Amberes Londres 1999, p. 202.

Eslheimer, Corneille van Daele y Jan van Hemessem. También diferían en la posesión de artistas holandeses, por ejemplo Leganés nunca poseyó obra de Polemburg ni de Frans Hals como el flamenco, aunque ambos coincidieron en tener al menos una pintura de Jan Wiericks. Otra diferencia sustanciosa es que Leganés, al contrario que Stevens, parece estar más relacionado con autores que trabajaban en la corte de Bruselas, como Crayer, Snyders, Snayers, Gerard y Daniel Seghers y otros, artistas por los que el antuerpiense no parece demostrar interés.

Además de por las razones expuestas, Stevens parece ser un aficionado totalmente distinto a Leganés, por otras cuestiones, que le presentan como un entendido, mucho más implicado. Una prueba es el que poseyese una edición de las biografías de van Mander anotada de su mano, donde apostillaba ideas y datos al margen de cada artista. A veces eran noticias sobre sus pinturas, en otras ocasiones correcciones biográficas, pero que en cualquier caso demuestran su fineza en cuanto al amor hacia este arte. De hecho se conocen contratos directos con artistas de amberes como Jan Cossiers⁷³⁶. Un último ejemplo sobre su relevancia lo supone, la posibilidad de que él también, como su amigo van der Geest, fuese protagonista de un género muy de moda en flandes como era la representación de galerías de Pinturas. Se ha apuntado la posibilidad de que el *interior de la Galería de Pinturas*, realizada por Frans Francken y Teniers hoy en la Princes Gate Collection de Londres, mostrase las piezas más llamativas de su colección⁷³⁷. El texto de Mander anotado entró en su posesión en 1625, y la pintura de Teniers se fecha en 1642. Entre estas dos fechas se sitúan las noticias artísticas más relevantes de la biografía de Stevens. Por ejemplo, el grabado de Vostermans incluido en la serie iconográfica de van Dyck que pertenece a la primera edición de hacia 1635 y los retratos en lienzo de van Dyck de él mismo y su esposa, que son de hacia 1627-28. Además por la misma fecha se ha considerado que van Haecht pintó la galería de pinturas de van der Geest de la Rubenshuis en la que comparece Stevens. Todo indica que en los mismos años en que Leganés comenzaba su ascenso político y personal en Flandes, realizaba sus más exitosos viajes a los Países Bajos, y presumiblemente comenzaba a formar su relevante colección, Stevens también se perfilaba como un sobresaliente amante del arte de la pintura. A pesar de su contemporaneidad, no se puede hablar de una relación entre ambos personajes, ni siquiera una posible influencia del flamenco en el español, pues no hay datos concretos al respecto. Pero si es interesante constatar aquí la figura de Peeter Stevens, como uno de los

⁷³⁶Acuerdo privado de 13 de febrero de 1653, Duverger 1984-2004, VI, p. 426.

⁷³⁷ Anteriormente en Londres, colección Seilern; cfr. Briels 1980, p. 165. véase Princes Gate Collection, 1981, pp. 19, cat. 28 y Vlieghe 2000, p. 318-319.

aficionados al arte de la pintura más notables de los Países Bajos Españoles en el tiempo que Leganés permaneció en la zona.

La elegante pose de Stevens en el retrato de la *Iconografía* se repetirá en el de JACQUES DE CACHIOPIN, audaz coleccionista y mecenas de numerosos artistas de su momento que, como hemos visto anteriormente, también comparece en la *Galería de van der Geest*, pintada por van Haecht. En la estampa de Vostermans para la *Iconografía* se le califica de AMATOR ARTIS PICTORIAE ANTWERPIAE, lo que privilegiaba su condición de amante de la Pintura, por encima del aspecto aristocrático que demuestra el retrato al lienzo de van Dyck, (Viena, Kunsthistorisches Museum)⁷³⁸. Del mismo modo en el cuadro de van Haecht, se le muestra contemplando ciertas estatuas de bronce sobre una mesa y debatiendo sobre ellas con otro aficionado desconocido.

Cachiopin era de origen español, su padre, llamado Juan de Cachiopin (m. 1599), fue un mercader de arte muy activo a finales del siglo XVI, su madre era flamenca, llamada Goedele Pipelar (m. 1604)⁷³⁹. Jacques estudió en Lovaina antes de entrar el mundo del comercio, posteriormente se retiró a una casa de campo donde disfrutó de sus colecciones de arte, hasta que la guerra le obligó a volver a Amberes. Cachiopin fue un diletante y aficionado al arte que permaneció un tiempo en Venecia, donde adquirió pintura de Tiziano según relatará Carlo Ridolfi⁷⁴⁰, pero que también actuó como intermediario artístico, pues en 1623 estuvo relacionado con la adquisición de varios cuadros del duque de Buckingham para el Emperador, a través del archiduque Leopoldo Guillermo⁷⁴¹. Aunque no se conoce con precisión su colección, sus aficiones coleccionistas se prueban mediante documentos que muestran la adquisición en 1652 de un cuadro de Antonio Moro y de un libro con cien de los grabados de van Dyck⁷⁴². Este cuadro, se localiza años después en el inventario de su sobrino Jan Baptist Cachiopin de Laredo, señor de Kallo, que sin duda debió ser familia del primer Cachiopin, y que llegó a poseer otro retrato de “Jacomo Cachiopin” realizado por Rubens⁷⁴³. En el inventario de la herencia de Jan Baptist se observa un enorme interés por las artes plásticas, especialmente por la pintura flamenca,

⁷³⁸ La estampa, levantada por Lucas Vostermans, sigue el modelo en lienzo de van Dyck en el Kunsthistorische Museum de Viena (véase Mauquoy-Hendrickx 1991, cat. 75). Sobre el lienzo véase Barnes et al. 2004, p. 307, donde se aporta también una breve semblanza biográfica.

⁷³⁹ Duverger 1999, p. 34. Barnes et al 20004, p. 307.

⁷⁴⁰ Ridolfi 1648 (ed. D. von Hadeln, Berlín, 1914, vol I, p. 198); cfr. Barnes et al. 2004, p. 307.

⁷⁴¹ Cachiopin testifica que los cuadros que ve en casa del duque de Ursel, son los mismos de la lista de adquisiciones, los otros testigos son los pintores Gerard Seghers y Cornelis Schut 8 agosto de 1650 (Duverger 1984-2004, VI, p. 139; Duverger 1999, p. 34).

⁷⁴² 3 junio 1652, Duverger 1984-2004, VI, p. 298.

⁷⁴³ Sobre este retrato Vlieghe 1987, n° 83.

pero también italiana, en una de las colecciones más internacionales de todos los coleccionistas flamencos conocidos⁷⁴⁴. En ella comparecen pinturas de Rafael, Tiziano, Giorgione, Guido Reni, Veronés, Tintoretto, Andrea Schiavoni, entre los italianos, y de los flamencos Rubens (el retrato de Jacques Cachiopin, otro retrato de Maecht de Orleens, y una copia de Rubens citado como “tres mujeres durmiendo”), van Dyck (otro retrato de “Jacom” Cachiopin, “dos cabezas en una pieza”, y un retrato de Pompeyo), de Seghers (escena pastoral), un paisaje de Fouquier, una *Virgen con san José* de van Balen, y lo que parecen grabados de Holbein y Pourbus.

Como en otros casos, no hay datos sobre una posible relación entre Leganés y Cachiopin, aunque es ciertamente probable, dado su común origen español. En este sentido llama la atención cómo en la colección de Jan Baptist Cachiopin, aparece un retrato del canciller Boisschot realizado por van Dyck⁷⁴⁵. Boisschot era uno de los personajes políticos más influyentes de las décadas diez y veinte en relación con el poder español desde su puesto de Canciller de Brabante, y una de las personas que apoyó e incluso acompañó a Leganés en su propuesta de Unión de Armas en 1627, como se vió en páginas anteriores, siendo otra interesante figura para ilustrar el entramado de aficionados y patrones del arte que Leganés conoció.

FERDINAND DE BOISSCHOT (1571-1649), conde de Erps, y Barón de Zaventem, fue caballero de Santiago, como luce en el retrato que de él se conoce copiado a partir del original de van Dyck⁷⁴⁶. Vestido con la tradicional Walona amplia, y luciendo su condición de Caballero de Santiago en el traje negro, se muestra como un caballero de los primeros años del gobierno de los Archiduques. De hecho trabajó para ellos en Londres y París entre 1611 y 1623, para pasar en 1626 a ser el Canciller del Consejo de Brabante y Presidente del Consejo Privado de Flandes, miembro del Consejo de Estado de Flandes momento en el que se intensificarían las relaciones con Leganés⁷⁴⁷. Boisschot se presenta como un amplio

⁷⁴⁴ 2 de mayo de 1662, Denucé 1932, pp. 229-232; Duverger 1984-2004, VIII, pp. 246-249, Duverger 1999, p. 35 menciona ambos retratos de Jacques Cachiopin en poder de su sobrino Jan Baptista. El de Rubens lo da por no localizado, y el de van Dyck lo identifica con el que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena, cita Larsen 1988, II, p. 202, n° 502.

⁷⁴⁵ Barnes et al. 2004, p. 406, mencionan un retrato de Ferdinand de Boisschot realizado por el entorno de van Dyck en la colección del duque de Warwick, que pasó en 1998 por el Metropolitan Museum de Nueva York y ha aparecido en diversas subastas Sotheby's Nueva York 19 V 1995, lote 85 y Sotheby's Nueva York 19 V 2005, lote 80. Actualmente se conserva en el Museo Soumaya de México tras pasar por la Galería Muller de Buenos Aires en 1931, procedente de la colección del príncipe de Schaumburg-Lippe (Bueckeberg) y Julius Böhler de Múnich (véase; Larsen 1998, II, pp. 192-194, n° 482 y Valdivieso en Madrid Bilbao 2004, p. 112).

⁷⁴⁶ Ibidem y Duverger 1999, p. 26. Menciona como uno de los retratos que van Dyck hizo de Boisschot se conserva en la Universidad de Yale en New Haven.

⁷⁴⁷ Como miembro del Consejo de Estado aparece en una lista de 17 de mayo de 1630 y de ahí en adelante hasta 1649 fecha de su muerte, véase AGR Raad van Staat, leg. 26.

patrón de Anton van Dyck, a quien solicitó pinturas en varias ocasiones. La compara más llamativa fue el *san Martín partiendo su capa con el pobre*, para su ser colocado en la iglesia que Boisschot tenía en su señorío de Zaventem cerca de Bruselas, donde todavía hoy se conserva⁷⁴⁸. Su esposa Ana María Zamudio también fue retratada por van Dyck⁷⁴⁹. La esposa, hija de Pedro Vázquez de Zamudio y María de los Ríos y Alarcón, había llegado a Bruselas en el séquito de la archiduquesa Isabel, igual que la madre de Leganés, y en 1607 contrajo matrimonio con Boisschot. Las relaciones entre Boisschot y Leganés debieron de ser muy cercanas, el hecho de que Boisschot acompañase a Leganés a visitar varias de las ciudades de Flandes donde debía presentar su proyecto de Unión de Armas es un dato muy sugerente. Es fácil considerar la posibilidad del intercambio de criterios artísticos entre dos coleccionistas y aficionados a la pintura, especialmente a la de van Dyck. Boisschot también fue el heredero de la antigua colección del cardenal Granvella, en la que se encontraba el retrato del propio Cardenal realizado por Tiziano (Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery). Retrato del que fácilmente Leganés pudo obtener una copia, cuando no el original, dadas las similitudes del retrato con el que aparece en su inventario de 1630⁷⁵⁰.

Volviendo a los retratos de aficionados incluidos en la *Iconografía* de van Dyck como hilo conductor para analizar el coleccionismo de pintura en los Países Bajos españoles, hay que destacar como algunos de estos aficionados como ANTOON CORNELISSEN, calificado como PICTORIAE ARTIS AMATOR ANTVERPIAE son todavía enigmáticos a los ojos de los investigadores. Procedía de una familia de Amberes, estudió teología en Lovaina aunque nunca profesó los votos, heredó una fortuna de su padre y se dedicó al coleccionismo y al patronazgo⁷⁵¹. Pese a saberse que gastaba elevadas sumas de dinero en la adquisición de obras de arte, nada se conoce hoy en día de la colección que atesoró, de la que únicamente podemos afirmar que fue hecha “a golpe de talón” gastando 3.000 florines en diez meses y dotando una suma anual de otros 1.200 para la adquisición de pintura.

Algo más se conoce del canónigo de la catedral de Amberes, Antoon de Tassis, privilegiado en la *Iconografía* de van Dyck por su sofisticación y amor por las artes. En el grabado realizado por Jacques Neffs, a partir del retrato de van Dyck actualmente en la

⁷⁴⁸ Véase Barnes et al. 2004, p. 53. La fecha de ejecución no es segura, aunque probablemente se realizó antes del viaje del pintor a Italia.

⁷⁴⁹ Actualmente en paradero desconocido, véase Barnes et al. 2004, p. 308.

⁷⁵⁰ Véase cat. 20.

⁷⁵¹ Sobre el dibujo de Van Dyck para el grabado véase Barnes et al 2004, pp. 366, donde se ofrecen breves datos biográficos.

colección del Príncipe de Liechtenstein en Vaduz, la inscripción que acompaña a la estampa reza: “PICTORIAE, STATUARIAE, NEC NON OMNIS ELEGANTIAE AMATOR E ADMIRATOR”, (amante y admirador de pinturas, esculturas y todas las cosas elegantes), confirmando su afición por el arte. Tassis, miembro de una familia italiana establecida en Flandes, había participado en las guerras de religión en el bando católico y filo-español sirviendo posteriormente como consejero del Ayuntamiento de Amberes. Al morir su esposa en 1613, ingresó en el clero, llegando a ser canónigo de la catedral en 1629, año en el que se ha fechado su retrato lienzo de Vaduz donde luce vestimentas eclesiásticas al igual que en la estampa⁷⁵². Pero Tassis no era sólo patrón de van Dyck sino como reza la estampa, amante y admirador de todo lo elegante. En este sentido llama la atención la colección de medallas de oro, plata y cobre que poseyó en 1623 procedentes del duque de Aarschot y que negoció para que fueran adquiridas por Jan van de Wouwer, Nicolas Rockox y Rubens⁷⁵³. Años después, en 1653, aparece citado ya como finado, en un acuerdo de sus acreedores, entre los que se encuentran el mercader Matthijs Museum y Jan Sieberechts mercader de pinturas⁷⁵⁴. Pero además de sus propias iniciativas artísticas, el canónigo Tassis era el intermediario de algunos nobles flamencos para la adquisición de pintura, cuando estos se encontraban fuera de España. Este sería el caso de Philippe Charles d'Aremberg, duque de Aarschot mientras este vivió en España en la década de 1630. Aunque posteriormente volveremos sobre la figura de este noble, es altamente interesante adelantar ahora como sus adquisiciones de pintura flamenca y holandesa en Flandes eran gestionadas por Tassis. Una carta del noble al canónigo en mayo de 1639 prueba que Aarschot sinceraba su gusto artístico con él, pero también le solicitaba la adquisición de pinturas holandesas, a las que debía renunciar debido a la dificultad que tenía Tassis para conseguirlas. En compensación abonaba 3.900 florines para la adquisición de pinturas de Paul de Vos, que le serían enviadas⁷⁵⁵. A estos envíos hay que sumar otros de 228 florines por otras cuatro pinturas en

⁷⁵² Sobre Tassis y su retrato véase Hans Vlieghe en Londres-Amberes 1999, p. 216 y Barnes et al. 2004, p. 357. Duverger 1999, p. 37, menciona que van Dyck realizó dos retratos de este canónigo, siendo uno de ellos el conservado en Vaduz, junto al de su hija.

⁷⁵³ 2 abril 1623, Duverger 1984-2004, II, p. 277.

⁷⁵⁴ Duverger, 1984-2004, VI, p. 278.

⁷⁵⁵ Todas estas noticias se recogen de la correspondencia intervenida en el proceso que se siguió en 1640 contra Aarschot en Madrid, localizada en el Archivo Nacional de Madrid, Consejos, AHN, Consejos, Leg. 12444, exp 6, cfr. Pérez Preciado 2005, pp. 24-25. Véase también más abajo al tratar de Aarschot.

19 de febrero de 1639⁷⁵⁶ y él fue el encargado de localizar estampas o grabados en Amberes para el duque hacia 1640⁷⁵⁷.

La figura de Tassis ha de ser valorada, por lo tanto, como un personaje fundamental en cuanto a la llegada de pintura flamenca a España. Aunque de momento sólo disponemos de datos para relacionarle con el duque de Aarschot mientras éste estaba en nuestro país, es probable que actuara de la misma manera con otros personajes. Cabe adelantar que, por ejemplo, Aarschot mantenía un fuerte contacto con Leganés. En cualquier caso, Tassis era algo más que un eclesiástico amante de la pintura y patrón de van Dyck. Un pintor que parece fue del agrado del canónigo, por cuanto también retrató a la hija de Tassis, Maria Louisa, en una de las imágenes más elegantes de la etapa antuerpiense del artista hacia 1629⁷⁵⁸.

Curiosamente, otro de los intermediarios de Aarschot en la adquisición de pintura flamenca sería JEAN HENRY GOBELINUS. Gobelinus está citado como secretario de Aarschot en la documentación de la testamentaria del duque⁷⁵⁹ y a él van dirigidos algunos pagos en Madrid por la adquisición de bienes suntuarios y pinturas para el duque, como un reloj y un retrato de la infanta Isabel⁷⁶⁰. En esta documentación de la tesorería del duque entre 1634-1640, comparece en muchísimas entradas de partidas de dinero de las que no siempre se especifica el concepto. En otras ocasiones fue él quien encargó a Paul de Vos en Amberes algunas pinturas para el duque⁷⁶¹. Gobelinus era también canónigo, en este caso de la iglesia de Santa Gúdula en Bruselas. Nacido en Luxemburgo a comienzos del siglo, era hijo del abogado Arnold Gobelinus y de Odile Schellart procedente de la ciudad de Dusseldorf⁷⁶². En su juventud había sido secretario de don Guillermo de Verdugo, gobernador del Palatinado Inferior y Geldres, y posteriormente fue secretario del duque de

⁷⁵⁶ En un libro de cuentas del tesorero del duque desde 29 de enero a mayo de 1639: *Le dict jour [19 febrero 1639] a Monsieur le chaineste taxis pour quatre peintures qu'il paye a la requisition de mon dict seig^r Ducq* 228 f., (AGR, Aremberg, LA 4682, cuadernillo 29 enero último mayo 1639, f. 13; cfr. Pérez Preciado 2005, pp. 24-25).

⁷⁵⁷ Cuentas de Aremberg en España, Julio de 1640: *A Lelio Limbres mil ciento cinquenta y ocho Rs en plata que el canonigo Taxis tomo en ambers trescientos florines para comprar estampas por orden de su Ex^a 1^o 158rs*, AHPM, 5985, f. 762; cfr. Pérez Preciado 2005, pp. 24-25.

⁷⁵⁸ Véase Hans Vlieghe en Londres-Amberes 1999, p. 216 y Barnes et al. 2004, p. 358. Es destacable la coincidencia en la elegancia de este retrato y el aspecto decorativo de la vestimenta con el retrato de Policena Spínola, esposa de Leganés, también de van Dyck que se conserva en la National Gallery de Washington y que sería realizado por las mismas fechas.

⁷⁵⁹ AHPM, 5993, f. 1155.

⁷⁶⁰ AHPM, 5985, f. 508, cfr. Pérez Preciado 2005, p. 25 y p. 33, n. 83.

⁷⁶¹ *Le dict jour donne a Monsieur goblinus a bon conte du payement des images qu'il at achapte en Anvers par orde de mondict seig^r Ducq* 200f. Al margen se anota que las obras llegarían a Madrid en 30 abril, de lo que se deduce que fueron las encargadas a Paul de Vos. (Cuadernillo de cuentas de 29 enero a 31 mayo 1639, AGR Aremberg, LA, 4682, f. 8v; véase también Pérez Preciado 2005, p. 25 y p. 33, n. 84).

⁷⁶² Tanto para la biografía como la colección de pinturas de Gobelinus véase: Vannerus 1898.

Aarschot, con quien viajó a Madrid. De hecho la familia Aremberg, sería su mayor protectora, y el propio duque le legó una renta de 400 florines y le donó además su influencia en Madrid, por lo que no extraña la presencia en la colección Gobelinus de un retrato del este noble. En 1634 Felipe IV le prometió la primera canonjía vacante, convirtiéndose posteriormente en canónigo de Santa Gúdula. Poseedor de suficientes recursos económicos, le fue permitido atender a sus inclinaciones coleccionistas. De personalidad instruida y letrada se interesó en lo concerniente a la historia de los Países Bajos, la numismática y la genealogía, llegando a reunir una considerable biblioteca. A su muerte el 23 de julio de 1681, había reunido una amplia colección de pinturas de unas 365 obras, a las que se sumaban 45 planchas para grabados y 31 esculturas. Su colección es sin duda de las más variadas de cuantos coleccionistas flamencos hayamos estudiado aquí, quizá por haber sido inventariada más avanzado el siglo que otras. Por citar autores que se repiten en la colección de Leganés se ven pinturas como una *Coronación de Espinas* del Bosco, cuadros de animales de Paul Vos, muchos paisajes de Momper -algunos en colaboración con Brueghel o Fouquier-, paisajes y escenas religiosas de Brueghel de Velours, escenas bíblicas de Pourbus, floreros de Daniel Seghers, paisajes de Paul Bril, y por supuesto varias obras de Rubens (*El diluvio* y un *Ecce Homo*) y van Dyck (“*un trofeo*”). Mención aparte, por su singularidad, merece la posesión de un Caravaggio (*Flagelación de Cristo*) y de cuatro paisajes de Collantes, un pintor español, cuyos paisajes de estética flamenca de principios de siglo tuvieron un cierto éxito en los años treinta en Madrid, y por cuyas obras el propio duque de Aarschot se mostró muy interesado, no sorprendiendo por tanto la presencia en la colección de quien fue su colaborador⁷⁶³. También destaca la presencia de una marina de Wroom, pinturas a las que Leganés no fue ajeno. Además Gobelinus era poseedor de algunas obras de Tiziano (*Santa Helena*), Corregio, Guido Reni (*san José durmiendo*) y varios dibujos, tanto de italianos como de flamencos. Pero también tenía obras de otros autores absolutamente desconocidos para Leganés (a tenor de su propia colección), con artistas como van Halen, Teniers, van Dale, Molenaer, van Diest, van Cleef, Mosteert, van Utrecht, Peeter Neefs, o Marienhof, que como vemos convertían la colección Gobelinus en una de las más amplias.

A tenor de los arriba mencionados canónigos Tassis y Gobelinus, parece evidente que el duque de Aarschot escogía muy bien a los colaboradores e intermediarios que trabajaban en Flandes para él, durante su presencia en Madrid en los años veinte y treinta, siendo personajes que parecen dominar el mercado y el mundo del coleccionismo. De

⁷⁶³ Para la afición de Aarschot a la pintura de Collantes, Pérez Preciado 2005, p. 26.

nuevo es imposible valorar si Leganés entró en contacto con personajes como estos dos colaboradores de Aarschot durante sus estancias en los Países Bajos, pero no parece algo descabellado, dadas las buenas relaciones con el propio Aarschot. De hecho, el propio Gobelinus tendría entre sus retratos, no sólo uno de su señor el duque de Aarschot, sino también uno de Leganés y otro de Spínola, lo que le vincula claramente a los personajes relacionados con el poder español. Además podemos afirmar con seguridad que Leganés conocía la trayectoria de Gobelinus, pues cuando en 1634 pidió el canonicato de Santa Gúdula, su petición tuvo que ser aprobada por el consejo de Flandes, del que el marqués era su presidente, y que éste aprobó⁷⁶⁴.

Pero, sin duda, el propio duque de Aarschot sería una de las personalidades aristocráticas más representativas del Flandes que conoció Leganés y uno de los que mayor impacto pudo causarle dadas sus amplias relaciones. Su retrato incluido en la *Iconografía* de van Dyck, aunque no lo privilegia como coleccionista, sino por su condición noble, muestra su fuerte personalidad.

PHILIPH CHARLES DE AREMBERG, DUQUE DE AARSCHOT y Príncipe de Aremborg (1597-1640), era miembro de una de las familias provinciales más relevantes de los Países Bajos españoles. Desde el Gobierno de Namur, Aremborg, saltaría a la corte de Bruselas, comenzando una política sutilmente hostil a España, en la que se hizo eco de cierta literatura opositora al canciller Boisschot, presidente del Consejo Supremo de Flandes. Aun así, llevaría a ocupar cargos elevados en la política española, siendo Consejero de Estado y participando en numerosas juntas de gobierno. En 1633, la infanta Isabel lo envió a Madrid, donde se sospechaba de sus buenas relaciones con los Holandeses y de encabezar una rebelión nobiliaria en Flandes contra el poder español⁷⁶⁵. Aremborg tenía relaciones personales con algunos miembros destacados de la política hispana, especialmente con el marqués de Leganés, como prueba que éste apoyara su elección como miembro del Consejo de los Países Bajos a causa de la calidad de su familia, en el marco de las reformas políticas en el gobierno flamenco de 1629. Leganés llegó a afirmar de Aarschot: “*q aunque verde y arojado de condiciones es grande de tan conocida calidad y es rendida parentela en aquellas prouincias a quienes seria de sumo dolor su arrimo, sus antepasados confirmaron su fidelidad con notorias*

⁷⁶⁴ Algo que sucedió con éxito el 23 de febrero, según afirma la documentación, en función de los servicios de Gobelinus al gobernador, Guillermo Verdugo y al propio duque de Aarschot, AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2436, año 1634, doc. 9.

⁷⁶⁵ Para su biografía y antecedentes familiares véase *Bibliographie Nationale de Belgique*, I, (1866), pp. 388-401, y 406, 410. Sobre su papel en la política española, Esteban Estringana 1998, pp. 948 y 954, Elliot 1986, pp. 463, 467-472, y Tygat 1994. Los datos aquí presentados amplían y corrigen lo ya aportado sobre este noble en Pérez Preciado 2005.

*finezas y en esto tengo por sin duda lo seguira el duque*⁷⁶⁶. La relación parece muy cercana, por cuanto, Aarschot se alojó en principio en las casas de Leganés en Madrid, afirmando que se encontraba en ellas como en el paraíso, debido a la profusión de pinturas y objetos artísticos que las decoraban⁷⁶⁷. De personalidad difícil y rebelde, las sospechas de alimentar la rebelión de nobles de 1632 hicieron que Aremberg fuera encontrado culpable de traición al Rey y hecho prisionero en abril de 1634⁷⁶⁸. Primero fue trasladado a la fortaleza de Pinto y posteriormente recluso en su casa de las Siete Chimeneas, en el centro de Madrid. Su prisión se alargó durante seis años hasta su muerte en septiembre de 1640. En 1637 se habían reunido con él su mujer, Marie Cléopée de Hohenzollern y su hijo Philippe-François de Aremberg.

Pese a estar inmerso en un complicado proceso judicial y a la falta de libertad, Aremberg nunca renunció a su *status* de vida nobiliario y a su gusto por la pintura. Desde su arresto respondía regularmente a sus contactos de Bruselas, a través de unas cartas que eran escrupulosamente controladas, traducidas y presentadas a una junta de gobierno que vigilaba sus actividades. Gracias a este control sabemos que siguió recibiendo lotes de pintura para la decoración de su palacio y algunos de sus artistas preferidos. Sabemos, por ejemplo, que artistas como Salomón Noveliers realizaron pinturas para Aarschot en estas fechas. En una carta que el traductor envía a la junta el 15 de abril de 1636 Aarschot escribió a un destinatario que no ha trascendido: *tened cuidado de haceros entregar por el pintor noueliers la cant^d de pinturas q el debe conforme al din^o q el tiene recivido*⁷⁶⁹. Por la fecha debe tratarse de Salomon Noveliers, el hijo de Pierre Noveliers pintor en la corte de Alberto e Isabel, y restaurador de las colecciones archiduciales⁷⁷⁰. Salomon Noveliers había trabajado tasando las colecciones de Charles de Croy⁷⁷¹, antecesor de Philippe de Aremberg en el ducado de Aarschot, por lo que sus relaciones con esta familia debían de ser fluidas. Noveliers es conocido además por participar en estos años como intermediario en la venta de la colección de Rubens, razón por la que recibió de los testamentarios un cuadro de una ninfa con un cesto de frutas⁷⁷². La posibilidad de que Noveliers, entrara en el mercado español a través de la venta de los cuadros de Aarschot, no sería la primera noticia de este pintor en

Comentario [J10]: Atención a la referencia Sprang si no se publican las actas.

⁷⁶⁶ AGS, Estado, 2237, consulta 8 diciembre 1629.

⁷⁶⁷ Gachard 1856, p. 455.

⁷⁶⁸ Para las circunstancias políticas e históricas que rodearon la prisión del duque de Aarschot es fundamental: Soly y Vermeir 1993. Una noticia interesante sobre esta detención es que a finales de abril apenas dos semanas después se detuvo al secretario del marqués de Leganés, también flamenco, según recogían personajes bien informados de la corte, véase *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XIII, p. 42.

⁷⁶⁹ AHN, Consejos, leg. 12444, exp 5.

⁷⁷⁰ Véase sobre la función de los artistas en la corte de los archiduques, van Sprang 2005.

⁷⁷¹ Speth-Holterhoff 1957, p. 38 y 204, n. 52.

⁷⁷² Denuce 1932, p. 76.

España. El propio marqués de Leganés, tenía una serie de reyes españoles, realizados por este pintor⁷⁷³.

Los encargos de Aarschot a pintores residentes en Flandes también abarcaron la obra de Jacob van Hulsdonck. El 14 de abril de 1639 Felipe d'Urssel desde Bruselas escribía al duque con relación a *las pinturas de flores i otras cosas que auia enviado a pedir el duque*⁷⁷⁴, y al día siguiente Antonio Lasser desde Amberes escribía otra carta tocante a este tema junto con un papel en que Jacques van Hulsdonck se ofrecía a realizarlas a precios razonables⁷⁷⁵. Desgraciadamente no se hizo traducción del texto de Hulsdonck, aunque para esas fechas Aarschot no apreciaba ya su obra. El 12 de mayo 1639 el noble renunciaba a este artista reflejando por escrito su opinión sobre él: *en quanto a las pinturas de Hulsdonck, su obra es muy limpia pero no tiene bibesa para mereçer un tan excessiuo precio que pide por esto yo me quedare sin ella.*⁷⁷⁶ Aunque los floreros de Hulsdonck no aparecen en la colección de Leganés, es muy ilustrativo mencionar los encargos de Aarschot como una de las líneas de llegada de pinturas de este artista a España, cuya obra podría fácilmente ser adscrita por los tasadores españoles a otros bodegonistas más conocidos como Brueghel

En cualquier caso, esta última carta de Aarschot de 12 de mayo estaba dirigida al canónigo Tassis, uno de los intermediarios flamencos de Aarschot, como se vió más arriba. Gracias a esta carta podemos conocer de primera mano las opiniones de Aarschot al respecto de diversos extremos artísticos. Por ejemplo su interés por coleccionar desde

⁷⁷³ Véase la alusión a su figura en el capítulo sobre la pintura flamenca contemporánea en la colección Leganés.

⁷⁷⁴ Resumen que hace el 9 de mayo 1639 Andrés Gutiérrez de Haro, traductor de las cartas que recibía y enviaba Aarschot, de la carta enviada el 14 de abril por Urssel, AHN, Consejos, leg. 12444, exp. 6.

⁷⁷⁵ *Ibidem* sobre la carta de Lasser del día 15.

⁷⁷⁶ Traducción de Haro de la carta de Aarschot al canónigo Tassis de 12 de mayo de 1639, AHN, Consejos, leg. 12444, exp. 6. Por su valor historiográfico, al ser uno de los pocos documentos que muestran la apreciación artística de un noble flamenco en España, transcribimos al completo la misiva:

Para el cannigo Tassis dho día

E recinido bra carta y bisto lo que me escribi açerca de las pinturas de olanda tanto de su carestia que de la poca seguridad d podellas bien y fielmente alcançar acauadas eso me haze resolver de pedirlos que empleis los 4495 florines comprendidos en ellos Los 595 florines de la letra de canuio de los cuales e pedido a mons de Ghestel os mande dar 3900 en pinturas de los mejores pintores que residen en Amberes o en bruselas y pues las cossas chicas son tan caras y tan poca muestra me contentare con las que tengo aquí de esta suerte. Yo os Ruego me las hagais haçer de las dos suertes de medidas q ban con esta y del tamaño de las q me haze de Vos todo a bro escoge Y discreçion acerca del tamaño que juzgareis mas a proposito rogandoos que las pinturas de un mismo tamaño sean siempre pares sobre lienço de una pieça sin costura y bien aparejado para que la pintura no salte El pintor que dene haçer en bruselas las cinco pinturas que he pedido al s^o Juan Bapt^{ta} dan Delen trabaja muy bien y no es caro si su obra os parece buena y a justo precio podreis mandar haçer dellas la cant^d que juzgareis a proposito y para que lo podais juzgar podreis escribir al dho s^o Dan Delen que os embie una de las dhas pinturas para berla para esto ba con esta la carta para el dho Dan Delen sellada en falso para que las beays y se la embieis Rogandoos se la encamineis seguramente por que temo que las que por el pasado retengo escrito no han llegado a sus manos pues no me han respondido = en quanto a las pinturas de Hulsdonck, su obra es muy limpia pero no tiene bibesa para mereçer un tan excessiuo precio que pide por esto yo me quedare sin ellas. Yo me aseguro sea para haçer muy lindos paysses con muy buenas y grandes figuras buenas prespetiuas y otras cossas semejantes no faltaran buenos maestros en Amberes y Bruselas para el escoge de la obra. Maestro y preçio yo me remito a vos yo hania esperado que me auisarades alg^{da} nuenas de las pinturas de De Bos de las quales me pareçe hania de bauer muchas acanadas y encaminadas para aca aguardando sobre todo nuenas buestras quanto antes en lo qual me obligareis y me digo yo os ruego escribais al s^o Dan Dele que yo os he rogado de darle 300 flor^{es} para pagar las çinco pinturas q le he pedido me haga haçer

España pintura holandesa, de la que esperaba poder recibir algunos cuadros. Algo significativo por cuanto se tienen pocos datos sobre la llegada de pintura holandesa a la España del XVII. Sin embargo su escasez y la poca seguridad de tales encargos le hacían desistir: *E recivido vra carta y bisto lo que me escribis açerca de las pinturas de olanda tanto de su carestia que de la poca seguridad d podellas bien y fielmente alcançar acanadas*. Ante estas dificultades, y el alto precio de la pintura de pequeño tamaño que él deseaba, ha de contentarse con lo que tenía en España: *y pues las cosas chicas son tan caras y de tan poca muestra que me contentaré con las que tengo aquí*. Pese a estas dificultades Aarschot decidiría encargar más pintura de Bruselas y Amberes. 3.900 florines fueron enviados a Tassis para la realización de nuevas obras. Sobre este lote, decidió que debían tener el mismo tamaño que otras encargadas anteriormente a Paul de Vos. Sin embargo, los temas serían muy distintos a las cazas encargadas a Vos. Ahora el duque prefería pintura de paisaje y perspectivas: *Yo me aseguro sea para hacer muy lindos paysses con muy buenas y grandes figuras buenas prespetivas y otras cosas semejantes no faltaran buenos maestros en Amberes y Bruselas para el escoje de la obra*. A la vez indicaba claramente algunos detalles sobre la manera en que quería fueran realizadas: *rogandoos que las pinturas de un mismo tamaño sean siempre pares sobre lienço de una pieça sin costura y bien aparejado para que la pintura no salte*. Tales sentencias demuestran un directo control del noble sobre los encargos que realizaba.

Es imposible, por el momento, conocer quien realizó estas obras para el Duque, pero según indica en la carta podría pintarlas el mismo artista que ya estaba realizando en Bruselas otras cinco pinturas, que también había encargado poco antes. El agente que mediaba en este otro encargo era Jan Battista Dan Delen. Es interesante esta relación de Dan Delen con Aarschot, por cuanto aquél participó poco después en las operaciones de venta de algunas piezas de colección de Rubens para Felipe IV, lo que implica su activa relación con el mercado de pintura⁷⁷⁷. En carta de 12 de mayo Aarschot indicaba a Dan Delen el tamaño que debían de tener las cinco pinturas, no más grandes que el folio en el que estaba escrita la carta: *del tamaño que ba en esta, el mas largo papel es el largo, el mas corto de los dos largos es el alto*. De igual manera detallaba el tamaño de las figuras: *las mas grandes figuras deben de ser de quatro pies menos una quinta parte*. También exigía que el autor de estas cinco pinturas debía ser el mismo que ya le había pintado otra con un ciego como protagonista: *por el mismo maestre que a hecho el ciego que me aueis vendido(...)*. Pero sobre todo definía el tema, debiendo tratarse de pintura galante: *como se ha hecho la de dho ciego de galanterias y cosas*

⁷⁷⁷ Véase más adelante al tratar de Jacques van Ophem.

*semejantes*⁷⁷⁸. Estos encargos a Flandes deben corresponder con el recibo de algunas pinturas que en diciembre de 1639 llegaron para el duque⁷⁷⁹ o el lote que llega tras su muerte en 1641⁷⁸⁰. En este último envío se mencionan obras de un autor descrito como Brum (quizás Antoni de Bruyin) y de Alejandro Adrianssen⁷⁸¹. Este último altamente interesante por ser también coleccionado por el marqués de Leganés.

Por lo tanto, con estos encargos desde su prisión, Aremberg no hacía sino completar los que había realizado previamente con pintura de paisajes, perspectivas y pintura de género. Como destacó Arnout Balis, ya antes de su partida hacia España, Arschoot anotaba pagos a Paul de Vos por la realización de pinturas, y una vez en Madrid, seguía pagando a este artista. En 1638 hay pagos por veinte pinturas hechas por Vos para el Duque, más otras dos fábulas de Esopo enviadas a España y otras treinta y dos pinturas más en fechas posteriores⁷⁸². Aunque puede que muchas de ellas se vendieran antes de viajar a España, gracias a la documentación localizada en Madrid podemos saber que al menos el 12 de mayo de 1639 el Duque esperaba con impaciencia las obras de Paul de Vos: *esperando que me auisarades alg^{nas} nuevas de las pinturas de De Bos de las quales me parece hauiá de hauey muchas acanadas y encaminadas para acá*⁷⁸³. En cualquier caso a la muerte del duque se encontraba en España obra de este autor, y por ella pugnaban coleccionistas españoles e incluso italianos⁷⁸⁴. Y muchas de las obras llegadas a España tras su muerte pueden ser de

⁷⁷⁸ Traducción de Andrés Gutiérrez de Haro de la carta escrita por Aarschoot a Jan Baptista Dan Dalen el 12 de mayo de 1639. AHN, Consejos, leg. 12444, exp. 6, cuya transcripción es la siguiente:

Hos be escrito ya muchas vezes sin hauey tenido respuesta bra rogandoos me hagais haçer çinco pinturas del tamaño que ba en esta el mas largo papel es el largo, El mas corto de los dos largos es el Alto y esto por el mismo maestre que a hecho el çiego que mauéis vendido 10 libras de grueso todo al natural como se a hecho la de dho çiego de galanterias y cosas semejantes Las mas grandes figuras denen de ser de quatro pies menos una quinta parte yo os Ruego en haniendose acanado una La enbieis al s^o Canonigo Taxis al qual e pedido en caso la alle buena como quiero esperar sera y vos lo procurareis para que lo sea os ruegue ademas de las cinco mandeis haçer otras de que me aseguro no reusareis tomar el çiydado. El din^o que sera menester ay borden para que por alla lo entreguen al dho s^o canonigo reenuiendolo como no dudo sera El os mandara dar la q lo q sera menester para la paga de dhas pinturas yo os Ruego me rrespondais quanto antes enbiando bra carta, al dho s^o canonigo El qual me la enbiara con seguridad porque de otra manera se podría perder no siendo esta para otra cosa yo soy yo os enbio en papel lo mas grande algo que a de tener la mayor figura en las çinco pinturas que os he Rogado me mandeis haçer para que correspondan con las de la pintura del çiego y que por la medida de pies que los escribo en esta no os engañeis = e pedido al s^o canonigo taxis os de 300 florines para pagar las çinco pinturas

⁷⁷⁹ Hay un pago al funcionario aduanero Eduard Coronel por *unas pinturas que venían de Flandes*, el 14 de ese mes. Cuentas del administrador de Aarschoot, AHPM, 5985, f. 716.

⁷⁸⁰ Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 343.

⁷⁸¹ Burke & Cherry 1997, I, p. 343, para los cuadros de Adriaensen. En esta publicación (esp. pp. 345-348, se abordó por primera vez la figura de Aarschoot desde su dimensión de coleccionista y aficionado al arte de pintura. Siendo el trabajo a partir del cual hemos profundizado en su estudio. Muchas de las conclusiones sobre su gusto y posesiones que aquí planteamos ya están avanzadas por estos autores.

⁷⁸² Balis 1986, p. 25, n. 20.

⁷⁸³ Carta de Aarschoot a Tassis, AHN, 12444, exp. 6.

⁷⁸⁴ Conocida es la intención de Camilo Guido, agente del duque de Mantua, de adquirir 14 pinturas de caza procedentes de la colección Aarschoot, véase Southorn 1988, p. 42.

este artista⁷⁸⁵. De nuevo, Aarschot, se muestra como uno de los vehículos importadores de artistas cuyas obras serían también atesoradas por el marqués de Leganés, quien, como se verá, fue uno de los principales admiradores de Paul de Vos.

Además de Paul de Vos otros artistas flamencos de calidad trabajaban para Aarschot mientras él permaneció en Madrid. Gaspar de Crayer realizó ocho pinturas antes de julio de 1639, cuyo tema desgraciadamente no trascendió en la documentación⁷⁸⁶, pero es sin duda otro punto de contacto entre las aficiones de Aarschot y Leganés, que poseyó algunos de los mejores retratos de este artista. Del mismo modo la pintura de Peeter Snayers también fue de común interés para ambos, pues Aarschot había encargado 24 obras de este autor⁷⁸⁷.

Menos interés parece demostrar Leganés, por otros artistas que trabajaron para Aarschot en la distancia, según se deduce de sus cuentas. Un ejemplo es Adrian van Utrecht, conocido por sus naturalezas muertas, quien pintó cuatro obras en las mismas fechas para el duque⁷⁸⁸. Además trabaron para Aarschot pintores menos relevantes como Agustín van Venne⁷⁸⁹ y Gherard van Hoechstal⁷⁹⁰. Del mismo modo se conocen pagos desde Bruselas a Pierre Cra por dos miniaturas⁷⁹¹, a François van de Hecke⁷⁹² por varios tapices y al tallador Michiel van de Berghe⁷⁹³, lo que confirma a Aarschot como uno de los nobles flamencos instalados en España más activos en la adquisición de bienes artísticos.

Como hemos visto a través de las cartas escritas desde España, la adquisición y los pagos de las pinturas en Flandes se realizaba a través de intermediarios o agentes del duque allí, siendo algunos de ellos los citados canónigo Tassis o Juan Enrique Gobeinus. A ellos se les puede sumar otro intermediario que aparece mencionado como Cornelio Barbé o Monsieur Warbe, enviaba regularmente objetos, tapices, y pinturas a España⁷⁹⁴. Este último parece que estuvo en España, dándose la circunstancia de que en la almoneda de Jean de Croy, conde de Solre, en 1638 compró una iluminación de la Torre de Babilonia por 330

⁷⁸⁵ Entre las pinturas llegadas en 1640 tras la muerte del Duque algunas obras parecen corresponder con las de Paul de Vos: *otro lienzo (...) que es una caza de xabalies; Mas once lienzos (...) que son de caza y montería*, Burke & Cherry 1997, I, p. 344, n.º 10 y 20.

⁷⁸⁶ En los Archivos Generales del Reino en Bruselas (AGR) se conservan varios cuadernillos de gastos de Aarschot en Flandes durante el periodo que estuvo en España. El 13 de julio de 1639 se le pagaron 84 florines de un total de 384 en que se acordó el precio de las ocho pinturas, AGR, LA 4683, cuadernillo de 1 junio 1640-17 octubre 1639, f. 11v).

⁷⁸⁷ Balís 1986, p. 25, y n.º 20; Burke & Cherry 1997, I, p. 347, n.º 28.

⁷⁸⁸ Por ellas recibió 156 florines en julio 1640, AGR, Aremberg, LA, 4682, Cuadernillo desde 1 junio 1639 a 17 octubre 1639, f. 10v.

⁷⁸⁹ Se le paga el 5 de agosto 1639 32 florines por diversas obras no especificadas. *Ibidem*, f. 17v.

⁷⁹⁰ *Ibidem* f. 24v.

⁷⁹¹ AGR, LA, cuadernillo desde 9 agosto 1640 a 2 noviembre de 1640, f. 13v.

⁷⁹² AGR, LA, cuadernillo de 2 noviembre 1640 a último de agosto de 1644, f. 18.

⁷⁹³ AGR, LA, cuadernillo de fin marzo 1640 a 9 agosto 1640, f. 22v.

⁷⁹⁴ AGR, LA, 4682, cuadernillo 9 agosto 1640-2 noviembre 1640, f. 14.

reales que luego vendió a Aarschot por el mismo precio⁷⁹⁵. También se debe mencionar como uno de los numerosos hermanos de Aarschot, el padre Charles, también envió estampas hacia 1635⁷⁹⁶. Aarschot dominaba un entramado de relaciones en Flandes para beneficio de sus empeños coleccionistas de las que también pudieran beneficiarse algunos de los personajes, que como Leganés estaban en contacto con el Duque.

La inclinación de Aarschot por la acaparación y patrocinio de pintura flamenca desde su dolorosa estancia en España abarcaba peticiones, no sólo a Flandes, sino también a Italia. Un aspecto altamente interesante para comprobar como las vías de entrada de pintura flamenca eran muy amplias. En 1640 llegaron para el Duque desde Génova seis pinturas del pintor de Cornelis de Wael (1592-1667), autor de batallas, marinas y pintura de género, quien además es relevante por su actuación como marchante de pintura flamenca en Italia. Por estas seis obras, que llegaron a España a través de Alicante, Aarschot pagó a los intermediarios, los hermanos Lavana, la importante cantidad de 2844 reales⁷⁹⁷.

Otros autores flamencos que Aarschot patrocinó durante su estancia en España fueron Garpar van Eyck y Jean Duchamps. El primero realizó al menos en seis pinturas para el Aarschot conociéndose pagos por ellas en 1638 y 1639.⁷⁹⁸ A través de las cuentas de su administrador en Madrid se puede entender que por estas fechas Gaspar van Eyck se encontraba pintando en España, y probablemente fueran suyas las marinas que se encuentran en la colección Aarschot citadas como originales de Flandes⁷⁹⁹. En cuanto a Jean Duchamps realizó un retrato del hijo de Aremberg, François Philippe d'Aremberg. Trabajo por el que recibió la considerable suma de 1100 reales en septiembre de 1639.⁸⁰⁰ Es importante el patrocinio de Aarschot de este autor, por cuanto se trata de un pintor que había estado en Italia, conviviendo con los *bamboccianti*, siendo un estimable punto de conexión de la pintura de género flamenca e italiana con el mercado español. Un aspecto que hace mucho más relevante la noticia de su relación con otros coleccionistas como Leganés, con quien podemos presumir que tenía buenas relaciones a tenor del regalo que el

⁷⁹⁵ AHPM, 5328, f. 132, para la compra de la colección Croy, y AHPM, 5985, f. 651, para la venta a Aarschot.

⁷⁹⁶ Por ellas se le pagan 104 reales en marzo de ese año. AHPM 5985, f. 828v.

⁷⁹⁷ AHPM, 5985, f. 739v-740; Burke & Cherry 1997, I, p. 358 n. 31.

⁷⁹⁸ En las cuentas del administrador de Aarschot llamado Diego Tomlison aparecen varios pagos a van Eyck: 2000 reales por seis pinturas para el Duque, 9 noviembre 1638 (AHPM, 5985, f. 556); 600 reales por el mismo concepto el 5 diciembre 1638 (f. 556v), 900 reales el 2 enero 1639 (f. 626), 800 reales 10 abril 1639 (f. 650v) y 900 reales el 3 mayo 1639. Citado en Burke & Cherry 1997, I, p. 347, como Gaspar van Crayer. Nosotros creemos que la referencia documental "Gaspar van Eyken" o "Gaspar van Ecke" debe relacionarse con el menos conocido pintor de marinas Gaspar van Eyck. Esto implicaría que este pintor se encontraba en estas fechas en España, por cuanto se trata de pagos realizados aquí.

⁷⁹⁹ Burke & Cherry 1997, I, p. 349, n.º 16. Actualmente se encuentran en el Museo del Prado de Madrid tres marinas de Gaspar van Eyck (P1507, P1508 y P1509), pero la fecha de una de ellas de 1649 las hacen de difícil relación con las de la colección Aarschot.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, f. 692v. Burke & Cherry 1997, I, p. 345 y n. 5.

marqués hizo a su muerte a Duchamps a quien entregó un paisaje con barcos realizado por Paul Brill⁸⁰¹.

El duque de Aarschot no patrocinó únicamente pintores flamencos, sino que demostró también interés por algunos artistas españoles, durante su estancia en España. El más notable es el caso de Antonio Puga, quien trabajó directamente para el noble realizando varias obras entre ellas un retrato de la duquesa y la copia de la *Caza de Lobos* de Rubens del Metropolitan Museum de Nueva York⁸⁰². Puga debió de ser uno de los pintores españoles mejor considerados por Aremberg, por cuanto tenía numerosa obra suya⁸⁰³. Los continuos trabajos de Puga para Aarschot, indican que el pintor conocía muy bien su colección siendo esta probablemente la razón por la que fue elegido para la tasación de las pinturas del Duque a su muerte. Junto a él, participó en la tasación Juan de la Corte, otro pintor de origen flamenco pero afincado en España que también había realizado obras para Aremberg⁸⁰⁴. Juan de la Corte nació en Flandes en 1597, según él mismo afirmó, y se formó en el último manierismo nórdico. Aun así llegaría a España muy temprano, pues en 1613 ya trabajaba para Felipe III⁸⁰⁵. Según su propia declaración en 1627, cuando optó a la plaza de pintor del Rey, su arte se inclinaba a la representación de arquitecturas, batallas y países. Estos temas le definen como un posible candidato a realizar para Aarschot las pinturas de pequeño tamaño que el propio duque había mencionado en sus cartas. Por otra parte, dadas las relaciones de Juan de la Corte con Aarschot y con el mundo flamenco, recordemos que pertenecía a la Guardia de Archeros del Rey, compuesta por flamencos, llama la atención su ausencia de la colección Leganés, máxime cuando, como veremos, el Marqués como Presidente del Consejo de Flandes controlaba esta guardia compuesta por archeros flamencos.

Por otro lado, Leganés no renunció a poseer pintura de otro de los pintores españoles favoritos de Aarschot como era Francisco Collantes de quien el documento de la

⁸⁰¹ López Navío 1962, p. 280. Sobre la figura de Duchamps, véase más adelante en el capítulo de las donaciones de Leganés.

⁸⁰² Hay pagos a Puga de 50 reales en Agosto 1638 y de 400 en 16 febrero 1639 por un retrato de la duquesa de Aarschot, (AHPM, 5985, f. 554 y f. 635v); de 1900 reales como pago de sus servicios entre septiembre y noviembre 1638 (f. 554v-555), y de 800 reales 19 el noviembre 1639 (f. 708); por la copia del cuadro de Rubens se le pagaron en total 1500 reales de los que hay un recibo firmado por el autor el 11 de abril de 1641 una vez muerto el Duque (AHPM, 5993, f. 1181). Citado en Burke & Cherry 1997, I, p. 345.

⁸⁰³ Especialmente destaca una serie de pinturas de género entre las que se han identificado algunas como *El Afilador* (Ermitage, San Petersburgo), *El vendedor de Aceite* (Museo Goya de Castres, Francia) y la *Escena de Taberna con vendedora de vino y fumadores* (Museo de Pontevedra), véase Burke & Cherry 1997, I, p. 346. En otra entrada se describe una obra representando un Ciego tocando una guitarra del que no se dan medidas (Burke & Cherry 1997, I, p. 351, n° 67). Para estas pinturas véase Angulo & Pérez 1983, pp. 263-265. En las cuentas de Aarschot en España se anotan numerosos pagos a Puga, AHPM 5985.

⁸⁰⁴ Hay pagos a Juan de la Corte en 2 de enero, 24 de abril y 12 de julio de 1639, AHPM, 5985, ff. 552-554, por trabajos sin especificar; Burke & Cherry 1997, I, p. 345 y p. 358, n. 15.

⁸⁰⁵ Para Juan de la Corte véase Angulo y Pérez Sánchez, 1969, pp. 349 y ss; y Kinkead, 1986 p. 461.

venta de la colección Aarschot cita al menos diez pinturas de este autor, de las que al menos dos eran paisajes⁸⁰⁶. Como artista, Francisco Collantes era especialista en pintura de paisajes, aunque también realizara alguna composición religiosa de figuras grandes, y, muy excepcionalmente, bodegones. Quizás el aspecto más interesante de su arte sea el origen flamenco de sus paisajes, que parten del tardo manierismo del XVI, modernizado por la inclusión de motivos clásicos y elementos anecdóticos propios de los paisajistas romanos del XVII. Sus paisajes traen a la memoria el modo de hacer de Paul Brill o de Elsheimer y parece cierto el conocimiento de las obras de Möise van Uytenbroeck (1600-1648)⁸⁰⁷. Su periodo de máxima actividad, fue precisamente la década de los treinta cuando realizó pintura decorativa para el Buen Retiro, siendo este el momento en que Aarschot se entusiasmaría por su obra. Collantes tenía una gran acogida en el mercado español, siendo además uno de los pintores mejor valorados por la crítica del momento. Parece que el tratadista Vicente Carducho pácticamente aludía a este pintor al describir de los alrededores madrileños: *los bellos pedazos de países que forman estas orillas... han imitado con arte los que los hacen bien en esta corte, que te certifico que los pueden envidiar los mejores de Flandes*.⁸⁰⁸ Por tanto el arte pseudo-flamenco de Collantes bien pudo atraer la atención de un certero aficionado a la pintura como Aarschot, del mismo modo que en Leganés. Aunque en este último en mucha menor medida, pues su colección sólo cita una obra suya⁸⁰⁹.

La inclinación de Aarschot por otro pintor español como Eugenio Cajés, es más difícil de explicar dada la poca semejanza de su obra con la estética flamenca. De este pintor Aarschot poseía cierta pintura religiosa de pequeño tamaño, retratos y lo que parece un autorretrato del artista⁸¹⁰. El hecho de que Antonio Puga fuese seguidor de Cajés llegando incluso a terminar sus cuadros, puede ser un punto de conexión del pintor español con Aarschot⁸¹¹. En este caso, los gustos del noble flamenco y el Marqués español parecen divergir, dado que no hay datos que prueben la tenencia por Leganés de obra alguna de Cajés.

La figura de Aremberg destaca en España porque su colección suponía una relevante presencia de pintura flamenca de calidad en Madrid. El inventario realizado a su muerte describe pinturas de Rubens, como la conocida *Caza del Lobo* del Metropolitan

⁸⁰⁶ En la almoneda se citan diez obras de Collantes sin mencionar el tema, AHPM, 5993, f. 1272v; mientras que el inventario afirma que dos países con molduras negras propiedad del Duque habían sido empeñadas en 100 ducados, AHPM, 5993, f. 1134.

⁸⁰⁷ Para una interpretación de su obra; Angulo y Pérez Sánchez, 1963, pp. 36 y ss.

⁸⁰⁸ Carducho, *Diálogos de la pintura*, Dialogo Cuarto, f. 47; véase Carducho 1979, p. 177. Cfr. Angulo y Pérez Sánchez 1983, p. 37.

⁸⁰⁹ Cat. núm 380.

⁸¹⁰ Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 349, n° 14 y 17, y 354, n° 110 y 111.

⁸¹¹ Véase para Cajés Angulo Pérez Sánchez 1969, p. 212 y ss.

Museum de Nueva York. Pero también numerosas pinturas de los Brueghel, y un san Gerónimo de Bloemaert,⁸¹² además de las obras de Vos, conocidas por sus encargos, y de posibles obras de Snyders, a tenor de algunas descripciones⁸¹³. Tan fabulosa descripción y el espíritu aristocrático de Aarschot también hicieron que este personaje tuviera otras relaciones con coleccionistas de la corte madrileña. Interesantes son los datos de ventas de pintura a otros nobles españoles. Por ejemplo, el marqués de Povar Pedro Antonio Dávila y Aragón, gentilhombre de la Cámara del Rey y capitán de la Guardia Alemana, compró al Duque hacia septiembre de 1638 varios cuadros por los que pagó 20.000 reales⁸¹⁴, que según el inventario de su esposa en 1641 eran treinta y cuatro cuadros, descritos como de animales, -probablemente cazas o fábulas- comprados al duque de “*Arischte*”.⁸¹⁵ Estas descripciones hacen pensar en las obras de Paul de Vos y Snyders que poseía el duque, lo que le implica directamente en el desarrollo de la afición española por este tipo de pintura. Pero Aarschot no sólo vendía pintura; también compraba. En 1639 compró cuatro pinturas al Almirante de Castilla, importante coleccionista español del momento⁸¹⁶. Incluso en 1638 adquirió una pintura en la almoneda del conde de Solre, otro importante coleccionista flamenco en la corte madrileña, cuya estudio abordaremos más adelante⁸¹⁷.

Philippe de Aremberg, duque de Aarschot ha de ser visto como una de las personalidades aristocráticas más relacionadas con el coleccionismo de pintura, tanto de su Flandes natal como de España, donde ejerció una influencia evidente. De hecho, a su muerte, en 1641 se procedió a la venta de su colección de la que se nutrieron relevantes personajes de la corte⁸¹⁸. Entre ellos se encuentra el marqués de Leganés, que culminó su relación con el Duque con la adquisición de varias obras, entre ellas la famosa *Caza del Lobo* y varios bodegones holandeses, quizá relacionados con las pinturas holandesas que el Duque había pedido a Tassis, y otras pinturas de cazas, del tipo de las de Paul de Vos y

⁸¹² Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 351, n° 65; 353, n° 84, 86, 90; 354, n° 106; 355, n° 134-136; 356, n° 162 y 353, n° 94, respectivamente.

⁸¹³ Por ejemplo alguna de las descritas como conciertos de pájaros, n° 52 o 59 (Burke y Cherry 1997, II, pp. 351).

⁸¹⁴ *Del s^{to} Juan Antonio Blasco a cuenta del veinte mil R^s en bellon que el s^{to} marques de povar dene a su Ex^{ta} para algunas pinturas que a feriado de su Ex^{ta} a pagar en quatro terminos el 1^o en el mes de 7^{bre} 1638 y los otros de tres en tres meses cinco mil reales de Bellon*, AHPM, 5985, f. 550.

⁸¹⁵ AHPM, 6208, f. 911- 911v.

⁸¹⁶ *En el mes de enero 1639 de Su Ex^{ta} el señor admirante de Castilla mil y ochocientos Reales de bellon por quatro pinturas que su Ex^{ta} le a feriado*, AHPM, 5985, f. 623. Posteriormente hay más pagos al Almirante, pero no se especifica si por esta compra o por otro concepto.

⁸¹⁷ En carta de Aarschot el 12 de mayo de 1639 se ordena: *como de la misma manera a sido pagado a los 28 de abril deste año de 330 reales de bellon por una pintura que havia comprado de la cassa mortuoria del Difunto s^{to} conde de sora*, (traducción de la carta escrita por Aarschot a Andrés Ghestel en 12 de mayo de 1639. AHN, Consejos. Leg. 12444, exp. 6), se refiere a la Torre de Babilonia que su agente Cornelis Barbe (o Warbe) compró a Solre y luego vendió a Aarschot, aparentemente por orden de éste. Desgraciadamente no se menciona de qué pintura se trata.

⁸¹⁸ Para el análisis de las pinturas vendidas y de los compradores véase Pérez Preciado 2005, pp. 28 y ss.

Snyders que Aarschot coleccionó⁸¹⁹. Aarschot encarna el coleccionista flamenco con un gusto más afín al de Leganés, de cuantos hemos estudiado. No sólo por que en ambos personajes destaca su afición a autores como Rubens, Brueghel Gaspar de Crayer, Snayers, Paul de Vos y Snyders, sino también en los temas coleccionados. En la colección Aarschot, el género más representado parece ser el retrato, con series de imágenes ecuestres de grandes personajes del siglo XVII. En la del duque flamenco, se incluía, además, una imagen del marqués de Leganés, lo que potencia su relación personal. Pero también otras series de trece cuadros de personas reales de cuerpo entero y treinta y nueve retratos relacionados con el poder de los Austrias en Europa. Leganés poseería series de pinturas similares, a veces relacionadas con autores como Salomon Noverliers, un autor también apreciado por Aarschot⁸²⁰. Por último merece la pena citar una serie de Sibilas sin atribución que poseía Aarschot⁸²¹, que cabe relacionar, al menos temáticamente, con la serie de idéntica iconografía, pero atribuida a Jan Wildens presente en la colección Leganés⁸²².

Pero Aarschot no sería el único aristócrata flamenco coleccionista de pinturas y establecido en España en los años veinte y treinta que tuvo relación con el marqués de Leganés. JEAN DE CROY, II CONDE DE SOLRE Y BARÓN DE MOLEMBALS (1588-1638) es también un contacto de gran relevancia para entender el mundo coleccionista flamenco, en especial a través del grupo más influyente en la corte española. Solre era hijo de Philippe de Croÿ, a quien Felipe II concedió el condado de Solre y otorgó la distinción del Toisón por sus servicios a la monarquía hispánica, y de su primera esposa Anne de Beaufort⁸²³. En su juventud, desarrollada en Bruselas, fue gentilhombre de la cámara del archiduque Alberto y capitán de infantería, por lo que es más que posible que Leganés y él se conociesen desde muy pronto. Felipe III le concedió el hábito de la orden del Toisón de Oro en 1614, siendo desde entonces uno de los miembros más reputados de la aristocracia en la corte

⁸¹⁹ cfr. Burke & Cherry 1997, I, p. 347. Estos autores llaman la atención sobre la influencia que tuvo el bodegón holandés en algunos autores españoles como Antonio Pereda. Sobre el significado de estas adquisiciones de Leganés, y otras en el contexto de su biografía en los años cuarenta véase, más adelante, el capítulo correspondiente.

⁸²⁰ Leganés fue el poseedor de una serie de retratos reales, algunos de los cuales están atribuidos a Noverliers en su inventario, véase cat. núms 401 y ss.

⁸²¹ Burke & Cherry 1997, I, p. 355. núm 138.

⁸²² Cat. núms. 382-393. Por fechas no puede tratarse de los mismos cuadros, dado que Leganés adquirió su serie antes de junio de 1637 y el inventario de Aarschot es de 1641.

⁸²³ Para la figura de Solre en relación con España véase: Esteban 1998, p. 958, n. 48; para su biografía *Bibliographie Nationale de Belgique*, Bruselas, 1921-24, t. 23, pp. 121-126; y su suplemento: 1959, vol. 2, p. 303-306; Cherry 1999, p. 175; y Burke & Cherry 1997, p. 319. Más detalladamente, tanto para sus antecedentes familiares como por sus intereses artísticos, véase Jordan 2005, pp. 169 y ss. Los datos sobre Solre, presentados aquí amplían y renuevan lo aportado en Pérez Preciado 2005.

flamenca⁸²⁴. Sin embargo, sus relaciones más activas con la corona española se dan en los primeros años de la década de los veinte. Colaborador principal durante la época en que el Cardenal de la Cueva estaba al frente del gobierno de Flandes, Croy fue Gobernador y Gran Bailio de la región de Hainaut. El salto a la política madrileña lo daría en 1624 cuando fue nombrado Consejero de Estado⁸²⁵, en las mismas fechas en las que viajó a Madrid para participar en la llamada *Junta de Almirantazgo*, encargada de la política marítima española en el norte europeo. Fruto de esta actividad fue enviado pocos años después a la región báltica en misión diplomática para luchar contra el poder naval holandés. En 1628 fue incluido en el Consejo de Flandes, presidido por Leganés, siendo a partir de entonces un intermediario imprescindible entre Madrid y Bruselas, y desarrollando una posición relevante en la diplomacia de la monarquía en el Norte de Europa⁸²⁶.

Los títulos reunidos por Croy al servicio de Felipe IV demuestran su privilegiada posición como punto de conexión entre la corte de España y la flamenca. Cuando en 1624 llegó a España, también fue nombrado Capitán de Arquero de la Guardia Borgoñona del Rey⁸²⁷. Esta guardia estaba compuesta exclusivamente por miembros de origen flamenco, muchos de los cuales ejercían la profesión de pintores. Esto sitúa a Croy como cabeza de una red de artistas flamencos en la corte madrileña⁸²⁸. El punto más alto de su carrera política llegaría en 1628 cuando fue nombrado miembro del recién renovado Consejo Supremo de Flandes,

La actividad diplomática de Croy le situaba en un puesto privilegiado para ganar acceso al Rey, circunstancia que él facilitaría con periódicos regalos al monarca. Por ejemplo, en 1626, mientras se encontraba en Alemania, envió a Felipe IV cierto número de caballos. Del mismo modo sus envíos acompañaban en ocasiones ciertas cajas y cofres que

⁸²⁴ Como tal aparece en el cortejo fúnebre a la muerte del Archiduque Alberto en 1621, véase Franquart & Puteanus 1623, f. LVI.

⁸²⁵ Es relevante destacar el apoyo que le otorgaron tanto el Cardenal de la Cueva, como Ambrosio Spínola. Ambos destacaron sus méritos en la consulta que el Consejo de Estado realizó entre el 17 y 18 de marzo de 1624, contestando el día 15 como *Solre es uno de los más zelosos y fieles vasallos que tiene V M^d en aquellos estados, por lo cual les parece se empleara muy bien en el qualquiera mrd que V M^d le mandase hazer*, AGS, Estado. 2038, f. 93.

⁸²⁶ Llama la atención que durante alguno de esos viajes, como el realizado en 1635 a Polonia, el verdadero peso de la embajada lo llevara Fray Alonso Gómez Miranda, abad de Santa Anastasia, quien poco después sería una de las manos derechas de Leganés. Sobre este viaje véase Negredo del Cerro 2006, p. 245 y ss.

⁸²⁷ A este respecto es interesante el apoyo que para su nombramiento recibió tanto del cardenal de la Cueva como del Marqués de los Balbases cuyas cartas 17 y 18 de marzo de 1624 se resumían en el Consejo de Estado diciendo que Solre “*es uno de los mas zelosos y fieles vasallos que tiene V M^d en aquellos estados por lo cual les parece [al cardenal y al marqués] que se empleara muy bien en el qualquiera mrd que V M^d le mandase hazer*”, AGS Estado 2038, f. 93.

⁸²⁸ De hecho, Jean de Croy será el gran reformador de la Guardia Flamenca de Arqueros, dotándola de unos estatutos modernos y puliendo la nacionalidad de los arqueros y evitando que se dedicasen a otros oficios serviles, lo que mejoró el prestigio social de este grupo, en el que se incluirán pintores como Felipe Diriksen, Pedro Perret, Francisco de la Corte o Cornelius van der Beer. Véase Cherry 1999, pp. 148-150.

la infanta Isabel enviaba a la Reina⁸²⁹. Es sabido que a través de estos envíos de Isabel llegaban en ocasiones pinturas de calidad a la corte española⁸³⁰. Esta posición de Croy como punto de contacto del mundo nórdico con Madrid, tenía importancia por cuanto sabemos de la importación de cierta pintura flamenca que el noble trajo consigo en sus viajes a España. Por ejemplo el 9 de julio de 1624, cruzará las fronteras peninsulares con alguna cantidad joyas, muebles y cofres, para el lucimiento de su persona durante su estancia en Madrid. En este mismo viaje trajo cierto número de pinturas, cuya descripción desgraciadamente el documento de la aduana no especifica⁸³¹. Aunque no podamos saber cuales eran los temas de las pinturas que llegaron con Solre a Madrid, se puede establecer su predilección por las escenas la pintura de género y especialmente cazas y bodegones, al menos inmediatamente a su llegada a España. El 1 de marzo de 1625 le fueron enviados desde Flandes algunos otros bienes que engrosaron su colección. Junto a una magnífica tapicería de la *Historia de Hércules*, otra tapicería vieja de la *Historia de David*, y reposteros con su escudo de armas, llegaron cinco pinturas de las que sí poseemos una somera descripción: *una pintura de caza, otra de caza de ciervo, otra de cocina, otra pintura de caza de ciervo con dos cazadores a caballo, otra de un jabalí con otro cazador a caballo*⁸³². Estas descripciones recuerdan a las pinturas de tema cinegético que Snyders, Paul de Vos o incluso Rubens, realizaban desde la década anterior, y cuya presencia en las colecciones españolas menos internacionales se produjo a través de terceros como Solre. Durante los continuos viajes y embajadas Solre no dejó de importar bienes suntuarios y pinturas, por ejemplo en 1629 a su regreso de Alemania y Polonia, ingresó entre otros objetos, una tapicería y al menos cuatro pinturas⁸³³.

⁸²⁹ AHN, Consejos, libro 365, f. 358v. Es interesante conocer los objetos suntuarios que sacó de España cuando se encaminó a la embajada. El 15 de enero de 1626 se le autoriza a sacar: *veinte dozenas de pares de guantes de Ambar Almiçle y jazmin quatro cordovanes aderezados de olor de balor de ciento y sesenta Rs veinte varas de paño de diversas colores rte y cinco batas de Raso de color de Nacar y otras veinte y cinco de tafetan dos dozenas de medias de seda unas pieças d listones de nacar de varlor de ciento y cinquenta reales algunos rosarios cadenas volsillos vandas de olor de vidrios y de azero que vandrán dos mil y cien Rs y quinientos ducados para su gasto que montan ciento y ochenta y siete mil quinientos mrs* Ibidem, f. 293-294. El 16 de enero se le autoriza a sacar además de lo anterior “y quatro cadenas de oro que cada una pesa çien escudos çinquenta medallas de mi Retrato de lo mismo y dos joyas de oro y diamantes de valor de tres mill ducados”, Ibidem, f. 394v.

⁸³⁰ Véase García García 2000, p. 16-27.

⁸³¹ AHN, Consejos, libro 635, f. 132.

⁸³² AHN, Consejos, libro 635, f. 200. La licencia se repite el 12 de junio, idem, f. 227.

⁸³³ Los continuos viajes diplomáticos de Solre dejaron mucha información en los libros de paso: El 10 de mayo de 1629, de camino a Alemania se le autoriza sacar unos martinets que enviaba al Príncipe de Polonia, una joya de diamantes y rubies, un toisón pequeño de diamantes con su pasador, dos bandas de oro, dos cadenas y un collar grande de oro de la orden del toisón, (AHN, libro 636, f. 7v-8). En otra cédula de la misma fecha se autoriza: *una cadenilla de pasta verde con diamantes, un adereço de pasta berde buarnecido d eoro con diamantes, otro de la misma pasta guarnecido de oro, otro adereço guarnecido de oro alg^{as} cosas de ambar volsills y caxillas guarres y pastilla y una imagen de nra s^a de bulto*. AHN, Consejos libro 636, f. 8).

A su regreso importaba numerosos bienes suntuarios, descritos en la correspondiente cédula de paso otorgada el 11 noviembre de 1629, donde se mencionan las cuatro pinturas:

“...una tapiçeria de ocho paños, = un coche con seys canallas = u otros coches con diez en que bienen algunas cosas de nro serviçio Ropa suya y de los canalleros y personas que le acompañan diferentes bestidos asi de brocado como otros con sus adreços

Al año siguiente a la vuelta de un viaje de Flandes también se consigna la entrada de nuevas pinturas, desgraciadamente sin describir⁸³⁴.

De este modo no sorprende la magnificencia de la colección de pintura que reunió en Madrid en sus casas de la calle Alcalá⁸³⁵. Ésta se componía de ciento sesenta y nueve pinturas entre lienzos, tablas y cobres. Al morir Solre en 1638 sus cuadros fueron tasados por Felipe Diriksen, un pintor español de origen flamenco y miembro de la guardia de arqueros, y por Felix Castello, de origen italiano. Desgraciadamente el documento de su colección no aporta los autores de las obras, salvo en el caso de dos pequeñas láminas de cobre de *La Caída de Luzbel* y la *Salutación*, que se consideraron copias de Rubens. Sin embargo alguna obra como *Moises y la Serpiente de Bronce* puede identificarse con la pintura de Van Dyck que hoy conserva el Museo del Prado (cat. 1637), o las citadas como un *Juego de Naipes* y un *Sacamuelas* que pueden corresponder con sendas obras de Theodor Rombouts del mismo Museo (Cat. 1635 y 1636).

Aunque parece clara la preeminencia de la pintura flamenca en la colección Croy, hay datos que implican a este noble con el patrocinio de artistas españoles, especialmente Juan van der Hamen (1596-1631), un pintor de gran éxito en Madrid, pero de evidentes ancestros flamencos, siempre relacionados con la guardia flamenca de arqueros del Rey⁸³⁶. Suyas fueron obras de este artista como los dos floreros verticales con perros hoy en el Museo del Prado. También poseía tres cuadros representando figuras humanas (citadas en el inventario como Diosas) que reciben ofrendas en forma de frutas o flores, al modo de alegorías de las estaciones. Se ha establecido relación con dos obras probablemente pareja, que se encuentran en el Museo del Prado (Cat. 2877) y en el Banco de España, conocidas

ciento y tresinta y siete onças de pasamanos de oro y plata otras ducientas onças de los mis^o para franxas doce piezas de punta negra dos piezas de ambray doce gruesas de botones de oro y eda quatro reloxes con sus adreços y otras curiosidades y cosas de Alemania unos esmaltes y adreços para escriptorios un crucifijo de margil quatro frascos de plata y uno mas pequeño quatro pinturas dos pistolas de cobre dorado y otras menudencias quinze pares de botas y çapatos cinco sombreros y fieltros de castor unos guantes y todo genero de ropa blanca...", AHM, Consejos, libro 636, f. 47v. Además en esa misma fecha trajo con sigo un coche con seis caballos y otros coches con otros diez caballos, de que se le dará cédula de paso en 1 de junio de 1630, AHM, Consejos, libro 636, f. 103v-104.

⁸³⁴ La cédula está firmada el 1 de junio de 1630 e incluye: *treçe paños de tapiceria veynte y un lienzos de pintura ropa blanca saya y de su casa y criados diferentes figuras de bornze dos blosbos, adereós de sillas de curero colorado bordados en oro y seda y sus clauos, veynte baras de sargueta blanca veynte y quatro de felpilla blanca sesenta de rasso teynta de tafetan y algunas de carisea catorçe de terçopelo de color cauellado mangas y media para bestidos ocho doçenas de Alamares de oro algunos bestidos con pasamos (sic), de lo mismo doce baras de puntas de seda negra unas estobas para bestidos, algunas pieás de pasamanos de oro y plata dos enbolorios con lobros para la Marquesa de Leganes y otros dos el uno para don Carlos vaudegui y el otro para el secretario nicolas baston y otras menudencias para el seruicio de su casa una joia de diamantes seys cauallos para nro seruicio y quatro en que nienen los criados que los traen* AHM, Consejos, libro 636, f. 103-103v.

⁸³⁵ Véase Burke & Cherry (1997, I, p. 319-326) quienes publicaron el inventario e identificaron algunas de las obras. Véase también Jordan 2005, concretamente p. 172 y ss.

⁸³⁶ Su padre, también llamado Juan van der Hamen era natural de Bruselas, y miembro de la guardia; así como su abuelo, Pedro van der Hamen, quien sirvió militarmente a Carlos V en Flandes. Véase Cherry, 1999, p. 145 y ss y especialmente el amplísimo trabajo de William Jordan sobre la relación entre Solre y Van der Hamen y el estudio de las pinturas de este autor que llegó a poseer el noble flamenco: Jordan 2005, pp. 169 y ss.

como *Ofrenda a Flora* y *Vertumno y Pomona* respectivamente. Solre ejerció sobre van der Hamen un mecenazgo activo, cuya prueba es el magnífico retrato presentado por William Jordan⁸³⁷.

Además algunos de los muchos pequeños bodegones sin atribución en el inventario, también pudieron ser obra de artistas hispano flamencos. En resumen, la colección de Croy se caracterizaba por la fuerte presencia de la pintura flamenca de gran calidad. La oportunidad de adquirir buena pintura nórdica no fue desaprovechada por algunos aficionados madrileños cuando salió a la venta su colección. El primero de todos ellos, no podía ser otro que el mejor aficionado a la pintura de su momento en España, Felipe IV. Antes incluso de que se vendieran los bienes de Croy, veintinueve de las mejores obras, a juzgar por su valor económico, pasaron a poder real. Algunas de estas adquisiciones del Rey ayudan a confirmar que los cuadros del Museo del Prado antes citados eran los mismos que poseyó Croy, como sucede con los dos floreros con perro de van der Hamen o la pareja de escenas de género de Rombouts. También pasaron al Felipe IV dos de las escenas de caza que Croy había importado a España. Estas cazas, citadas como de jabalí y de venados, valoradas en 5000 reales completaron las series de escenas de carácter venatorio a que tan aficionado fue Felipe IV como se demuestra en los encargos para la Torre de la Parada⁸³⁸.

Comentario [J11]: Comprueba que es anterior a la Parada, creo que no con lo cual habría que decir relacionado y no preludio.

En un momento en el que se estaba decorando el recientemente erigido Palacio del Buen Retiro no es de extrañar que la mayoría de los cuadros de Croy deseados por el Rey fueran paisajes. Dos lotes de seis paisajes, respectivamente en tabla y cobre, junto a otros cuatro en lienzo pasaron directamente de poder del duque de Solre al monarca español. El gusto por el paisaje flamenco en la corte de España tiranizaba el mercado madrileño, pero a la vez otras pinturas de indiscutible procedencia flamenca fueron elegidos por el monarca. Un cuadro descrito como una *conversación de noche donde están tañendo y jugando a los naipes*, es sin duda una escena de género al modo de las de Teniers o Brouwer, o una escena de género de algún caravaggista nórdico. Otro, descrito como una *despensa de caza donde está un mico trastornando una cesta*, recuerda sin duda a las escenas de interior que pusiera de moda Frans Snyders, a las que el rey era muy aficionado. A este artista pueden adscribirse con reservas obras como un cuadro de pescados de gran tamaño valorado en 7000 reales y una *despensa de volateria donde está un cisne* valorado en 6000. Precios que eran los más altos entre los cuadros de Croy, razón por la que tales cuadros encabezaban las galerías de pintura de

⁸³⁷ Jordan 2005, p. 171, cat. 28.

⁸³⁸ La almoneda de Croy en AHPM, 5328, f. 124 y ss; véase también Burke & Cherry I, p. 319, y Pérez Preciado 2005, p. 19 y ss.

su casa. Otra obra muy bien valorada, descrita como *un feston de frutas donde ay unos niños* de tres varas y cuarta de ancho y dos varas y cuarta de caída, se puede identificar con el modelo diseñado por Rubens y Snyder de este tema. Una de las copias de esta composición actualmente se encuentra en el Palacio de la Granja⁸³⁹. La última de las adquisiciones reales descrita sucintamente como una degollación de san Juan es difícil relacionarla con un cuadro en concreto debido a lo genérico del tema.

Comentario [J12]: Buscar foto o diapo.

Pero no sólo el Rey adquirió pintura antes de que se vendiera la colección de Croy. El marqués de Aytona, Francisco de Moncada, del que no se conoce una colección pictórica relevante pero que había sido retratado por van Dyck, era el poseedor de la pintura que representaba la historia de *Moisés y la Serpiente de Metal*, y por lo tanto a él le fue devuelta.⁸⁴⁰ Este dato implica además las posibles relaciones e intercambio de obras entre Jean de Croÿ y este marqués, activo conocedor del mundo flamenco, y por tanto uno de los personajes que más pudo influir en el gusto de Leganés. Con quien sabemos que estuvo ampliamente relacionado.

De edad muy similar, Croÿ había sido, como Leganés, Gentilhombre de la Cámara del archiduque Alberto y había gozado de cargos militares en Flandes, antes de trasladarse a España en los inicios del gobierno del reinado de Felipe IV. De hecho, la relación entre ambos nobles parece ser muy estrecha. Ambos estaban vinculados con la administración española en lo relativo a la política flamenca. Croÿ, como natural de Flandes, fue nombrado capitán de la guardia de Archeros, poco antes de que Leganés fuera nombrado Presidente del nuevo Consejo de Flandes. Aunque no hay datos de intercambio de pinturas entre Leganés y Solre, sus relaciones eran fluidas como demuestra el que Croy enviara en 1628 | envoltorios con numerosa cantidad de libros, para la marquesa de este título⁸⁴¹. Esta donación quizás esté relacionada con el apoyo de Leganés a la candidatura de Solre a entrar en el consejo de Flandes que aquél presidía. Cuando el marqués español aboga por su entrada la acepta por ser *empleado a quien tan lucido puesto y de tan anido talento y intencion* le hacían merecedor de tal puesto.⁸⁴² Solre encajó perfectamente en la burocracia del consejo, pues otros de sus miembros, también desarrollarían fuertes relaciones con Solre como

Comentario [J13]: Esta fecha no es buena falta mirarlo en AHN

Comentario [J14]: Buscar fecha en AHN

⁸³⁹ Para las copias de esta composición véase Robels, 1989, pp. 366 y 368.

⁸⁴⁰ El único apunte sobre la colección Aytona que se conoce se retrasa hasta 1681 cuando se inventarían los cuadros de Ana de Silva y Corella, marquesa de Aytona. Véase Burke y Cherry, 1997, I, p. 708.

⁸⁴¹ AHN, Consejos, libro 636, f. 103. Véase nota más arriba para el texto completo de los bienes citados esta cédula de paso.

⁸⁴² AGS, Estado, 2237, consulta de 8 diciembre 1629.

Nicolás Bastón, Secretario del Consejo de Flandes y a la vez pequeño coleccionista de pintura⁸⁴³.

Pero sobre todo, ambos personajes tienen una actividad coleccionista paralela, pues los dos están enviando pinturas desde Flandes a España en la década de los años veinte. Los envíos de pintura desde Flandes a España de 1624 y 1625, arriba descritos, son similares a los que Leganés estaba realizando por las mismas fechas y que analizaremos más adelante. Unos envíos en los que predominan temas, como las cazas y los bodegones, que estaban de moda en la corte madrileña de este momento y que poblaron sus casas de Madrid. En el caso de Solre, como William Jordan ha puesto de manifiesto, en sus casas llama la atención la práctica ausencia de retratos, un género cortesano tan usual como necesario para la representación social⁸⁴⁴. A este respecto, me gustaría mencionar la feliz localización en el Archivo de Bruselas de un documento que lista distintos objetos embalados en cajas que en 1626 se envían desde Bruselas a Madrid para este noble. De las veinte cajas que componen el conjunto, la número dieciséis incluía “pinturas y retratos”⁸⁴⁵.

⁸⁴³ AHN, Consejos, libro 366, f. 103. Véase nota más arriba para el texto completo de los bienes citados esta cédula de paso en que se traen libros para Bastón. Éste mantenía relaciones con coleccionistas como Fray Íñigo de Brizuela, Presidente del Consejo de Flandes antes de 1629 a quien compró un cuadro de *La negación de san Pedro* valorado en 2618 reales. El inventario de su propia colección, aunque no refiera autores de las pinturas, denota un gusto por lo flamenco en cuanto la posesión de paisajes, batallas, etc. La colección fue tasada por Jan Appelmans, pintor y miembro de la guardia de Arqueros. AHPM, 7104, f. 147v-149v. Véase más adelante para el análisis del gusto por el coleccionismo de pintura entre los miembros del Consejo de Flandes.

⁸⁴⁴ Jordan 2005, p. 175.

⁸⁴⁵ *Ynventario de algunos bienes muebles que el s^r Conde de Solre canall^e del Tison de oro cap^e de la guardia de los archeros de su magd^e a mandado enbiar de flandes a españa para su ser^o* (AGR, Audiencia, 1985/2. También se encuentra aquí una copia en francés):

<i>Prim^e un barril n^o 1</i>	<i>con unas armas enteras</i>
<i>Item dos caxas n^o 2</i>	<i>Con 24 pares de pistolas con sus fundas</i>
<i>Item ora caxa n^o 3</i>	<i>Con ocho harquebouses</i>
<i>Item otra caxa n^o 4</i>	<i>Con seis pares de armas para los archeros de su mag^d</i>
<i>Item otra caxa n^o 5</i>	<i>Con frenos estribos y espuelas</i>
<i>Item otra caxa n^o 6</i>	<i>Con relojes de pesso</i>
<i>Item otra caxa n^o 7</i>	<i>Con una fuente de cobre con sus figuras y alguna ropa blanca</i>
<i>Item otra caxa n^o 8</i>	<i>Con 12 estatuas de emperadores de bronze</i>
<i>Item otra caxa n^o 9</i>	<i>Con una figura de bronze para una fuente</i>
<i>Item otra caxa n^o 10</i>	<i>Con un artificio de un molino</i>
<i>Item un coffre grande n^o 11</i>	<i>Con ocho candeleros de madera dorada y ropa blanca de ser^o</i>
<i>Item otro coffre n^o 12</i>	<i>Con vestidos de dho s^r s^r Conde, dos potes para flroes de piedra de jaspe, algunas imagines, crucifijos, escritorios deseñaches (sic) amarilla, obra de polonia y otras semejantes menudencias^o</i>
<i>Item coffre n^o 13</i>	<i>Con otros bestidos del dho s^r conde no acanados de hazer</i>
<i>Item una caja n^o 14</i>	<i>Con seis pieças de tapisserie para un aposento y otras cinco pieças para el camarín</i>
<i>Item otras 3 casax n^o 15</i>	<i>Con ocho pieças de tapis^s y la colgadura de una cama, dos pieças de cortrij, una pieça de beragan y un paquete cubierto de tela encerada verde para s^r Juan de Vilella. La qual tapis^s yo nol^e abajo firmado he visto colgada en esta v^a de Brus^{as} en casa del dho s^r conde</i>
<i>Item quatro caxas n^o 16</i>	<i>Con pinturas y retratos</i>
<i>Yten un babul belloso n^o 17</i>	<i>Con recaudos y menudencias para la recamara del dho s^r s^r conde</i>
<i>Yten un coffre n^o 18</i>	<i>Con una cama de campaña</i>
<i>Yten 3 babules n^o 19</i>	<i>Con bestidos y ropa blanca para los criados del dho s^r</i>

Aunque esta descripción es demasiado lacónica, permite justificar, al menos, la importación de retratos desde Flandes a Madrid. La sorprendente ausencia de este género en su inventario presupone que en los años que permaneció en Madrid se deshizo de ellos, pudiendo haber sido regalados o utilizados como objeto de intercambio diplomático o privado. Dadas las relaciones personales y políticas entre Croy y Leganés y su similares gustos artísticos, me permito sugerir la posibilidad de que alguno de estos retratos acabaran en la colección de Leganés, donde éste era el género más representado. De hecho la relación personal era tan fuerte que no es descabellado pensar en un posible intercambio de pinturas, como se sabe que sucedía con otros objetos, como los caballos.

Los puntos de contacto entre Leganés y Croy, son personales, pero también artísticos. De hecho, la figura del noble flamenco parece ser un nuevo modelo de coleccionista para Leganés, cuyo mejor ejemplo lo suponen los pastiches de la obra de van der Hamen que poseía Leganés y eran muy similares a las magníficas recreaciones alegóricas de este artista, como probó William Jordan⁸⁴⁶. Hay un paralelismo muy fuerte entre las actividades políticas y artísticas de ambos, cuyo mejor ejemplo es la afición por la pintura de van der Hamen. Esta vinculación no extraña debido a la cercana relación de ambos con el pintor y archero real. Solre como el capitán de la guardia y Leganés desde el puesto de Presidente del Consejo Flamenco. Este organismo era la última instancia por la que pasaban todas las decisiones que afectaban a los flamencos instalados en Madrid, incluidos los archeros.

De hecho, la revisión de la documentación sobre esta importante guardia demuestra una cierta rivalidad por el control efectivo de la misma. Solre pretendía un control más férreo y eficaz sobre los miembros de la guardia, dada la relajación de algunos aspectos como la imposibilidad de tener un oficio paralelo a su actividad militar⁸⁴⁷. La idea de Solre era mejorar la guardia, como un instrumento favorecedor de la lealtad de los flamencos al Rey de España, intentando convertirla en un vehículo para que los flamencos se instalasen en Madrid y consideraran la posibilidad de la servidumbre en la corte⁸⁴⁸. Sin embargo, sus memoriales y disposiciones al respecto siempre chocaban con la administración y burocracia española que encabezaba Leganés como Presidente del Consejo. En 1635, Leganés forma parte de una junta compuesta también por el marqués de Torres y Felipe de

Yten un baboul n° 20

Con doze pares de bottas y doze pares de çapatos

⁸⁴⁶ Jordan 2005, pp. 200.

⁸⁴⁷ Véase al respecto Cherry 1999, p. 148-149. Sobre la incompatibilidad de ejercer el cargo con oficios viles, véase también: Gállego 1976, p. 166 y Domínguez Ortiz 1963, vol I, p. 209.

⁸⁴⁸ Véase al respecto Esteban Estrígana 2004.

Silva, encargada de juzgar las propuestas del conde de Solre tocantes a la reforma de la guardia, cuyos mayores problemas eran la obediencia y lealtad de sus miembros. Es significativo que las reuniones de las juntas se celebraran en las casas de Leganés. El conde de Solre, pretendía un control más férreo de la guardia, pudiendo castigarles con prisión y sin sueldo, pero esto último era facultad del Bureo de Palacio, lo que provoca memoriales de Solre a Leganés, como uno de 3 de marzo de 1635- Tras varias reuniones en las en junio y julio de ese año parece que prevalece la opinión contraria a Solre⁸⁴⁹. En este sentido es muy revelador comprobar como el marqués de Leganés tenía un control mucho más cercano y una más directa posibilidad de influencia en los arqueros. Varios de sus colaboradores eran miembros de la guardia y otros archeros componía su séquito personal. Además hay que tener en cuenta que como flamencos, todas las peticiones que realizaran los archeros al Rey, incluidas muchas a las que tenían derechos por sus fueros como archeros, se tramitaban a través del el Consejo de Flandes del que Leganés era presidente. En otro capítulo abordaremos la relación con Leganés de estos archeros, de los cuales muchos ejercían también como pintores. Aquí basta comprobar como en el caso del más relevante de todos ellos como artista Juan van der Hamen, fue Leganés, y no Solre, quien llegó a poseer un mayor número de pinturas y lo que quizás sea más revelador, éstas poseían temas más variados. Si en la colección Solre destacaba por las alegorías arriba citada, y quizá algún bodegón, Leganés, que en principio quiso emular estas posesiones sin mucho éxito a través de pastiches, si lograría poseer los mejores bodegones, y los más sorprendentes retratos.

Si en principio se puede considerar la posibilidad de una influencia de Solre en Leganés, en cuanto a la apreciación de ciertos autores, es indudable que Leganés evolucionaría mucho más como coleccionista. La colección de Leganés se mostrará mucho más variada, en cuanto a artistas, escuelas, y géneros. Incluso ya en los años treinta, cuando Leganés apenas parece ser un incipiente coleccionista, poseía obra de autores italianos que no se encontraban en poder de Solre, como Tiziano o Rafael.

JACQUES VAN OPHEN era parte de una emergente burguesía flamenca, que desde las viejas oligarquías municipales ascendió socialmente hasta alcanzar cierto grado nobiliario⁸⁵⁰. Originario de una familia bruselense relacionada con el gobierno local que

⁸⁴⁹AGP Histórica Cª 171. Papeles de la Guardia de Arqueros de 1635. El memorial de Solre a Leganés se encuentra en AGP, Histórica, 171, año 1645 (es de 3 marzo de 1635, está por error entre las cartas del duque de Aarschot, capitán de la guardia en la jornada de Valencia de 1645).

⁸⁵⁰ Véase para un resumen de su carrera administrativa Koslow 1995, p. 116 y ss; vease también Pérez Preciado 2003, pp. 277-278.

ocupaban magistraturas municipales desde el siglo XIV, van Ophen se decantó por la fidelidad a los Habsburgo y a España, lo cual le valió ascenso político y económico. En 1606 fue nombrado receptor de las confiscaciones en Flandes, cargo que le proporcionaba la posibilidad de apropiaciones de bienes de herejes durante la guerra. En 1610 pasó a ser receptor de las licencias y pasaportes y de las confiscaciones en el Puerto de Amberes, un cargo por el que debía otorgar los permisos de embarque, incluyendo quien vigilaba las entradas y salidas de bienes por este importante puerto comercial. Esta circunstancia sin duda le benefició de cara a sus intereses artísticos, pues la principal oficina de importación y exportación de objetos de arte se encontraba en Amberes. En 1614 fue nombrado Receptor General de los Dominios Reales en Bruselas y posteriormente Receptor de los Trabajos de Corte, lo que le permitía controlar las obras reales. Finalmente fue nombrado Consejero y Secretario de los dominios y finanzas del Rey en los Países Bajos, cargo que demuestra claramente la vinculación económica de van Ophen con la casa de Habsburgo, y que explica su presencia documental en las adquisiciones de bienes de la almoneda de Rubens con destino a la corona española.

El propio Van Ophen era un gran aficionado al arte, y conocía las posibilidades de propaganda y diplomáticas que le proporcionaba ser un *connoisseur*. Fue mecenas directo de Frans Snyders, a quien encargó la serie llamada de los Mercados, hoy en el Ermitage. Estos cuadros guardan quizá relación con sus funciones de Cobrador de los Dominios Reales, que incluían el control de pagos anuales fijos por el uso de puestos de venta en mercados públicos. Así la serie no hacía más que “alegorizar sus propias funciones como alto funcionario”.⁸⁵¹ Por otro lado, sus relaciones diplomáticas y artísticas con España eran muy intensas. En 1631 adquirió del estado del Príncipe Carlos de Lorena, duque de Aumale, la serie de las esculturas de los siete planetas y el Baco que hiciera Jacques Jonghelinck hacia 1563-7.⁸⁵² Grupo que vendió -o casi regaló- al Cardenal Infante,⁸⁵³ quien las envió al Rey con destino al Buen Retiro, de donde pasaron luego a la sala Ochavada del Alcázar. Este envío tuvo repercusión en los mentideros y gacetas de la época; uno anónimo dice: *A 22 trujeron de Flandes al Buen Retiro ocho estatuas de bronce antiguo, modernas y mayores que el natural, y buenas por cierto, que S. A. envió presentadas al Rey nuestro señor, diciendo que han sido del duque de Aumala que las tenía en Anderloo, junto a Bruselas, casa de recreación suya, y que ultimamente las compraron a un mercader de Amberes.*⁸⁵⁴ Este regalo fue utilizado convenientemente por van

⁸⁵¹ Vlieghe 2000, p. 437, n. 42.

⁸⁵² Para su génesis e historia hasta llegar a España véase Buchanan 1990.

⁸⁵³ Van Durme, 1968, III, p. 17.

⁸⁵⁴ Rodríguez Villa 1886 p. 180. Este mercader que se cita podría ser el propio van Ophen; de ser así, esta noticia informaría sobre la escasa relevancia social que tenían estos burócratas en España.

Ophen como argumento a su favor cuando en 1647 negociaba una pensión de España, recalcando que había regalado las estatuas valoradas en 48.000 florines, sin coste para la Corona.⁸⁵⁵

Jacques Van Ophen está relacionado con el entramado burocrático español en la década de 1640 con relación a la adquisición de pinturas de la almoneda de Rubens para Felipe IV. El dinero de estas adquisiciones fue entregado por el secretario Miguel de Olivares, de quien trataremos en otro momento, a van Ophen quien se lo entregaba a los herederos de Rubens⁸⁵⁶. Por otra parte, en pago a su participación en las negociaciones de la venta de 29 pinturas de la almoneda de Rubens a Felipe IV, los herederos del artista le regalaron una *Santa Cecilia* de mano del maestro.⁸⁵⁷

Evidentemente, el mundo de los conocedores de arte, coleccionistas y aficionados flamencos de la primera mitad del siglo XVII, no se cierra en aquellos representados en la serie de grabados de van Dyck mencionados como tales aficionados, ni siquiera en los muchos aristócratas o burgueses que solicitaron retratos a van Dyck, Rubens, Jordaens, de los que nada más se conoce. Las listas de inventarios, la profusa actividad mercantil y los intercambios que se deducen de los repertorios de Denuce y Duverger, muestran un somero panorama de lo que era una actividad muy extendida. La pintura jugaba una parte relevante en la vida de los ciudadanos de los Países Bajos, y lo que nos ha llegado a nosotros es apenas una fracción de lo que debió de existir entonces⁸⁵⁸. De hecho, los estudios sobre coleccionismo en Flandes aportan, además de los repertorios citados para la ciudad de Amberes, apenas un breve número de estudios de casos de aficionados cuyas actividades coinciden temporalmente con la estancia de Leganés en Flandes.

En este sentido son muy interesantes las colecciones del mercader de pinturas HERMAN NEYT, cuyo inventario se levanta el octubre de 1642 listando varias centenas de obras de la mayoría de los artistas flamencos del momento Rubens, van Dyck, Snyder, Seghers, Frans Floris, Martín de Vos, Alexander Adriaessen, así como algún artista anterior como van der Weyden, Patinir, Durero, Michael Coxie, Pieter Aertsen. También es frecuente encontrar entre sus pinturas varias obras de italianos, especialmente Tiziano

⁸⁵⁵ Koslow 1995 p. 120, n. 157. Curiosamente no sería éste el único servicio de van Ophen a la ornamentación del Retiro: cuando en 1639 se necesitan flores para el jardín se recurre a él como receptor general de Brabante por “ser persona práctica en la materia”; Archivo General de Simancas (AGS), Secretarías Provinciales, leg. 2437, año 1639, d. 38.

⁸⁵⁶ Denuce 1932, pp. 83-84.

⁸⁵⁷ Hoy en los Staatliche Museen de Berlín. Véase Vlieghe 1973, I, p. 127.

⁸⁵⁸ Esta es una de las pautas iniciales del ensayo de Jeffrey Muller sobre el coleccionismo de pintura en los Países Bajos Españoles, véase Muller 1994.

Tintoretto y Verones, así como Rafael y copias de artistas nórdicos como Hans van Aeken a partir de la obra de éste mismo. El grupo de pinturas de Neyt nos recuerda las posibilidades de encontrar pintura de calidad, tanto flamenca como italiana, en Amberes durante los años en que Leganés se mantuvo en los Países Bajos españoles. Las series de pinturas, que adquiriría en Flandes, muchos de ellas retratos, como veremos, y que enviaría a España, pueden tener su origen, no sólo en los regalos, donaciones e intercambio social con otros personajes, sino sobre todo en las adquisiciones en el mercado libre de los Países Bajos. El caso de Neyt es uno de los más notables, aunque se conocen otros inventarios llamativos por su amplio número, como el de Jeremías Wildens, hijo del pintor Jan Wildens, que en 1653 poseía una de las más abundantes colecciones de pinturas dibujos y otros objetos artísticos de Amberes. De ella son especialmente interesantes los muchos paisajes de su padre, localizándose dos vistas de Amberes, desde el mar y otras tantas desde la tierra, similares a las que Leganés poseyó (cat. núm 112 y 113), y que prueban una producción comercial de este tipo de vistas por parte Wildens⁸⁵⁹. De hecho Jeremias también poseía sendas vistas en tapiz, lo que demuestra la popularidad y el sentido claramente mercantil y decorativo de estas vistas. Otro punto de interés en esta colección es un grupo de doce Sibilas atribuidas a Joannes Binckhorst⁸⁶⁰, que pudieran estar en relación con el grupo que Leganés poseía atribuido al propio Wildens (Cat. núm 282-293). Cabe considerar si la mención a Wildens en el inventario de Leganés no sea de autoría sino de procedencia, como sucedía con las obras adquiridas al mercader Musson. O que Leganés la adquiriese efectivamente como obra de Wildens pero que en realidad hubiesen sido realizadas por Binckhorst. De hecho son frecuentes las versiones de este artista a partir de obras de otros pintores como Rubens o van Dyck⁸⁶¹. Otro punto interesante, son las varias citas a obras de los Bassano, lo que implica que adquirir pinturas de estos venecianos, no era una cuestión limitada a Italia.

Entre los grandes coleccionistas flamencos de la primera mitad del siglo XVII destaca uno, cuyas particularidades le hacen, quizá, el más interesante de todos ellos: Pedro Pablo Rubens. Páginas atrás se analizaban las raíces y consecuencias de la relación política,

⁸⁵⁹ *Een Lantschap Antwerpen lancx de Lantsij naar Wildens, n° 162*

Een lantschap Antwerpen lancx de Waterzij naer Wildens, n° 163

Duverger 1984-2004, VI, p. 483.

Otras dos vistas idénticas más grandes y otras dos pequeñas, todas sin autor, aparecen en los números 318-319 y 348-349, Duverger 1984-2004, p. 487.

⁸⁶⁰ *De Tveelf Sibillen van Joanes Bickhorst n° 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 16, 217*, Duverger 1984-2004, VI, p. 484.

⁸⁶¹ *Een val van de Onsalige Geesten van Joannes Bickhorst naer Rubens, n° 553*, Ibidem, p. 496.

Een contrefeitsel in 't Hernas van Joannes Brockhorst naer van Dijk n° 658, Ibidem, p. 495.

diplomática y personal entre el artista y Leganés. Pero es necesario comparar sus dos facetas como poseedores de pintura y aficionados al arte, para resaltar que ambos personajes, desde posiciones sociales inicialmente distintas, tienen grandes similitudes.

La personalidad de Rubens como coleccionista y las connotaciones de su recopilación de obras de arte han sido ampliamente estudiadas⁸⁶². Su colección se basaba en la calidad más que en la cantidad, y se definía especialmente en su variedad. Rubens era un coleccionista de todo tipo de objetos: escultura monumental, monedas, gemas, marfiles, miniaturas, dibujos, grabados y también pinturas. Se mostraba como un coleccionista humanista, cuyas posesiones tenían un cierto carácter universal, pues en su repertorio estaban representadas todas las variedades geográficas y temporales del Arte, incluida la Antigüedad, a la que Rubens fue tan adepto, llegando incluso a poseer piezas arqueológicas procedentes de Egipto. En cuanto a la pintura, tanto la meridional como la del norte de Europa estaba presente en su colección. A su muerte en 1640 Rubens dejó en herencia un grupo de más de trescientas obras que fueron catalogadas en un documento conocido como *Specification*, y vendidas por sus herederos. Muchas de las cuales pasaron, como es sabido, a las mejores colecciones principescas de la Europa de su momento, caso de Felipe IV, lo que da muestra de su calidad⁸⁶³.

La colección de Rubens era una proyección de sus propias ideas artísticas. Su predilección hacia la pintura veneciana estaba clara. Se contabilizan veintiséis obras de los principales artistas vénetos frente a tres únicos ejemplos de pintores romano-toscanos⁸⁶⁴. Siendo ésta la primera similitud con el gusto de Leganés, claramente derivado hacia lo veneciano en cuanto a la pintura de origen meridional. Respecto a los artistas nórdicos, en la colección Rubens se dan un gran número de pintores que conformaron la Pintura en los Países Bajos, desde van Eyck hasta Brueghel el viejo, pero apenas unos escasísimos ejemplos de artistas italianizados, como Frans Floris o Michael Coxie. De nuevo una interesante coincidencia con Leganés. Otro ejemplo de las similitudes sería la obra de

⁸⁶² Véase Muller 1989, tanto para la identificación y análisis de las pinturas que Rubens dejó a su muerte como para un análisis de su significado en relación con la biografía del artista.

⁸⁶³ Para la venta de la colección Rubens: véase Genard 1865, donde se listan las pinturas y Denucé 1932, pp. 74-76. La *Specification* se publicó en francés e inglés para su mayor difusión, véase para una transcripción y la identificación de las pinturas Muller 1989, p. 94 y ss. Algunas de las pinturas que poseía Rubens y se dispersan en 1642 se encuentran en las colecciones de algunos de sus familiares políticos, véase al respecto el inventario de su conuñado Arnold Lunden marido de Susanne Fourment, hermana de la esposa de Rubens (Vlieghe 1977) cuya lectura arroja un número mayor de artistas italianos de lo habitual en el Amberes de ese momento. Véase también el inventario de Peter van Hecke de Jonge, marido de Claire Fourment, también hermana de la esposa de Rubens, que poseería hacia 1646, algunos de los retratos más relevantes por Rubens, como el de Ambrosio Spínola, los del conde de Arundel y su esposa, el de Helene Fourment con una pelliza del Kunsthistorisches Museum de Viena, véase Duverger 1971.

⁸⁶⁴ Los datos sobre la colección y las conclusiones sobre los artistas y escuelas poseídas por Rubens, y su relación con su ideal de pintura aquí expuestos están extractados de Muller 1989, p. 11 – 14.

Rafael. Para Rubens la pintura del artista de Urbino era la mejor plasmación del estilo perfecto. En su colección llama la atención la ausencia de artistas del *quattrocento*. De hecho, el único que comparece es Perugino, quizás por su condición de maestro de Rafael. Finalmente otro punto de contacto muy interesante entre ambas colecciones e intereses de sus poseedores está en relación con la pintura tenebrista barroca, Rubens estudió la obra de Caravaggio, artista del que Leganés creía tener un ejemplo de su pintura, pero sobre todo poseyó obra de Ribera, curiosamente el pintor más representado en la colección Leganés, si excluimos los principales artistas flamencos.

Rubens coleccionaba aquello que quería imitar, y en este sentido, es significativa la ausencia de los artistas del Manierismo, con alguna excepción en Michael Coxcie o Broncino. Quizá porque Rubens abogaba por una búsqueda de la naturaleza, que creía que los artistas manieristas habían abandonado⁸⁶⁵. Llamativamente es ésta una diferencia muy grande con el marqués de Leganés, cuyo gusto viró claramente hacia los artistas del manierismo reformado, con posesiones poco comunes para un coleccionista hispano como Rosso Fiorentino, *il Cigoli*, o Andrea del Sarto, así como su variación seicentista en la pintura milanesa, caso de los Procaccini o *Il Cerano*. Esta diferenciación del gusto de Rubens y Leganés quizás pueda interpretarse a la luz de los datos biográficos de nuestro marqués, cuyo gusto artístico parece más vinculado con lo flamenco y por lo tanto más identificado con el de Rubens en los años veinte y principio de los treinta, mientras que se interesaría por el manierismo tardío tiempo después, especialmente tras su nombramiento como gobernador de Milán en 1635. Estas diferencias se dan por lo tanto más adelante en la vida de Leganés. A finales de los años veinte, cuando iniciaba su periplo como coleccionista, su gusto está estrechamente ligado al de los coleccionistas flamencos y específicamente al de Rubens. De hecho es el momento en que Rubens le califica como uno de los mayores entendidos en pintura del mundo en 1628. Una calificación que no hay que considerar como adulación, aunque poco después Leganés patrocinara obras de Rubens, dado que se incluye a un corresponsal imparcial como Dupuy. Sino que puede entenderse como una manifestación de la comunión de gusto que existía entre ambos. Tal comunión es especialmente llamativa cuando ese mismo año Rubens visitó España, y se lanzó a la copia de algunos de los Tizianos que tenía Leganés y otros pertenecientes al Rey, es decir cuando se evidencia su tendencia al venecianismo como la más alta expresión estética, coincidiendo con los años en que Leganés, también se mostraba muy interesado por la posesión de Tizianos, según se deduce de su primer inventario de 1630.

⁸⁶⁵ En su texto sobre la escultura Rubens manifestaba esta idea, cfr. Muller 1989, p. 13.

Todo son coincidencias entre las posesiones y el gusto de Leganés y Rubens. De hecho de todas las colecciones formadas por personajes flamencos, la del pintor es la que más se asemeja a la de Leganés. No sólo en cuanto a escuelas o artistas, sino incluso a ejemplos concretos que veremos enseguida. Pero hay alguna otra consideración en cuanto al parecido entre ambos ejercicios de coleccionismo que debe ser resaltado.

Según fue definida por Muller, la colección de Rubens no se guiaba exclusivamente por cuestiones artísticas sino también por aspectos sociales, económicos y políticos⁸⁶⁶. La colección que Rubens poseía, -y aquí no entraban sólo las pinturas sino todos los objetos-, así como su colocación y proyección dentro de su casa, jugaban un papel fundamental en la política del artista para alcanzar el estatus nobiliario y aristocrático. En el proceso por el que Rubens se esforzó en alcanzar el estatus nobiliario y aristocrático, su propia colección jugaba una parte fundamental. La magnificencia de su propia casa era una manera de manifestar su candidatura a la nobleza que reclamaba para sí mismo. El coleccionismo era para Rubens una cuestión simbólica, de estatus social, cuando hablaba de ella lo hacía siguiendo terminología aristocrática, con palabras como *capriccio* o *bagatella*⁸⁶⁷. Para él coleccionar era una manera de elevar su prestigio social. Algo similar a lo que Leganés estaba planteando en los años finales de la década de los veinte, cuando comenzó a coleccionar a la vez que iniciaba su ascenso nobiliario, político y social. Rubens no es sino un ejemplo más, aunque sin duda el más cercano a Leganés, de una práctica que se repetía en Amberes en la primera mitad del siglo XVII, y que se dará en otros aficionados como Rockox, van der Geest, Stevens, cuya mejor plasmación es la creación del género pictórico de la representación de galerías de pintura.

Como complemento a ese condicionante aristocrático, la condición económica también fue un factor determinante para Rubens a la hora de confeccionar su propia colección. En todo hecho de coleccionar hay una intención económica, se busca estabilidad económica en el acaparamiento de objetos no utilitarios sino de representación, como un ejercicio de inversión para lograr estabilidad. Rubens invirtió grandes sumas de dinero en su colección en un momento en que se iniciaba la decadencia económica de Amberes tras décadas de gloriosa actividad. Como fue puesto de manifiesto por Muller desde un punto de vista económico “el arte provee una manera de inversión para los que temían arriesgar sus fortunas en empresas menos seguras”⁸⁶⁸. Algo similar estaba comenzando a hacer

⁸⁶⁶ Véase al respecto Muller 1989, p. 48.

⁸⁶⁷ Cfr. Muller 1989, p. 56.

⁸⁶⁸ Muller 1989, p. 57, pone como ejemplo los 100.000 florines en que Rubens vendió a Buckingham su colección de gemas en 1626. A esta conclusión también se ha llegado tras analizar la decadencia económica del trecento en Italia, a la que siguió el renacer artístico del cuatrocento, estudiado en Robert S. Lopez “Hard

Leganés por los mismos años en que para Rubens ya era una práctica clara. En 1630 lo primero que vinculó Leganés a su mayorazgo, son las obras más valiosas de su colección. Además de los tapices, los objetos más valorados en ese momento, de entre las pinturas incluyó sólo los Tizianos, un Rafael, un Metsys y un Holbein y un Durero, aunque como veremos, ya tenía otras pinturas. Únicamente incluyó las obras con autorías definidas porque debían ser las más valoradas y las mejor valuadas. En 1642 no serán sólo las principales pinturas, sino el grueso de su colección lo que vincula al mayorazgo, siendo consciente de su entidad como activo económico. Como evidencia el hecho de que a su muerte en 1655 la reunión pictórica alcanzaba un valor monetario muy elevado. Es evidente que para Leganés su colección era un recurso económico de envergadura, como también lo había sido para Rubens.

Pero más allá de estas valoraciones que definen ambas colecciones, su comparación arroja otros puntos de contacto más particulares. Por ejemplo, Rubens fue poseedor, casi como era obligado, de una obra que se puede definir como la carta de presentación de cualquier coleccionista flamenco: una versión de los *Mercaderes de joyas* de Quentin Metsys, que también poseyeron coleccionistas como van der Geest y Pieter Stevens⁸⁶⁹. De la misma manera, Leganés no sería menos en su apreciación por la pintura de Metsys, en cuyo inventario también se encuentra citada una pintura de este tema y autor que ejemplifica la vinculación del marqués con el coleccionismo antuerpiense del momento⁸⁷⁰. Otro punto de contacto es la común posesión de cuadros de Alexander Adriaenssens, Es significativo que Rubens fuese uno de los poseedores en Amberes de cuadros de este bodegonista, de quien tenía una cesta con frutas y una naturaleza muerta con pájaros⁸⁷¹. Paralelamente sus pinturas deben ser consideradas entre las más valorados por Leganés, como muestra el regalo de los seis ejemplares que llegó a poseer a Felipe IV⁸⁷². En definitiva se puede considerar la de Rubens, como la colección con mayores semejanzas en artistas y temas a la de Leganés. Los ejemplos son muy numerosos: paisajes de Wildens y Momper⁸⁷³, obras de Snayers⁸⁷⁴, representaciones de *Combates de Gatos* de Paul de Vos⁸⁷⁵, *Músicas de pajaros* de este

Times and Investment in Culture”, *Renaissance: Six Essays* New York 1953, reed. New York, 1963, f. 29 y ss., cfr Muller 1989.

⁸⁶⁹ N° 186 de la *Specification*, Muller 1989, p. 126. Muller especula sobre la imposibilidad que el cuadro de Rubens fuera el mismo que hoy se encuentra en el Louvre de París sino una réplica. Considera que Pieter Stevens, la adquirió directamente de Van der Geest, muerto en 1638 y no de la almoneda de Rubens en 1640, existiendo al menos dos versiones en Amberes en esos años.

⁸⁷⁰ Cat. 328.

⁸⁷¹ Núms. 241 y 242 de la *Specification*, Muller 1989, p. 136

⁸⁷² Véase cat. núm 1220-1226.

⁸⁷³ Por ejemplo Muller 1989, p. 136, n° 244 y p. 137, n° 257, respectivamente.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 137, n° 252-253, 256.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 137, n° 258.

mismo artista⁸⁷⁶, cazas de jabalís de Frans Snyders⁸⁷⁷ o festones de frutas del jesuita Daniel Seghers⁸⁷⁸. Para el caso de Rubens sus relaciones con algunos de estos pintores permite justificar la posesión de sus obras, tanto para deleite como por pura práctica comercial. Pero el hecho de que Leganés también las llegase a poseer le sitúa en idéntico plano como aficionado al arte flamenco contemporáneo.

Como es sabido Rubens no poseía sólo obra de otros artistas sino que casi la mitad de las pinturas que dejó a su muerte habían sido realizadas por él mismo. En ocasiones, especialmente en los retratos, estas posesiones han sido consideradas como modelos realizados para que el taller sacara versiones de tales imágenes, como sucede con ciertas imágenes de Ambrosio Spínola y los retratos muchos retratos de los Archiduques, de origen rubeniano que se conocen. En este sentido, Leganés poseyó un retrato de Spínola atribuido a Rubens, que no ha podido ser localizado, pero que presumiblemente podría estar hecho a partir del que quedó en propiedad del artista a su muerte⁸⁷⁹. Sin embargo, para el caso de los archiduques es seguro que las copias que poseía Leganés como “copias de Rubens” son distintas a los modelos que se piensa que el pintor poseía a su muerte, pudiendo tener otra procedencia, no estrictamente vinculada a los modelos originales que mantuvo hasta su fallecimiento⁸⁸⁰.

Pero sin duda la mayor correspondencia entre las colecciones de Rubens y Leganés se da en torno a las obras de Tiziano. La *Specificación* de las pinturas que dejó Rubens al morir comienza con una *Magdalena* de Ticiano. Tema del cual Leganés no dejó de poseer un ejemplar. Dado que éste fue adquirido antes de 1637 no puede tratarse de una influencia directa, sino de una coincidencia de gusto por idéntico modelo ticianesco⁸⁸¹.

Pero el interés de Rubens en Tiziano se manifiesta mejor a través de los varios retratos que copió en España y que aparecen en su inventario de 1640. Entre ellos son mencionados los de *Carlos V* (nº 49), *el duque de Alba* (nº 53), *Jan Frederick de Sajonia* (nº 54), *el Landgraf de Hessen* (nº 55), *Alfonso d'Este duque de Ferrara* (nº 58), *Francesco Sforza, duque de Milán* (nº 59), *Andrea Gritti, dux de Venecia* (nº 60) y finalmente otro de un personaje

⁸⁷⁶ Ibid., p. 137, nº 258

⁸⁷⁷ Ibid., p.137, nº 260

⁸⁷⁸ Ibid., p. 138, nº 268.

⁸⁷⁹ Muller 1989, p. 114, nº 98. Para los distintos ejemplos del retrato de Spínola por Rubens véase Vlieghe 1987, pp. 183 y ss. núm. 147, 148, 149, 150, y 151.

⁸⁸⁰ Muller 1989, p. 121, nº 151-152, considera que se trataría de los ejemplares que se encuentran en el Kunsthistorisches Museum de Viena, que no coinciden con los cuadros que poseía Leganés, véase cat. núm 425 y 426. Muller defiende que la pintura de Rubens fue la llevada a Flandes por un mercader llamado Elmani, que pasó posteriormente a Caerlo Helmans, en cuya casa la vio Rubens

⁸⁸¹ Muller 1989, p. 84, nº 1, citada en Ridolfi (1648, I, p. 190, de la ed. Detlev Freiherr von Hadelj, Berlín 1914-1924). Rubens poseyó también un rostro de la Magdalena (Muller 1989, p. 96, nº 9). Para la de Leganés véase cat. núm 11.

desconocido con un perro (nº 64). Es sabido que estos originales ticianescos fueron copiados en 1628-1629 durante su estancia en Madrid, a partir de los que se encontraban en la Colección Real, según informó Pacheco, que cita expresamente el duque de Sajonia, el Landsgrave, el dux veneciano y el retrato del secretario Cobos.

Sin embargo hay algunas sombras al respecto de cuales fueron los cuadros que copió exactamente Rubens y de su verdadero propietario dada la imprecisión del texto de Pacheco. Además es muy llamativo que Leganés tuviese en su poder, al menos en 1630 varios retratos de Tiziano con identidades semejantes. Entre ellos un *duque de Alba*, un *duque de Milán*, un *duque de Ferrara*, un *dux de Venecia*, el *Landgraf de Hesen*⁸⁸². De hecho, el inventario de la Colección Real de 1636 menciona como los retratos de Tiziano del duque de Sajonia y el Landgraf habían sido entregados, existiendo en el Alcázar sendas copias⁸⁸³, mientras que Carducho los citó en su poder hacia 1633⁸⁸⁴. Por añadidura, en 1637 Leganés poseía un retrato de *Carlos V*, coincidente con el que Rubens copió. Los investigadores que han trabajado sobre estos cuadros consideran que al menos el Landsgrave, el duque de Alba, el duque de Ferrara y el duque de Milán fueron copiados a partir de los que poseía Leganés aunque se puede especular con que Rubens copiara todos ellos a partir de los que estaban presentes en su colección.

De esta manera perfilando tal hipótesis, el retrato de *Carlos V* que copia Rubens, podría corresponder con el que está en la colección Leganés con seguridad en 1637 (cat. 13)⁸⁸⁵. El *duque de Alba* podría ser el que tenía Leganés ya en 1630 (cat. 19), que reintegró a la colección real antes de 1655⁸⁸⁶. El retrato del *duque de Sajonia*, sería el que está el Rey había entregado a Leganés (cat. 16), y estaba en su poder al menos antes de 1633, cuando lo cita Carducho, y con seguridad en 1636, cuando el inventario del Alcázar así lo menciona⁸⁸⁷. El retrato del *Landgraf de Hesse*, cedido por el rey a Leganés tal y como se cita

⁸⁸² Véase Apéndice Documental, doc. 2.

⁸⁸³ Martínez & Rodríguez 2007, p. 100, nº [801] y nº [807].

⁸⁸⁴ Carducho 1633, f. 155v.

⁸⁸⁵ En 1636 existía uno similar en el Alcázar en la Pieza en que negociaba el rey en el cuarto bajo de Verano, Martínez & Rodríguez 2007, p. 100, nº [804] justo en la pieza donde se colocaron las copias del duque de Sajonia y el Landgraf de Hesse cuyos originales habían se dieron a Leganés. El original de Tiziano se ha perdido (Wethey II, p. 193-194, nº L5), pero la copia de Rubens es citada por Muller en Detmold, Colección de Wilfried Goepel, da idea de su apariencia (Muller 1989, p. 105, nº 49, n. 2).

⁸⁸⁶ De nuevo no parece que se conserve en la actualidad el retrato original de Tiziano (véase Wethey 1971 II, pp. 151-152, nº X-3, X-4 y p. 190, nº L-I.). Volk 1980, p. 266 y Muller 1989, p. 106, nº 53, n. 1. ya consideraron que el cuadro que copia Rubens fuera el que poseía Leganés basándose en la cita de Pacheco 1956, p. 153. No hay retrato de Alba en 1636 en el Alcázar. Sí de otro ejemplar que se ha considerado que perecería en el Alcázar en 1734. En el Palacio de Liria en Madrid se conserva un retrato del Gran duque de Alba 115 x 81 cms, atribuido a Rubens, de claro corte ticianesco, adquirido por el XVII duque de Alba en 1942 a un anticuario de Londres que podría tratarse de la copia realizada en España por el artista flamenco.

⁸⁸⁷ *Otro lienzo con moldura negra y dorada, retrato que dicen ser del Duque de Saxonia vestido de negro con ropa demartas, esta sentado y en la mano tiene numero 94, es copia del Tiziano porque el orjinal lo dio su magestad al marqués de Leganés,*

en el inventario real de 1636, estaba en poder del marqués en 1630 (cat. 17) por lo que también lo pudo copiar Rubens⁸⁸⁸. El *duque de Ferrara* en 1630 lo poseía Leganés (cat. 18) y antes de 1655 lo entregó al rey, Rubens lo pudo copiar cuando era propiedad del marqués⁸⁸⁹. El citado como retrato de *Francesco Sforza, duque de Milán*, hoy sabemos por su descripción es el cuadro retrato de Federico Gonzaga del Museo del Prado. Leganés lo tenía desde al menos 1630 como un duque de Milán (cat. 15), Rubens no lo pudo copiar en otro lugar sino directamente de la colección del noble, quien lo mantuvo hasta su muerte en 1655⁸⁹⁰. El Retrato del *Dux de Venecia*, podría estar copiado del que ya tenía Leganés en 1630 (cat. 19), que parece que se mantuvo en poder de su familia, aunque en 1666 se cita otro en la Colección real⁸⁹¹. El retrato de un desconocido con un perro, creemos que se trata del que poseía Leganés, citado como un duque de Milán (cat. 21) en 1630, que es el que hoy está en colección privada en Génova⁸⁹². Por último, siendo sin duda la identificación más arriesgada, se puede especular con que el cuadro del *Secretario Cobos* que Rubens copió en España según mencionaba Pacheco, y que puede ser el que aparece en la *Specification* con el número 62 como un retrato del Secretario Idiaquez, fuese en realidad una copia del “Senador con Martas” que Leganés poseía desde 1630 (cat. 22).

transcrito en Beroqui 1933, p. 93, n. 2 y Martínez & Rodríguez 2007, p. 100, n.º [801]. La copia de Rubens, se localizó en la colección del pintor Victor Wolfsoet en 1652. Dada la descripción del inventario del Alcázar se puede presumir que Rubens copió el retrato que actualmente se encuentra en Viena (Véase Wethey II, p. 111-112). El cuadro de Rubens no se ha identificado.

⁸⁸⁸ Volk 1980 p. 266, y Muller 1989, p. 106-107, n.º 55, ya citan esta posibilidad. La copia de Rubens se localiza entre los bienes del pintor Paul de Vos en 1678. No se conoce en la actualidad. La descripción más certera de cómo sería es la que aporta el inventario del Alcázar de 1636: “Otro retrato de medio cuerpo arriba, con moldura dorada, es de Landsgrabe, tiene colete acuchillado y un ropón ajorrado en Martas, tiene la mano izquierda en la espada y gorra de milán es copia del Tiziano, que el original le dio su magestad al marqués de Leganés”, transcrito en Martínez & Rodríguez 2007, p. 100. n.º [808].

⁸⁸⁹ Volk 1980, p. 258-259, y Muller 1989, p. 107, n.º 58, creen que Rubens lo copio de la colección Leganés. En ocasiones se ha considerado que el cuadro de Rubens es el que se encuentra en el Metropolitan de Nueva York. Leganés entregó el original al Felipe IV antes de 1655.

⁸⁹⁰ Volk 1980, p. 266 sugirió que el cuadro que copió Rubens podía ser el de Leganés. Muller 1989 p. 107, n.º 59, duda si Rubens copio el cuadro que poseía van Dyck entre 1627 y 1631 o el cuadro de Leganés, pues cree que Rubens podía estar copiando la otra pintura calificada como un duque de Milán que tenía Leganés. En realidad el cuadro de van Dyck ha sido identificado con otra pintura que nada tiene que ver con Tiziano (véase Wood 1990), y el otro duque de Milán puede tratarse de la pintura que se conserva en colección privada genovesa, (Véase cat. núm 21), por lo que Rubens debió hacer una copia de Federico de Gonzaga de Tiziano del Museo del Prado. Una versión de esta pintura se encuentra en el Museo Jacquemart-André de París, como copia de Tiziano, en ocasiones identificada como la copia de Rubens (Madrid 2003, p. 170.). Leganés entregó el original de Tiziano al Rey, antes de 1655.

⁸⁹¹ El cuadro que copia Rubens se menciona como un retrato de Andrea Gritti. Muller (1989, p. 107, n.º 60), consideró que Rubens estaría copiando el cuadro de la National Gallery de Washington cuando se encontraba en Mantua o posteriormente cuando es propiedad de Carlos I de Inglaterra. En el Alcázar en 1636 existía también un retrato del dux de Venecia, de mano de Tiziano, en las mismas salas donde están los de Sajonia, Landgraf y Carlos V (véase para la transcripción Martínez y Rodríguez 2007, p. 100).

⁸⁹² El número 64 de la *Specification* menciona en francés “un retrato desconocido de una persona de calidad con un perro”, (Muller 1989, p. 108, n.º 64). Muller creyó con Volk 1980, p. 258 que era la copia del Federico Gonzaga. Sin embargo se trata de originales y copias distintas. El Gonzaga que copia Rubens es el número 59 de su especificación y este número 64 puede tratarse del cuadro de Leganés número 21, que poseía en 1630 junto a los demás Tizianos.

Nuestra teoría es que Rubens estaba copiando cuadros de la colección Leganés mucho más allá de lo que se ha considerado hasta ahora. De los nueve retratos de Tiziano que Leganés poseía en 1630 al menos siete aparecen copiados por Rubens con seguridad (Alba, duque de Milán/Ferrante Gonzaga, Ferrara, duque de Milán/Federico Gonzaga, dux de Venecia y Landsgrave) y puede que otra copia de Rubens fuese hecha a partir de un octavo (Cobos). Además otros retratos copiados por Rubens en España están en la colección Leganés con seguridad en 1633 (Sajonia) y 1637 (Carlos V), siendo probable que antes de esas fechas ya lo estuviesen. De todos ellos algunos fueron entregados posteriormente por Felipe IV a Leganés (Sajonia y Landsgrave) y otros parece que ya estaban en la colección real antes de que los poseyese Leganés (Ferrara y Alba), siendo reintegrados por Leganés antes de su muerte. Y finalmente otros son parecidos a los que el rey tenía en 1636 (Dux de Venecia y Carlos V). Aunque las descripciones de los inventarios tienden a confundir a los investigadores y las identificaciones con cuadros actuales pueden ser dudosas o muy discutibles, cuando no abiertamente confusas por la laxitud de los datos, hay una conclusión evidente: tanto Rubens como Leganés y Felipe IV mostraban idéntica predilección por los retratos de Tiziano, que los tres gustaron de poseer, copiar, o intercambiar en fechas muy cercanas. En el caso del marqués coincidiendo con los años en que comenzaba a acaparar pintura de calidad.

Por otro lado cabe estudiar los puntos de contacto del gusto de Leganés con el de algunos artistas patrocinados o admirados por él. Aunque el caso más evidente es el de Rubens, también debemos fijarnos en Antoon van Dyck. Es interesante el hecho de que el artista volviese a Amberes desde Italia en 1627 y permaneciese allí hasta 1632 cuando marcha a Londres, coincidiendo con los años de mayor actividad de Leganés en los Países Bajos. Aunque sin embargo no se ha probado hasta ahora ninguna relación directa de patrocinio, ésta parece evidente a tenor de los varios retratos que el pintor realizó del marqués. En cualquier caso llama la atención su común interés por Tiziano. Van Dyck poseyó al final de su vida una pequeña colección de obras en las que predominaban las pinturas del maestro veneciano según un inventario redactado hacia 1644⁸⁹³. En él, Tiziano aparece como el artista más representado, incluidas algunas copias, aunque también se citan obras de Tintoretto, Moro, Bassano Palma, Baggione. Autores que, salvo el último, también se dan en la colección de Leganés. Si en el caso de los estos artistas simplemente es

⁸⁹³ Los conocimientos sobre la colección de van Dyck parten de un inventario de hacia 1644 relacionado con la partición de sus bienes, entre su esposa y su hijos véase Wood 1990. Para un análisis de las posesiones pictóricas de van Dyck, especialmente en relación con sus cuadros de Tiziano y los vínculos con Rubens véase también Muller 1989, pp. 68-69.

una coincidencia en la atención prestada a la pintura de estos artistas, en el caso de las pinturas de Tiziano, las coincidencias llegan a la posesión de idénticos temas y composiciones. Por ejemplo Van Dyck se mostró muy interesado por la composición *Cupido vendando los ojos de Venus*, que conocería en la Galería Borghese de Roma y que dibujó en su cuaderno italiano, de la que llegó a realizar una versión. Jeremy Wood argumentó con seguridad como la “Fictione Poetica” citada en el inventario de van Dyck se trata de una copia de esta obra de Tiziano, afirmando que el hecho de que el pintor hubiese realizado una copia es la razón de su inclusión como una de las obras del fondo de la obra *Apelles pintando a Campese* de Willem van Haecht (La Haya, Maurithuis), cuyos fondos reflejaban una Galería de pinturas ideal⁸⁹⁴. Se trata de una obra interesante para nuestro discurso pues sabemos que Leganés poseía una composición similar⁸⁹⁵. Aunque no conocemos la procedencia precisada la pintura de Leganés, ni si fue adquirida en Flandes en estos momentos -pues está documentada en su posesión desde junio de 1637-, parece evidente que era una famosa composición tizianesca con un cierto impacto en el mundo artístico flamenco de finales de los años treinta, y que pudo ser conocida por Leganés en Italia, pero también en los Países Bajos, a través de la copia de Van Dyck o de alguna otra versión⁸⁹⁶.

Al igual que Rubens, también van Dyck se mostró fascinado por la retratística de Tiziano. Curiosamente tuvo en propiedad una imagen de la duquesa de Sajonia, no identificada con ninguna pintura conservada en la actualidad, pero que nos recuerda al retrato del duque de Sajonia que Leganés poseía al menos en 1633⁸⁹⁷. Como ejemplo principal de la comunión de posesiones entre van Dyck y Leganés cabe citar la común posesión del retrato de *Federico I duque de Mantua*. En el inventario de los cuadros del pintor aparece citado “duca Sforza di Milano con un Cane”, que se consideró podía ser el retrato del duque mantovano del Prado. Sin embargo, la posibilidad de que Dyck poseyese el mismo cuadro que tenía Leganés es inimaginable, por cuanto su inventario es de hacia 1644, mientras que el cuadro del museo fue propiedad segura del marqués desde 1630. Además, la posibilidad de una versión realizada por van Dyck a partir del original de Tiziano cuando este se encontraba en Mantua también debe ser descartada. Tal y como Jeremy Wood demostró es muy probable que la cita del inventario del artista coincidiese con un cuadro de Sofonisba Anguissola (Baltimore, Walters Art Gallery), utilizado por van

⁸⁹⁴ Wood 1990, p. 680.

⁸⁹⁵ Véase cat. 27.

⁸⁹⁶ Por otro lado es evidente que se trataría de dos cuadros distintos, pues la pintura de Leganés, está atribuida a Tiziano y está en su poder en 1637, mientras que la de van Dyck, es copia suya a partir de Tiziano y viajó a Londres Wood 1990, p. 695.

⁸⁹⁷ Cat. 16.

Dyck como fuente visual para su retrato del Príncipe Ruperto del Palatinado (Viena, Kunshistorisches Museum).

En cualquier caso, aunque las relaciones concretas entre van Dyck como coleccionista de pintura y el marqués de Leganés en los años en que se pudieron conocer en los Países Bajos carezcan de lazos evidentes. Se puede establecer una conclusión clara. Leganés fue un gran amante de la pintura veneciana, y como veremos, al menos en 1630 tenía varios ejemplos de la obra de Tiziano. Pinturas que no necesariamente debieron llegar a través de Italia, o desde España, sino que bien pudieron ser adquiridos en Flandes. Allí, no serían los coleccionistas burgueses sus principales poseedores, sino artistas como Rubens o van Dyck. En el caso de este último -y aunque no pueda ser probado para el caso de Leganés-, hay que llamar la atención sobre como también ejerció de consejero artístico e incluso se sospecha que pudiera ejercer de intermediario, comprando y vendiendo pinturas, a menudo para sus patronos⁸⁹⁸.

El ascenso económico del marqués de Leganés. La fundación del mayorazgo.

En su trabajo sobre las colecciones de pintura italianas en España, Marcus Burke mencionaba el poder económico de la nobleza española como una de las causas de la magnificencia de tales colecciones, haciendo especial mención del rápido ascenso económico de ciertos coleccionistas relacionados familiarmente con Olivares, caso del marqués de Leganés y el conde de Monterrey, que eran beneficiarios de numerosas mercedes económicas⁸⁹⁹. Es conocido que a través de los gajes obtenidos por sus cargos políticos y de su manejo de la economía de guerra, estos coleccionistas pudieron, en algunos casos, obtener algunas de sus piezas más representativas. Para el caso de Leganés, esta afirmación es evidente a partir de su posición como gobernador de Milán desde 1635, cuando -como veremos- ejerció una amplia labor de mecenazgo y acaparamiento de pinturas, probablemente beneficiado por el dinero que se le enviaba desde España⁹⁰⁰. Sin embargo, a finales de la década de 1620 y comienzos de la siguiente, cuando estaba

⁸⁹⁸ Esta conclusión es especialmente válida para su periodo inglés, pues hay datos de cómo lleva pinturas de Rafael a Londres, que luego no aparecen en su inventario, véase Wood 1990, p. 681. Para más datos acerca de la labor de espertizaje de van Dyck para sus patronos, especialmente en relación a Rafael y Tiziano véase Ligthbown 1991.

⁸⁹⁹ Burke 1884, II, p. 46.

⁹⁰⁰ Merece la pena señalar al respecto como Pellicer y Tovar, en sus Avisos Históricos menciona que a Leganés en 1639, y debido a sus éxitos militares se le envían *“mercedes que llegan a diez y ocho mil ducados de renta”*, lo que provoca un ensalzamiento de su figura: *“Todo merece que es afortunadísimo capitán”*, diría el cronista, Pellicer y Tovar 1790, I, p. 23. Poco antes de su partida en 1636 recibiría 6.000 ducados de renta perpetua para su casa, 12.000 de ayuda de costa y los 2.000 correspondientes por su sueldo de Gobernador de Milán, Rodríguez Villa 1886, p. 17-18.

alcanzando posiciones políticas y militares de gran repercusión, Leganés disponía ya de unos ingresos suficientemente amplios como para ejercer una labor de obtención de piezas artísticas. En los párrafos siguientes abordaremos ciertos extremos su situación económica alrededor de 1630, con la obtención de algunos oficios y cargos que le permitieron culminar un status económico elevado, paralelo a la posición social y política que había alcanzado en esos los mismos años.

En apartados anteriores hemos visto como su matrimonio con Policena Spínola fue un revulsivo económico muy grande para el marqués, a través de las numerosas rentas que ésta había heredado de su familia en Italia y que alcanzaban 5.000 ducados. Según las capitulaciones matrimoniales de 1627 en esa fecha el propio marqués disponía de los 20.000 ducados de renta en juros existentes en las Alcabalas de Madrid, que el rey Felipe IV le había otorgado en 1626, más 6.000 ducados derivados de sus rentas en los estados flamencos de Deynse, a lo que se unía la villa de Leganés de la que fue elevado a marqués en 1627 y las villas de Vaciamadrid y Velilla, cerca de Madrid, que le otorgara el conde duque de Olivares⁹⁰¹. Idénticas serán las rentas consignadas en la fundación de un mayorazgo familiar en 15 de septiembre de 1630⁹⁰².

A estas rentas hay que sumar los ingresos correspondientes por los distintos cargos palatinos, políticos y militares que había reunido a finales de la década de 1620, y que eran los siguientes: Gentilhombre de la Cámara del Rey, Consejero de Guerra, Consejero de Estado, Presidente del Consejo de Flandes y Capitán General de la Artillería de España⁹⁰³, y aquellas que recibiría muy poco después por otras mercedes y designaciones. Por ejemplo, en 1630 se produciría una de los nombramientos más ansiados por Leganés desde hacía

⁹⁰¹ Capitulaciones Matrimoniales, 2043, ff.1718-1752v

⁹⁰² AHPM, 6157, f. 292r – 315ss. Este documento fue dado a la luz por Mary Crawford Volk en el contexto de las pinturas que incorporaba Leganés a su mayorazgo, véase Volk 1980a.

⁹⁰³ Los datos en torno a los sueldos y gajes de estos oficios son demasiado parciales para sacar consecuencias más amplias sobre la economía del marqués. Por cuentas de 1653 parece que Leganés cobraba 131.560 maravedíes anuales por su oficio de Gentilhombre de la Cámara de Felipe IV (AGP, Exp. Personales, C^a 543 / 19. En ese mismo documento se afirma como el 2 de febrero de 1629 se le dobló la ración de pan y vino correspondiente por consejero, lo que implica un cierto privilegio. También es destacable que el sueldo de Gentilhombre se le mantenía durante sus viajes, como sucedió en los de 1627 y 1630.

En relación al dinero ingresado como Presidente del Consejo de Flandes es muy útil la *Memoria de los Gajes Propinas Luninarias y otros emolumentos que gozan en cada año los ministros del consejo de Flandes assi por las finanças del Pays y receta del Consejo, como por la casa del Rey nro s^r con que ordenes se perciven y de que procede el caudal para su paga segun las resoluciones de SU Mag^d el Rey nro s^r (que Dios aya)* AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2574, donde se listan los salarios de cada miembro del consejo. El presidente, en este momento Leganés poseía 16.000 florines por gajes y 4.000 de casa de aposento, que se le pagaban a través de las finanzas de Flandes, en virtud de su nombramiento el 10 de noviembre de 1628. Más por resolución de Felipe IV de 26 de enero se le otorgaron 2.972 reales de plata y 40 ducados “para dulces, en cada corrida de toros para celebrar los días de san Isidro, san Juan y Santa Ana, más otros 4^o ducados para el día del Corpus, pagados por el caudal del propio Consejo. Además tenía 288 reales de plata por cada luminaria que el Rey ordenase poner, a lo que podía unirse una propina extraordinaria. Por resolución real de 18 de julio de 1629 se le otorgan 3600 reales de plata al año “por emolumento de las hachas de la casa de Borgoña”. Por último le correspondía una aroba de nieve al día, según una merced que el Rey hizo al marqués de Velada cuando éste era Presidente.

tiempo, y que -como se vio en el primer capítulo- los archiduques Alberto e Isabel habían solicitado en numerosas ocasiones: la concesión de una Encomienda en la Orden de Santiago. Ese año le fue otorgada por fin la deseada Encomienda Mayor de León, un cargo que llevaba ligada numerosas rentas económicas. Valgan como ejemplo los 115.000 maravedíes de renta anual que poseía sobre las alcabalas de las villas de Tevar y Ardales, propiedad del que ejerciese de comendador Mayor de León⁹⁰⁴. Especialmente importante era la prorrogación de los gajes que la encomienda llevaría ligada en beneficio de sus sucesores. Según ha sido afirmado el título de Comendador fue firmado por el Rey el 8 de junio en cabeza de don Diego, en ese momento Caballero y Trece de la Orden de Santiago, pero además ese mismo año recibiría una merced de supervivencia de ocho años cuatro para disponer de la encomienda en su testamento y cuatro más para que los gozase su esposa o el hijo que eligiese. Esta orden se aprobaría el 12 de marzo de 1644 por Urbano VIII. Aunque sabemos que el propio monarca otorgaría en 1653 una supervivencia mayor que alcanzaba los veinticinco años que podría heredar su hijo el marqués de Morata, y a su muerte el hijo de este. En cualquier caso en su testamento Leganés otorgaría a su segunda esposa los ocho años de supervivencia recibidos en 1630⁹⁰⁵.

Además la posesión de las villas alrededor de Madrid era una ocasión propicia para gestionar mayores ingresos a través del control de los oficios públicos. Por ejemplo a partir de 1630 se hizo con la titularidad de una de las escribanías públicas existentes en su villa de Leganés por valor de 200 ducados, y que era un oficio que subarrendado podía otorgar más ingresos al marqués. De hecho en ese momento el marqués ya disponía de otra escribanía en la villa por nombramiento directo del rey⁹⁰⁶. Y en 3 de febrero de ese mismo año adquiriría las alcabalas de la villa de Leganés, un impuesto sobre la adquisición de productos de primera necesidad, cuya gestión le reportaría generosos ingresos a partir de entonces⁹⁰⁷.

⁹⁰⁴ AHPM, 6166, f 739-740. 3 marzo de 1632. Estas alcabalas producían 115.000 mrs de renta y juro cada año. No se puede saber la fecha exacta de la concesión pero sería en los inicios de 1630, dado que el 5 de febrero está otorgando un poder a su esposa para la cobranza de estas rentas y otras que le corresponden como Comendador (AHPM, 6181, f. 1236 y ss.).

⁹⁰⁵ Salazar y Castro 1949, I, p. 597-599. De ahí que su hijo Gaspar y su nieto Diego también fueran Comendador Mayor de León en la orden de Santiago. A Gaspar II marqués de Leganés, el rey le otorgó el título el 1 de junio de 1655 (Véase también la merced real en AGP, Real Capilla, C^a 58, exp. 2, 29 de mayo 1655).

⁹⁰⁶ Proceso de información para hacer merced al marqués de Leganés de una escribanía en el concejo de Leganés AHPM, 6158, 410-16. 30 mayo 1630. Un documento muy posterior afirma que en 1693 una escribanía en la villa suponía 393 reales anuales, oficios, AHPM, 32604, f. 15 de ese año. 20 Abril 1693.

⁹⁰⁷ La compra de las alcabalas se produjo el 3 de febrero de 1630. Sobre la adquisición se encuentra importante documentación en la escribanía de Francisco Suárez Ribera: Poder del Marqués a su administrador Martín de Arteaga para que cobre las Alcabalas de la Villa de Leganés, 11 febrero 1632, AHPM. 6166, f. 590-591; Carta de pago de la villa de Leganés sobre la compra de sus alcabalas por parte del Marqués, 3 abril 1632, AHPM, 6167, f. 38-41v; Redención de Censo que existía sobre las alcabalas de Leganés, 3 abril 1632, AHPM, 6167, f. 47. Concierto entre el Marqués y la villa de Leganés sobre las

A estos ingresos se unirían poco después los que le correspondieran por la concesión del título de Primer Caballerizo del Rey, del que Felipe Iv le hizo merced en noviembre de 1631⁹⁰⁸, que además de rentarle económicamente era un nuevo escalón social y cortesano, que el marqués de Leganés ascendía, lo que llevaba implícito un mayor reconocimiento.

Las primeras actividades del marqués de Leganés como coleccionista.

A tenor de los datos que se poseen sobre Leganés en la década de los veinte parece obligado sospechar que había acaparado muchas más de las diecisiete pinturas que se citan en su mayorazgo, levantado en 1630⁹⁰⁹. Suposición que deriva de su extensa actividad política y diplomática, las relaciones de Leganés con otros aficionados a la pintura flamenca, los muchos años pasados en los Países Bajos y el gran número de obra de los artistas activos en la década de los años veinte que llegaría a poseer, según se evidencia en inventarios de años posteriores. Es llamativo que en ese primer documento de fundación de mayorazgo se citen únicamente dos pinturas de autores flamencos, además de otra de Durero y el retrato de Erasmo, probablemente a partir del famoso prototipo de Metsys. La mera comparación de su figura como aficionado al arte con la de los Archiduques o con otros entendidos que hemos analizado anteriormente son suficientemente interesantes para considerarle un coleccionista más amplio que lo que prueba su inventario de 1630, un documento que necesariamente ha de ser parcial.

Por otro lado, en los últimos años de la década de los veinte don Diego Mexía ya gozaba de una posición social suficientemente fuerte y unos ingresos económicos adecuados como para permitirse iniciar una actividad coleccionista a gran escala. Sus cargos militares continuaban en ascenso, sus nombramientos se habían sucedido, especialmente tras la promoción de su primo el conde duque de Olivares, y sus continuos viajes y embajadas le permitían estar al tanto de novedades artísticas internacionales. Hay varias cuestiones que evidencian Leganés era ya un coleccionista activo antes de la fecha de creación del mayorazgo, y mucho más intenso de lo que parece probar el propio

condiciones de la compra de las alcabalas de la villa, 3 abril 1632, AHPM, 6167, f. 55 y ss; Cesión de juro sobre las alcabalas al marqués de Leganés, 10 abril 1632, AHPM, 6167, f. 118-123; Redención del juro que recaía sobre las Alcabalas de Leganés, 1 febrero 1634, AHPM, 6177, f. 477-484v.

⁹⁰⁸ Gascón de Torquemada lo menciona en su gaceta el 27 de noviembre de 1631, Gascón de Torquemada 1991, p. 130. Como era costumbre su estipendio como Caballerizo sería mantenido durante sus viajes. Consta que en 1642 se le mantuvieron durante su ausencia a la guerra de Cataluña véase AGS, Expedientes Personales, C^a 543/19. En algunas de estas ausencias, al menos durante los años 30, era sustituido por el marqués de Torre, véase AGP Administrativa, leg. 710.

⁹⁰⁹ Véase Apéndice Documental, doc. 2.

documento de 1630. Una de ellas tiene que ver directamente con la fecha a partir de la cual Leganés se interesó por acaparar pintura. Aunque siempre se ha considerado la fecha de fundación del mayorazgo como el inicio de sus actividades como coleccionista, en el propio documento se cita como tanto las pinturas, como las tapicerías y las casas habían sido compradas antes del matrimonio con Policena Spínola⁹¹⁰. Es decir, al menos antes de junio de 1627, lo que quiere decir que era coleccionista mucho antes. Pero la prueba definitiva de que Leganés estaba no sólo coleccionando pinturas antes de 1630 sino también enviándolas a España la aportan los registros aduaneros, tanto de la administración flamenca como de la española. Varios documentos localizados en el Archivo Real de Bruselas así como en el Archivo General de Simancas nos demuestran este hecho. Además algunas de las pinturas que se registran en las aduanas no aparecen en el mayorazgo de 1630, lo que implica que en esa fecha no se mencionan todas las pinturas que Leganés poseía, sino quizá las más interesantes para el fin económico que supone la fundación de un mayorazgo.

Antes incluso de acceder al estado nobiliario, cuando aun era sólo un destacado militar, Leganés ya utilizaba los envíos regulares de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia es España para importar pintura desde Flandes. Estas remisiones son actualmente consideradas como un elemento fundamental para la conformación de la colección de pintura flamenca de su sobrino, Felipe IV⁹¹¹. Por ejemplo, en 1626 la gobernadora enviaba a España numerosos objetos artísticos y de uso común: telas de Holanda, objetos de plata, mobiliario de ébano, libros⁹¹². En total quince cajas, de las cuales dos custodiaban “cosas

⁹¹⁰ AHPM, 6157, f. 301v

⁹¹¹ Véase al respecto García García 2000.

⁹¹² *Memoria de todas las cosas que su Alta embia a esp^a a su Md^a*, AGR, Audiencia, 1985/2.

Seis cajas desde n^o 1 hasta n^o 6 en que van ciento y cinq^{ta} piezas de tele de holanda

Dos cajas n^o 7 y 8 en que van diez piezas de manteles y otras diez de servilletas

En una caja n^o 9 van unas cazuelas con diuersas figurillas de alabastro

Otras cazuelas con niños jesus

Otras cazuelas con cestillas de la villa de Hal y dentro dellas relicarios de bufalo n^o 9

Otra caja con dos piezas de holanda y doze de randas de ylo

En una caja n^o 10, un botica de euano y plata de las de Alemania con todo su recado de plata dentro metida en su caja de cuero negro

Una caja de cuero negro forrada de terciopelo carmesi en que va un adreço de mesa de plata para la caça

En una caja n^o 11 van un scritorio de euano negro con un clauicordio dentro y un relox encima

Una cazuela de cuero negro con un instrum^{to} matematico

Una caja de cuero negro con una guarnicion de oto para espada y un tusoncillo de oro

Una caja de cuero negro en q va una arquilla y dentro della unos relicarios de cristal

Otra caja de cuero negro en que va un relox

En una caja n^o 12 van

Una caja con roquetes

Otras dos cajas con flores de seda

Otra casa de cuero negro con un instrum^{to} matematico

Otra caja cubierta de angeo con n^o + A en que va # [sic]

Un balandran de barragan argentino

para don Diego Messia”, quizás objetos suntuarios y manufacturas de las cuales la tierra flamenca era tan productiva. Pero en el mismo documento otra caja se describe literalmente como “otra cajuela larga en que van algunas pinturas para el dicho don Diego”. Ésta se presenta como la primera noticia conocida hasta ahora del interés de Leganés por este Arte. Aunque no ha sido posible localizar una mención más detallada de cuáles eran estas pinturas, no parece que entre ellas pudieran estar los Tizianos que suponen la mayoría de su colección de 1630, siendo probable que en este envío llegaran varias de las pinturas flamencas que él conoció o adquirió en sus viajes y de las cuales sólo se tiene noticia cierta a través de inventarios posteriores.

El siguiente episodio, aunque breve, lo supone el envío de la tapicería que el rey cristianísimo, Luis XIII de Francia, había hecho entrega a Leganés durante su paso por París camino de Bruselas, cuya licencia de entrada en España sería 16 de octubre de 1627, siendo enviada desde la capital de los Países Bajos por el marqués⁹¹³.

Del mismo modo, ha sido localizado un registro aduanero de diciembre de 1627 por el que se prueba la llegada de algunas pocas pintura entre otros muchos objetos, en este caso procedentes de Italia⁹¹⁴. Este hecho es sorprendente, pues no hay noticias de que

Un paquetillo embuelto en papel nº 2 algunas anas de conton^a

Dos caxuelas de madera blanca en que van figurillas de alabastro

En una caxa nº 13 va una arquilla cubierta de terciopelo negro bordada para encerrar el juebes santo el santísimo sacramento

En las caxas nº 10, 11 y 12 van quinze libros de matematica

Una sombrerera de cuero nº con sombreros

En dos caxas nos 14 y 15 van algunas cosas para don Diego Messia

Otra caxuela larga en que van algunas pinturas para el dho don Diego

⁹¹³ AHN, consejos 635, f. 443.

⁹¹⁴ *Relación de la ropa usada y otras cosas que se embian de Italia del Marqués de Leganés*, AHN, Cámara de Castilla, Libro 635 (15.IX.1622-14.IV.1629), ff. 475-476.

En un lio núm. 1:

-Doce cañones de arcabuz.

-Tafetán azul lisso para una cama, franjas y seda para acavarlas.

-14 braças de tabí negro de Veneçia.

-18 braças de felpa negra.

-14 braças de felpa carmessí.

-Dos pares de medias de seda.

-Una caxa con diversas muñecas de cartón.

En una caxa número 2:

-Un ferreruelo de paño negro usado.

-Un vestido de terciopelo negro usado.

-Un bestido de chamelote verde bordado de plata usado.

-Un bestido de velo negro bordado de abalorio.

-Unos tiros nuevos bordados de oro.

-Un tabalí bordado de oro.

-Cinco braças de tela de oro para un jubón, nueve braças de tela de oro para otros dos jubones de plata.

-Tiros y pretina usados bordados de plata.

-Una corona de plata dorada y cristal para Nuestra Señora de los Remedios.

-Un emboltorio de cintas para tocados.

Leganés pasase por Italia a la vuelta de su viaje a Flandes de 1627, pues, como se vio, sabemos que regresó por París y Burdeos. Tampoco a la ida había pasado por Italia, sino que se desplazó en barco desde alguno de los puertos del norte de Castilla, cuando sabemos que pasó por la aduana diversos bienes suntuarios para su actividad en los Países

-
- Una caixa quadrada para una [imagen de] Nuestra Señora.
 - Una ropa y basquiña de tabí de aguas nueva.
 - 22 braças de cendal negro.
 - Un corte de jubón de tabí negro.
 - 12 docenas de botones de seda negra.

En una Caixa núm. 3:

- 166 baras de damasco de Milán carmessí con flores de oro de espolín para una cama y dosel.
- 50 braças de tela de oro carmessí.
- 18 braças de tabí azul de espolín.
- 12 braças de damasco azul con oro.
- 18 braças de tabí azul y plata.
- 39 braças de tabí azul y oro.
- 40 libras de oro hilado.
- Una caixa con botones, bandillas y otros aderezos de vidrio.
- Una guarnición de espada dorada y otros bordados de oro.
- Unos alamares de seda cruda para una librea.
- Tela de oro para 12 sillas y 12 almoadas.

En un cofre núm. 4 cubierto de encerado:

- Un cañón antiguo de arcabuz.
- Una oja de espada.
- Una caixa con seis mazos de cuerdas de guitarra.
- Otra caixa con Agnus Deis.
- Una linterna.
- Tres docenas de camándulas.
- Un libro de estampa.
- Unas medias negras de seda usadas.
- Medias y ligas verdes usadas.
- Quatro pares de medias de seda negras nuevas.
- Un retrato del Marqués Sfrondato.
- Un legajo de papeles.
- Seis baras de fustán.
- Un vestido entero de raxa leonado mangas de rasso trencilladas de oro usado.
- Medias y ligas usadas para el dicho vestido.
- Un colete de medio ante viejo.
- Una capa de soplillo vieja.
- Un vestido negro de tafetán viejo.
- 14 braças de tela de oro para mangas de una librea.
- 132 docenas de botones de oro hilado para la dicha librea.
- Dos libras de oro hilado que ban al Sr. Cardenal Espínola.
- 46 braças de chamelote de aguas negro.
- Unos tiros de ylo de oro usado y otros dos pares negros.
- Tres espadas usadas.
- Alguna ropa blanca usada.
- Una caixa aparte con 50 baras de tela de oro lisso de Florencia.
- Tres barriles con anchoas, alcaparras y ongos.
- Un cuadro grande con el sobreescrito al Conde de Monterrey.
- Otros dos quadros en un lio para el mismo.

[La licencia de paso está fechada en Madrid a 23 de diciembre de 1627).

Bajos⁹¹⁵. Por lo tanto, debemos interpretar estos envíos desde Italia, como producidos a través de agentes o contactos ya establecidos en allí en una fecha tan temprana como 1627. De hecho, entre las piezas se localizan telas negras de Venecia, telas de “damasco carmesí ricamente decorado” de Milán y telas de oro liso de Florencia, que evidencian la procedencia italiana.

En cualquier caso, entre los bienes artísticos se citan dos entradas que nos interesan para comprobar la afición de Leganés por las artes plásticas en ese momento. Uno es el retrato del “marqués Sfondrato”, la única pintura de la que se cita el tema y que muestra el incipiente interés de Leganés por el género del retrato. La otra es un “libro de estampa”, que sugiere un interés del marqués por las artes plásticas mucho más elevado de lo que se había considerado hasta ahora, cuando apenas conocíamos alguna estampa suelta, citada en el inventario de sus pinturas.

Pero, lo más destacable, es que entre el mismo registro de objetos enviados desde Italia en 1627 se menciona cómo algunas pinturas eran para el marqués de Monterrey, primo de Leganés y uno de los mecenas y coleccionistas más notables de la primera década del siglo. Este dato prueba la relación directa de Leganés en el intercambio de pinturas durante la década de los años veinte con entendidos tan considerables como este noble, mecenas de Ribera o Lanfranco entre otros⁹¹⁶. Además de demostrar esa común afición a la pintura entre los dos parientes, el envío de pinturas desde Italia, donde no había permanecido Leganés, y el hecho de la inclusión de algunas para Monterrey, cabe considerar que fuera éste desde su destino italiano como Embajador en Roma y Nápoles quien estuviese ejerciendo de agente para Leganés enviándole grupos de pinturas entre los que colocaba las suyas propias.

Otra cuestión a considerar respecto a este registro es la fecha. Diciembre de 1627 es el momento en que se autoriza la exención de impuestos por la importación de los bienes, no la fecha de llegada de los mismos, que por fuerza es anterior, son que haya transcendido con precisión. Como veremos inmediatamente, en ocasiones las licencias de paso eran autorizadas años después del paso efectivo por la frontera. Por tanto no se puede afirmar con rotundidad que tales bienes estuviesen relacionados con la visita a Flandes que Leganés realizó en 1627. Sin embargo durante ese viaje sí que adquirió productos y los importó a España. A finales de enero de 1629 elevó una petición a la Cámara de Castilla, para que se

⁹¹⁵ La licencia de paso firmada el 16 de junio de 1627 cita: “tres Cadenas de oro un joya de Diamantes y tres sortijas con treze diamantes y mil doblones en oro y plata para su gasto que montan ochocientos y ochenta mil rs”, AHN, Consejos, libro 635, ff. 410. También sacó 150 marcos de plata labrada autorizada en 19 de junio, idem, f. 412.

⁹¹⁶ Sobre Monterrey véase Pérez Sánchez 1970 y Burke & Cherry, 1997, p. 501, p. 510. Sobre su labor de patronazgo respecto al convento de Agustinas de Salamanca véase Madruga Real 1992.

le eximiese de pagar los aranceles de los productos adquiridos en Flandes durante su viaje de 1627⁹¹⁷. La respuesta afirmativa del rey demuestra que entre estos bienes llegaron algunos para disfrute del monarca⁹¹⁸. El registro aduanero en el que se autoriza la exención de impuestos, lista los bienes procedentes de Flandes afirmándose que llegaron por el puerto de Vitoria, aunque incluye también los procedentes de Italia de los que ya se tenía licencia⁹¹⁹.

⁹¹⁷ *La Relacion inclusa conforma con lo que se trujo de flandes para su Mag^{des} para mi y para el seruicio de mi cassa y assi mismo con lo que vino de Italia de que se me dio Cedula de paso suplico a V^m me haga mrd de prucrar con esos s^{tes} de la Camara me manden dar un duplicado desta y una para q sean assi mismo libres de derechos las cosas q vinieron de flandes y porque en esto me prometo la q en todas ocasiones he rezuido de V^m la emplease a estimar y reconocer como deuo G^{de} Dios a V^m muchos años Ma^d 30 de Hen^o de 1629*

Pel M^e de Leganes

(AGS, Camara de Castilla, Leg. 1162, enero n^o 73).

⁹¹⁸ *EL Mar^e de leganes del cons^o de estado de V. M. diçe que quando vino de flandes a principio del año de 628 adonde hauiado el 27 Por mandado de V. M. y a cosas de su R^e seruicio ttrajo las cajas y cofres q contiene la rrelaçion Inklusiva y algunos dellos para el seruicio de V. M. y de la Reyna nra sra y en las demas la rropa del suyo adorno de su casa y de sus criados como Pareçe de la dha rrelaçion que pressenta y por que en los puertos de castilla se biço obligaçion por su parte de sacar çedula de passo de V. M. de todo lo rreferido libre de derechos a pagarl los que dellos se deniese suplica a V. M. sea seruido de baçerle mrd de mandarsela dar en la dha forma Para que en ningun tiempo se le Pueda pedir los dbos derechos que la rrecinira muy Grande dando por ninguna la dha escritura que rraçon dellos hi biço por su orden a 31 de en^e 1629*

(Ibidem).

⁹¹⁹ La licencia de paso está firmada el 1 de febrero de 1629. Hay una copia en el expediente de la Cámara de Castilla (AGS, Camara de Castilla, Leg. 1162, enero n^o 73) y otro en el registro de los Libros de paso (AHN Libro 635: 15.IX.1622-14.IV.1629, ff. 564v-567:

Relaçion del registro que se biço de la ropa que truxo de Flandes el Marqués de Leganés:

En una caixa breada y ençerada núm. 18 las cosas siguientes:

- Unas mançanillas de oro de Milán para una cama con sus botonicos de cordonería.
- Un cofrecillo de cadenillas de vidrio y unos alamares guarnecidos de oro para la dicha cama.
- Unas ligas de los paxes, lacayos y moros.
- Seis camissas con sus calçones de Olanda nuevos de un paxe.
- Un enbultorio de lienço.

En un cofre núm. 28:

- 18 pares de mangas de los paxes, los 10 de lana parda con caracolillos de oro y las otras de rasso negras atrencilladas.
- Seis tabalies para los lacayos bordados con sus pretinas de lo mismo.
- Unas mangas de lana pardas para bazer con caracolillos de oro.
- Otras mangas de rasso negras guarnecidas con pasamanos
- Un enbultorio de franxas de seda carmesí nuevas para cama y alamares de lo mismo.
- Tres bonetes de felpa negra.
- Quatro cortes de votas de vaqueta.

Otro cofre núm. 19:

- Un adereço de silla de manos de gorgorán carmessí bordado a la broca de oro de Milán con sus alamares y adereços todo nuevo.
- 23 doçenas de alamares de oro para los baqueros de la silla nuevo.
- 64 alamares de oro de Milán de cordonería para una cama nuevo.
- 130 baras de franjas angostas de lo mismo para la dicha cama nueva.
- 25 franxas de canutillo de oro nuevas.
- Otras 25 franxas encarnadas de oro nuevas.
- Cinco baras de franxas de oro encarnado para la silla nuevas.
- Dos baras de franxa de oro para la silla y cama nuevas.
- Seis pares de guantes bordados de cabritilla nuevos.
- Seis pieças de doce anas de puntas anchas de Flandes.
- 24 estuches nuevos.n

- En otras dos caxas largas dos enbultorios de pinturas.
- Unas escorillas nuevas.
- Una mapa del Obispado de Gante.
- Otra caxa quatro braços y quatro ábalos con sus guarniciones y mecheros todo de plata bruñida que bienen a ser beleros para clavados en las paredes, todo nuevo.
- Más otro cofre del Capitán Simón de Prado de ropa usada.
- Seis caxones de puntas de lienço.
- Dos caxas con dos glabos y en otra la madera de ellos.
- Tres baúles con vestidos y ropa blanca de don Philippe Espinola usada.
- Otras once caxas núms. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, todas de ropa.
- Otros dos cofres de libros y papeles de Su Exca.
- Otra caxa de pinturas.
- Otra caxa del Secretario Castillo con pinturas y algunos libros.
- Dos lios con una tapicería vieja.
- Una caxa de Su Exca. con unos tafetanes viejos de colgadura.
- Otra caxa con una tapicería para el Señor Villegas nueva.
- Más tres fardos de libros y papeles de diferentes provincias y mapas entre ellos.
- Otro cofre de libros de Su Exca.
- Otro cofre de mapas.
- Otros dos cofres en que venían quatro paños de tapicería.
- Dos caxas de bestidos y ropa blanca todo usado de Don Gaspar de Teves.
- Otro cofre de un criado de Don Filippe Espinola de ropa usada.
- Otras dos caxas número 71, 74 de don Alonso de Velasco con vestidos y ropa usada.

Lo que bino para Su Magd.:

- En una caxa número 3 12 pares de corte de botas de baquetas negra y otros bonze de baqueta blanca para Su Magd.

Para la Reyna Nuestra Señora:

- 36 piezas de Olanda en quatro y 1.803 anas y media en dos caxas número 2.
- En otra caxa número 4 en quatro caxas juntas 24 dozenas de pañuelos con randas guarnecidos.
- 12 balonas.
- 127 piezas de randas y encajes.
- Dos piezas de Cambrai.
- 15 piezas de galón de oro ordinario para bestidos.
- Nueve piezas de galón angosto para jubones.
- Quatro piezas de galón de plata.
- Cinco piezas de galón de oro anchas.
- Dos piezas de galón de plata y seda negra en arpón en que ay 200 anas para un bestido.
- Otras dos piezas de galón de plata y seda negra en que ay las mismas anas faltan angostas para el jubón.
- Otras dos piezas de galón de oro y seda negra en arpón en que ay las mismas anas para un bestido falta para el jubón.
- Otras dos piezas de galón de oro con seda negra los cantos en que ay las mismas anas para un bestido falta para un jubón.
- 567r.:
- Doze cañones de alcabuz.
- 104 braças de ormesí de Milán açul para una cama.
- 44 anas de franças de seda para ella.
- 25 anas de alamares de seda para ella.
- 12 libras de seda floja para matizar de 12 anas.
- Una libra y una quarta de listones y cintas para la cabeza de oro y plata.
- Tabid de aguas de seda negra sin flores que son 12 baras.
- Otras 12 baras de felpa negra.
- 14 baras de felpa carmessí.
- Dos pares de medias de seda.
- Una caja con muñecas.
- Unos tiros bordados de oro nuevos.
- Un taelí bordado de oro.
- Cinco braças de oro para un jubón.
- Nueve braças de tela de oro para dos jubones.
- Unas cintas para la cabeza.

Entre los productos que se estaban autorizando, llegarían a España numerosas pinturas, sin que se pueda afirmar con precisión cuántas, pero sin duda más de las diecisiete que posteriormente se incluirían en el mayorazgo de 1630, dado que se listan “*dos caxas largas dos enbultorios de pinturas*” y poco después otra “*caxa con pinturas*”. Algo más de fortuna se tiene en relación con una caja identificada con el número 2 en cuya descripción se incluyen ciertas precisiones sobre algunas otras obras. Se citan, por ejemplo, una pintura en tabla grande cuyo tema no se describe, una pintura de *san Francisco*, y una de un *Florero*, así como un marco para pinturas. Estas obras no aparecen incluidas en el mayorazgo de 1630, pero demuestran el interés de Leganés sobre la pintura religiosa y la de naturaleza de muerta flamenca, que sería uno de los pilares de su colección posterior. Muy interesante es la llegada junto a ellas de varias tapicerías entre las que destaca una de la *Creación del Mundo* de ocho paños, otra del mismo número de paños realizada en seda y lana, de la que no se conoce el tema, más otra vieja, y cuatro tapices sueltos. En cuanto al tema llama la atención un retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia realizado en un “pañó carmessi de Ynglaterra”⁹²⁰.

Por último es destacable la gran cantidad de objetos para otras personas que llegan entre los bienes que Leganés importó a España desde Flandes en 1627. Entre ellos destaca la tapicería de seda y lana para el secretario Olivares, que ya mencionamos anteriormente. Pero también otra tapicería para Gaspar de Teves, una caja con pinturas y libros para el

-
- Tela de tavid de aguas negras para ropa y basquiña de mujer.
 - 22 baras de tavid negro de aguas.
 - 22 braças de zendal negro.
 - Un corte de jubón de tavid negro de seda con sus trencillas por hazer.
 - 12 doçenas de botones de seda negra.
 - 166 braças de damasco carmessi con flores de oro y espolín para una cama y dosel.
 - 50 braças de tela de oro carmessi lissa.
 - 18 baras de tavid açul espolín con oro.
 - 12 braças de damasco açul con oro.
 - 18 baras de tavid açul y plata.
 - 39 braças de tavid açul y oro.
 - 40 libras de oro ylado de Milán de a 12 anas.
 - 18 libras de oro ylado de Milán a 12 anas.
 - Tela de oro para 12 sillas y 12 almoadas.
 - Una caxa de botones y otros aderezos de bidrios.
 - Una guarnición de espada dorada con tiros bordados de oro nuevo.
 - Seis mazos de querdas.
 - Quatro pares de medias de seda negras.
 - Seis baras de fustán.
 - 14 braças de tela de oro para mangas de librea.
 - 132 doçenas de botones de oro ylado para el Cardenal.
 - Dos libras de oro ylado para el Cardenal.
 - 46 braças de chamelote de seda de aguas negra.
 - 50 baras de tela de oro lita de flores.
 - Un quadro de pintura grande para el conde de Monterrey.
 - Otros dos pequeños en un lio.

⁹²⁰ Véase documento en nota anterior. Citado someramente en Morán Turina 1994, p. 550.

secretario Castillo, otra tapicería nueva para el “señor Villegas”, para quien también se incluye una caja con vestidos y ropa, lo que trasmite el amplio entramado de relaciones personales que Leganés tenía ya establecido en tales fechas respecto a la importación –y suponemos que intercambio- de objetos artísticos.

Desgraciadamente los registros de los libros de paso, así como las peticiones de licencia remitidas a la Cámara de Castilla, ofrecen siempre datos parciales. Se antoja extraño que no hayan sido localizadas listas de objetos importados por Leganés tras su viaje a Flandes en 1630. De este momento únicamente se tienen referencias sobre la importación diecinueve caballos, de los que seis eran para Luis de Haro y otros tantos para el secretario del Consejo Supremo de Flandes Gabriel de Roy. Este dato es relevante por cuanto amplía la nómina de relaciones personales de Leganés, que incluían a Haro, uno de los más notables coleccionistas de arte de ese momento. También ingresó por la aduana tras este viaje una tapicería donada por la infanta Isabel Clara Eugenia, valorada en 2.200 ducados, según aprueba la resolución real sobre los derechos arancelarios otorgado en octubre de 1631⁹²¹.

A pesar de todo, la mejor prueba de que Leganés se aficionaba por la posesión de pintura mucho antes de lo que se ha considerado hasta ahora es su presencia como coprotagonista dentro de un cuadro de tema específico como la representación de una galería de pinturas. Si, como se ha visto, Leganés no aparece entre los en otros ejemplos muy relevantes como la *Galería de van der Geest* realizada por van Haecht, sí lo estará en otra obra pintada por el mismo artista, el llamado *Salón de la archiduquesa Isabel*. La pintura, actualmente en el Norton Museum of Art en Florida (tabla, 92 x 102 cm.) representa a la Infanta vistiendo su hábito de viuda lo que fecha la obra después de 1621 y antes de que el artista falleciese en 1634. Según Speth-Holterhoff, alrededor de Isabel estarían colgadas las colecciones archiducales⁹²². La Infanta estaría representada en una estancia del castillo de Tervuren, cerca de Bruselas, una de sus residencias favoritas. Está acompañada de sus damas y de diversos personajes, retratados a partir de las efigies que realizara Pedro Pablo

⁹²¹ *El marques de leganes dize que quando vino de flandes esta ultima vez trujo diez y nuene cauallos los seis para don Luis de Haro, otros seis para el secretario Gabriel de Roy y los demas para su casa, los quales dichos diez y nuene cauallos fueron tasados en Vitoria en veinte mill reales, y tambien trujo una tapisseria que le dio la s^{ta} Infanta, de valor de mil y duçientos ducados, y en la Aduana de Viit^a se biço fiança de pagar los derechos, o , traer cedulas de V. Mag^d mande se le de la dhas cedulas y que se le hagan buenos al Reaudador lo que montare los derechos de los Cauallos y tapiçeria qu en ello reçiviera particular mrc de V. Mag^d*
Fiat.

AGS. Cámara de Castilla, Leg. 1191, Octubre, nº 75.

⁹²² Speth-Holterhoff 1957, p. 108.

Rubens. Entre ellos su consejero Ambrosio Spínola, quien le muestra una tabla representando a *san Francisco de Asís en oración*. A la derecha de este grupo aparece don Diego Mexía, futuro marqués de Leganés, acompañado de otro personaje no identificado con seguridad⁹²³. Lo más interesante de la escena es, como efectivamente este autor probó, que algunos cuadros colgados en las paredes son las pinturas propiedad de Isabel que se encuentran en los inventarios de Tervuren de 1667. Por ejemplo sobre la cabeza del supuesto infante don Carlos aparece la obra citada como *un Salon de Conversation de dames et de gentilshommes qui jouent au verquier*. También identifica como presentes en la colección, la *Magdalena a los pies de Cristo* sobre la pared del fondo y la escena con *Venus y Marte* debajo del gran bodegón atribuible a Snyders, con sendas entradas del inventario⁹²⁴. Del mismo modo, que considera que el famoso *Paraíso* de Brueghel que se encuentra delante del sillón en primer plano fuese el realizado para los Archiduques hacia 1609 cuando el artista trabajó en la corte. Por último, llama la atención sobre los dos retratos que se pueden observar en la segunda estancia representando a Felipe IV e Isabel de Borbón que relaciona con los que Rubens realizó en su viaje a España de 1628 y que se encontrarían posteriormente en el palacio de Coudenberg en Bruselas⁹²⁵. Dato, este último que permite fechar la pintura con mayor precisión.

En cualquier caso, la pintura es interesante para nuestro trabajo por dos cuestiones. Una que muestra la actividad artística de Leganés cerca de la Infanta alrededor de 1630, cuando estaba comenzando sus actividades como coleccionista. Y en segundo lugar es interesante recalcar las similitudes entre las obras expuestas en las paredes, pertenecientes a las colecciones archiducuales, con las que llegaría a poseer Leganés, también tendente a acaparar pinturas de Snyders, Brueghel y Rubens. Especialmente llamativos son los retratos de los reyes españoles, que serían muy similares a los dos copias que Leganés llegó a poseer, una de las actualmente se encuentra en una colección privada en Génova (véase cat. 493).

La procedencia de la pintura del Museo Norton de Florida es desconocida. No perteneció nunca a la colección de Leganés y los únicos datos que se poseen son recientes⁹²⁶. Pero en cualquier caso, es el mejor ejemplo para probar la cercanía del este

⁹²³ Speth-Holterhoff consideró que se trataba del infante don Carlos, a partir de un grabado de Pieter de Iode, según un retrato que Rubens había realizado en Madrid; identificación que siguió Díaz Padrón 1976, p. 11.

⁹²⁴ Núms. 102 (*Une Madeleine*) y 103 (*Mars et Venus*) del inventario de 1667, cfr Speth-Holterhoff 1957, p. 110.

⁹²⁵ Speth-Holterhoff los relaciona con los ejemplares de la Altepinakothek de Munich.

⁹²⁶ El 18 de julio de 1641 fue vendida en Christie Londres, lote 89 atribuida a Teniers. Speth-Holterhoff la citaba en 1657 en la colección de Madame Hardcastle à Hawkhurst en Kent. Perdiéndose su pista hasta su adquisición por el museo Norton de Florida.

personaje al ejercicio del coleccionismo, al ser representado junto a uno de los mejores mecenas de pintura flamenca como fue Isabel Clara Eugenia.

La excelencia de Leganés como coleccionista en esta etapa de su vida se define además a través de ciertas menciones históricas, escasas pero elocuentes. Una de ellas, la más utilizada por la historiografía artística, la suponen las frases de Carducho cuando visitó las casas de Leganés:

*Llevaronme el otro día en casa del Marqués de Leganés, General de la Artillería, de la Cámara de su Magestad, de los Consejos de Estado, y Guerra, y Presendente de Flandes, donde la vista y el entendimiento se deleitó en ver (demas de la muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes trasordinarios, espejos singulares) tantas y tan buenas Pintura s antiguas, y modernas, tan estimadas de su Excelencia, como alabadas de todos los que tienen voto en esta materia, admiré, ver puesto todo con tanto acuerdo y orden, con tanta variedad, que bien pudiera servir de acertado y sabio estudio*⁹²⁷. El texto de Carducho, mucho más extenso al tratar sobre la relación de Leganés con la artillería y la matemática, se publica en 1633. El mismo año en que se produjo otra de las noticias más recurrentemente utilizadas por cuantos se han aproximado a la figura de Leganés. Según mencionaron Elliot y Brown Leganés entregó pinturas para la decoración del Retiro. Aparentemente el Conde Duque, que había exigido que decorase tres o cuatro estancias del Buen Retiro y una galería, le recriminó cuando Leganés entregó unas pocas pinturas de escasa calidad⁹²⁸. Esta circunstancia, que debió de ser conocida en la corte, fue aprovechada por el duque de Aarschot, quien escribió a los Estados Generales en Bruselas el 27 de diciembre, solicitando que pagasen las copias de las pinturas que había entregado, como una muestra de reconocimiento hacia el marqués. Aarschot, que en ese momento se encontraba alojado en las casas de Leganés, también afirmaría como se encontraba allí “como el el paraíso”, debido a la profusión de ricos objetos artísticos, que poseía el marqués. Las copias habían sido realizadas en marzo, cuando el hermano de Aarschot, barón de Hoboken, vio en Amberes y apreció en 1000 florines estas ocho pinturas⁹²⁹. Además de mostrarnos los cauces por los que Leganés estaba formando su colección, esta noticia nos aporta algunos otros datos muy sugerente. Muestra algo que será una constante en su colección: la solicitud de copias de cuadros que eran considerados de cierta relevancia, evidenciando además ya en 1633 la estimación social de su figura como

⁹²⁷ Carducho 1979, p. 418.

⁹²⁸ Brown & Elliot 2003, p. 120; Berwick y Alba 1891, p. 478.

⁹²⁹ Gachard, II, 1866, p. 319-322, 334 y 445; Rooses 1897, p. 164-165; Brown & Elliot 2003, p. 277, n. 42.

poseedor de algunos de los mejores cuadros existentes en Madrid. Una consideración tal alta como para solicitar que alhajase el nuevo palacio real.

El Consejo de Flandes presidido por Leganés y sus funcionarios como aficionados a la pintura.

La residencia de Leganés en los Países Bajos al inicio de su vida, así como los continuos viajes que realizó entre 1621 y 1634 y, sobre todo, el evidente poder político alcanzado con relación a los asuntos flamencos, sitúan a Leganés a la cabeza de un entramado burocrático en torno a los personajes que desarrollaban la política flamenca, cuyo eje en Madrid estaba centrado en el Consejo de Flandes, pero con llamativos miembros desarrollando sus actividades en la propia tierra flamenca. Se trataba de un nutrido grupo de secretarios, consejeros, o funcionarios que, ya fuera desde Bruselas o desde Madrid, eran un grupo de afanados coleccionistas de pintura flamenca y que suponen un conjunto de gran interés para analizar las influencias y relaciones del marqués en su afición por la pintura flamenca. Varios de los españoles afincados o residentes en los Países Bajos en esas fechas demostraban un incipiente interés por el coleccionismo como forma de representación social, llegando a ser, en ocasiones, poseedores de obras de relevantes artistas, como es el caso del confesor del archiduque Alberto, FRAY IÑIGO DE BRIZUELA.

Brizuela fue confesor del Alberto desde 1596 hasta la muerte del gobernador en 1621, habiendo sido considerado como el agente de Felipe III encargado de informar a la corte de Madrid de los movimientos políticos de Bruselas. De hecho, enviaba informes periódicos y desde su situación de privilegio respecto al Gobernador podía influir notablemente en las decisiones políticas de Alberto, quien veía en el confesor un hombre de su entera confianza, hasta el punto de haberlo elegido para convencer a Felipe III de la benignidad de la Tregua con las Provincias Rebeldes de 1609. A la muerte de Alberto, Brizuela regreso a Madrid y fue nombrado Obispo de Segovia, y un año siguiente Presidente del Consejo de Flandes en Madrid, cargo que ejerció hasta su retiro por enfermedad en 1628, cuando fue elegido el marqués de Leganés para sustituirle. Poco después, en 1629, moría el religioso⁹³⁰. Como amante del arte y coleccionista Brizuela es relevante por su relación con Rubens. En 1624 fue él quien elevó al Consejo de Estado la petición de ennoblecimiento para el artista donde ponderaba con palabras elogiosas la

⁹³⁰ Sobre la figura de Frai Íñigo de Brizuela véase Thomas 1999, p. 51, de quien se han tomado la mayoría de los datos aquí expuestos; Echevarría 1999, p. 34, que destaca su influencia; y Vergara en Madrid 1999, p. 258, quien resume su carrera con relación a una pintura de Rubens donada al Convento de Salamanca; Véase también Rodríguez de Ceballos 1987, quien mencionó su testamento.

figura del artista⁹³¹. No sorprende por lo tanto que en entre sus bienes artísticos destacase una pintura de la *Virgen con el Niño*, de Rubens que donó al convento de san Esteban de Salamanca donde aun hoy se conserva⁹³². Habiendo por ello sido justamente identificado como uno de los primeros aficionados a la pintura de Rubens en nuestro país, y uno de los vehículos de acrecentamiento de su fama, previos al segundo viaje que el flamenco realizó a España en 1628.

Todas estos extremos le hacen muy interesante para estudiarlo en posible su relación con Leganés. Sin duda el marqués debió conocerle desde muy pronto, pues cómo él estaba presente en la corte archiducal en los primeros años del siglo. Brizuela, además de consejero espiritual de Alberto, era su Gentilhombre de la Boca, según menciona una lista de los servidores de la corte de Bruselas en 1613⁹³³, y de hecho con tal cargo desfiló en el cortejo fúnebre a la muerte del Archiduque en 1621⁹³⁴. Durante el gobierno de Isabel, Brizuela y Leganés -todavía Diego Mexía-, permanecieron en contacto, teniendo que resolver cuestiones políticas en común. Por ejemplo resolvieron la posibilidad de pagar a los Archeros de Corps con tierras ganadas al mar, a lo que se negaron por la mala salud de la economía flamenca⁹³⁵. En 1628, cuando Brizuela enfermó y fue apartado de la presidencia, Felipe IV, o presuntamente Olivares, resolvió reorganizar el Consejo de Flandes y nombrar a Leganés como su presidente⁹³⁶.

A su muerte en 1629 Brizuela tenía un pequeño grupo de unas cuarenta pinturas, que fue tasado por Angelo Nardi y Pedro Nuñez, donde desgraciadamente no se aportan los autores de las mismas. Sin embargo de la dificultad de establecer la calidad de las obras, destacan varios retratos del archiduque Alberto y de la infanta Isabel Clara Eugenia, quizás copiando los conocidos modelos rubensianos, siendo éstas las obras más notables junto a un grupo de santos de la orden de Santo Domingo⁹³⁷.

Dada la presión de los acreedores del obispo, se produjo un embargo de sus bienes y una consiguiente venta de estos para obtener dinero. Es llamativo como a la liquidación de los bienes del ex-presidente del Consejo de Flandes acudieron muchos de sus miembros, y otros personajes relacionados directamente con el nuevo presidente, el marqués de Leganés. Por ejemplo Diego L'Hermitte, que era receptor del consejo de Flandes, compró un retrato de la infanta Isabel, vestida de viuda, imagen de la que se conservan tantos

⁹³¹ Gachard 1877, pp. 266-267; Rooses & Ruelens III, p. 266 y Vergara 1999, p. 55 y 194.

⁹³² Rodríguez Ceballos 1987; Vergara en Madrid 1999, p. 358 y Vergara 1999a, p. 19.

⁹³³ AGR, Raad van Staat, 157.

⁹³⁴ Franquart & Puteanus 1623, f. XXVII

⁹³⁵ AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2433, año 1627, doc. 1, 3 enero 1627

⁹³⁶ La enfermedad de Brizuela y su sustitución es mencionada en Lonchay & Cuvelier 1923, p. 302.

⁹³⁷ AHPM, 2682, f. 1427, cfr. El inventario fue mencionado en Rodríguez Ceballos 1987, p. 71, n. 4.

ejemplares⁹³⁸. Nicolás Bastón, secretario del Consejo, y coleccionista de pintura de cierta entidad, al que luego volveremos, adquirió una *Negación de san Pedro*, que se nos presenta anónima⁹³⁹. Y Adán de Rogibal, que fue portero del Consejo de Flandes y posteriormente Receptor del mismo consejo, a la vez que Tesorero de Leganés, adquirió lo que parece ser un *Florero con rosas*⁹⁴⁰. Sin embargo de lo que pueda presumirse, no es posible afirmar con rotundidad que algunas de las pinturas adquiridas por estos personajes acabasen en manos de Leganés⁹⁴¹. Significativamente la esposa de Leganés también adquirió bienes en la almoneda de Brizuela, aunque estos no fueron pinturas sino bancos de madera⁹⁴². Esto implica que, si bien no el propio Marqués, que quizá estuviese en Flandes en esas fechas, sí al menos su entorno estuvo al tanto de la liquidación de la colección de quien había sido uno de los primeros coleccionistas de Rubens. Es posible que sus servidores pudieran adquirir bienes para el marqués, y éstos ingresaran en la colección, aunque su nombre no comparezca en la documentación.

Para finalizar con la figura de Brizuela es necesario resaltar una duda sobre la asumida donación de la *Virgen con Niño* de Rubens, que hoy se encuentra en el convento de san Esteban de Salamanca, aludida líneas arriba. Tal consideración se debe a la cita de su testamento donde legó a este convento: *un quadro de Nuestra Señora con Xto. en el regaço con*

⁹³⁸ Según se afirma en las cuentas de Francisco Manzano, depositario de los bienes de la casa mortuoria de Brizuela: “sesenta y siete reales que rezuió de diego de la hermita por un retrato de la señora Infanta de flandes de viuda”, AHPM, 2682, f. 1602. L’Hermitte está citado ya en 1632 como receptor del consejo de Flandes en un documento por el que todos los miembros de este consejo debían aportar una suma de dinero solicitada por el rey AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2436, año, 1632, doc. 31, cit. en Lonchay & Cuvelier 1927, p. 631.

⁹³⁹ ciento y cinq^{ta} reales reales q rezuió de nicolas baston por el rretrato de la nega^çon de san Pedro q estava tassada en lo mismo, AHPM, 2682, f. 1602. Véase más adelante para su figura dentro del Consejo de Flandes y su caracterización como poseedor de pintura.

⁹⁴⁰ doscientos reales que valen seis mill y ochocientos mrs de un quadro de rossas en tabla que se vendió a Adan de rogibal, AHPM, 2682, f. 1603.

Rogibal, de origen flamenco, tenía una buena relación con Brizuela, quien en su testamento le legó 800 reales (AHPM 2682, f. 32), y con otros de los coleccionistas de arte flamenco más relevantes. En 1637, entraría a formar parte de la guardia de Archeros del Rey presidida por el conde de Solre (Rool de los arqueros desde 24 de febrero 1660 (AGP, Histórica, 171, año). Posteriormente, aparece citado en muchos documentos económicos de Leganés como su tesorero, especialmente en la década de 1650 (p. ej.: AHPM 6250, f. 231; 625, f. 539 y f. 711 y 6260, f. 1149). Aunque ignoramos la fecha exacta en que comenzó a trabajar para Leganés, es destacable que esté relacionado con la adquisición de bienes de Brizuela, ya en 1629, lo que implica una relación con el entorno político de Flandes muy temprana, y probablemente con el propio marqués. En 1632 aparece citado como portero del Consejo en el mismo documento en que L’Hermitte es el Receptor (AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2436, año, 1632, doc. 31, cit. en Lonchay & Cuvelier 1927, p. 631). Curiosamente es en el testamento de un tal Juan de Brizuela, criado de la segunda esposa de Leganés en 1650, cuya relación con Íñigo de Brizuela no consta, es cuando Adán de Rogibal aparece mencionado como Receptor del Consejo de Flandes, que todavía presidía Leganés. Rogibal llegó a ser testamentario de Leganés, AHPM, 6255, f. 350.

⁹⁴¹ Aunque en la colección de Leganés aparece una *Negación de san Pedro* anónima adquirida antes de 1637, es imposible que fuese donada por Bastón, pues esta obra aparece en su propio inventario en 1651, AHPM, 7104, f. 147v-149v. El retrato de la Infanta viuda, y la pintura de Rosas, por lo extendido de su iconografía en el primer caso y la imprecisión de la descripción en el segundo tampoco se pueden trazar en el inventario de Leganés.

⁹⁴² doscientos y ses^a y quatro reales en moneda de vellon q recini por libranza de la s^{ra} Marquesa de Leganes por dos vancos de nogal con rrespaldar q su ex^a mando tomar de la dba Almoneda, AHPM, 2682, f. 1609v.

*figuras enteras en tabla con su moldura se tasó en sesenta ducados*⁹⁴³. Sin embargo como ha sido advertido la pintura de Salamanca no es sobre tabla sino sobre lienzo. Esta circunstancia y el hecho de que las figuras fuesen mencionadas de cuerpo entero arrojaban dudas sobre la identificación de la pintura del convento con la donada por Brizuela⁹⁴⁴. Por otro lado, aunque ortodoxa, no resulta habitual la cita a una iconografía de la Virgen con el Niño en sus brazos, donde éste es citado como “Cristo nuestro señor”, en lugar de aludir a su condición infantil, como se verá a continuación. Esto lleva a pensar que el cuadro que Brizuela entregó en su testamento no es el que se encuentra en el coro de san Esteban en la actualidad, sino otro y con otro tema. De hecho, cuando el convento de san Esteban a través del padre Francisco Gutiérrez Villarroel pide al depositario de los bienes incautados a Brizuela que se le entreguen los que éste les había legado al convento, se mencionan así: “*dos imágenes en tabla la una de la Orazion de los Reyes y la otra de nra s^{ra} con xpo nro s^{or} muerto en sus brazos y mas un xpo y dos piramides correspondientes de reliquias y de bronce y ocho mil y quatrocientos ducados poco mas o menos de deudas*”⁹⁴⁵. Esta frase no deja lugar a dudas sobre el verdadero tema de la pintura, que sería una *Piedad*. Además, en el documento de la tasación realizada por Angelo Nardi y Pedro Nuñez la obra se describe como: “*Un quadro de nra s^a de las Angustias con xpo en el regaço con figuras enteras en tabla con su moldura se tasso en sesenta ducados que estan en la m^{da} desan estenan de Salamanca*”⁹⁴⁶.

Sin embargo de la evidencia de que la pintura donada no fuese la que se ha considerado hasta ahora. No cabe duda de que esa *Piedad* estaba atribuida a Rubens, dado que así se afirma en otro documento posterior cuando se menciona la entrega al convento en 6 de febrero de 1629⁹⁴⁷. Aunque las trazas de la pintura donada por Brizuela a Salamanca no sea la creída hasta este momento, se debe seguir considerando por lo tanto a Brizuela

⁹⁴³ Rodríguez de Ceballos 1987, p. 70-72.

⁹⁴⁴ Vergara en Madrid 1999, p. 258.

⁹⁴⁵ AHPM 2682, f. 1485.

⁹⁴⁶ AHPM 2628, f. 1429. Citado en Rodríguez Ceballos 1987, p. 71, donde se afirma que la aseveración otro de “nra sra de las Angustias” está tachado. Sin embargo, lo tachado corresponde a un error del escribano en la entrada anterior, al precipitarse en la descripción de la siguiente pintura antes de afirmar que la Adoración había sido donada también al convento. Las dos entradas están escritas exactamente así:

- Un quadro en tabla de la Adoracion de los Reyes con su marco se tasaron en cinquenta ducados ~~quente~~

~~otro de nra s^a de las Angustias~~ es el que manda el s^o obispo al Mon^e de san estenan de salamanca

- Un quadro de nra s^a de las Angustias con xpo en el regaço con figuras enteras en tabla con su moldura se tasso en sesenta ducados que estan en la m^{da} desan estenan de Salamanca

Esto supone que el cuadro que se dona no puede por tanto ser una representación de la Virgen con el Niño como la que se encuentra en el Coro del Convento de Salamanca en la actualidad, sino una *Piedad*.

⁹⁴⁷ AHPM 2682, f. 1616v: *Por el dho testam^o debaxo de cuya dispusiz^{on} falleçio su señoria mando al conuento de san estenande salamanca las dos piramides de reliquias [f. 1617] y la cruz grande con un crucifixo que corresponde a las piramides y una ymagen de nra s^a de mano de rubens con un cristo nro s^o sobre las rodillas y otra ymagen antigua en tabla de la adoraç^{on} de los reyes en su cumplim^o en 6 de febrero del año de mil y seis y veynte y nueue dice las entrego al P^o fran fran^o gutti^o de la dha orden en virtud de poder que tuuo del dho conuento libram^o del debo s^o ter^o y carta de pago de su rreçiuo ha de mostrar justifica esta partida.*

como uno de los primeros poseedores de obras de Rubens en nuestro país, y uno de los que primero coincidieron con Leganés posesión de sus pinturas en España.

Otro relevante funcionario español en Flandes muy relacionado con Leganés fue el secretario MIGUEL DE OLIVARES⁹⁴⁸. Éste trabajó en la corte de los archiduques Alberto e Isabel, a quienes sirvió en diferentes oficios palatinos como Contralor, Maestro de la Cámara, *Garde Manger* y correo de la Caballeriza⁹⁴⁹. A su vez, ejerció como Escribano de la Cámara, calificación con la que se le ve en los fastos del cortejo fúnebre del Archiduque en 1621⁹⁵⁰. Este cargo de Escribano de la Cámara y la presencia en tal acontecimiento le confirman como uno de los servidores de los Archiduques en la corte bruselense al menos en los momentos finales del gobierno de Alberto. Es probable que Leganés ya tuviera contacto con él antes de la muerte del gobernador, pero sin duda el trato se fomentaría cuando en 1626 Felipe IV elevó a Olivares a la condición de Secretario del Rey en Flandes⁹⁵¹. Algunos años después, llegaría a ejercer como Tesorero y Maestro de la Cámara durante del gobierno del Cardenal Infante de los Países Bajos⁹⁵². Aparentemente ejerció este cargo con entera satisfacción de su señor dadas las numerosas mercedes económicas que recibió del hermano de Felipe IV⁹⁵³. Olivares estuvo toda su vida íntimamente ligado a la política bruselense y a su muerte en 1646, había reunido una sugerente colección de pinturas⁹⁵⁴.

La colección de Olivares presentaba una curiosa dualidad temática paralela a otra dualidad de soportes. Se dividía, prácticamente por mitad, entre pintura religiosa y pintura profana, siendo la primera sobre tabla o láminas de cobre, mientras que la segunda – bodegones en su mayoría- eran pinturas sobre lienzo. Entre las obras religiosas no se

⁹⁴⁸ Sobre el secretario Olivares véase Pérez Preciado 2003. La presente visión de este funcionario está basada en esa publicación, ampliada con algunos datos de reciente localización.

⁹⁴⁹ En 1605 aparece citado como Correo de la Caballeriza en el mismo documento en el futuro marqués de Leganés se cita como Gentilhombre de Palacio, AGR, Audiencia, 33/4, f. 61. Olivares aparece de nuevo en 1613 mencionado como *Garde Manger* en una lista de los servidores del palacio de Bruselas, AGR, Raad van Staat, 157. En su propio testamento afirma haber servido a la Infanta hasta su muerte como contralor Maestro de la Cámara y otros oficios (AHPM 6231, f. 840v).

⁹⁵⁰ Véase Franquart & Puteanus 1623, donde aparece entre los miembros de la administración española en Flandes. Ya en 1620 se le menciona como Escribano de la Infanta y testamentario de Matías Martínez de Castro, *Prevoste* general del ejército, al solicitar una merced para sus hijos, AGR, Audiencia, 2650 (año 1620).

⁹⁵¹ El 12 de noviembre de 1626 en nota de Felipe IV se advierte: “*A Miguel de Olivares que sirbe en Flandes a la Infante Doña Isabel mi tía, con satisfacción he hecho merced de título de mi secretario*”; AGS, Cámara de Castilla, leg. 1146. Se deduce por tanto que el cargo era en el Consejo Privado de Flandes, trabajando para la infanta.

⁹⁵² Según afirma en su testamento, AHPM 6231, f. 840v.

⁹⁵³ Para estos datos resulta muy útil lo redactado por Olivares en su propio testamento, donde además renuncia a cualquier posibilidad de reclamar los salarios que le sean propios por estos cargos debido a “*la muchas mercedes que de su alteza reciu*”; AHPM, 6231, ff. 840-840v.

⁹⁵⁴ De hecho sus vínculos con Bruselas no fueron olvidados en sus últimos años: en su testamento hay una manda especial de misas por su alma a rezar en el Monasterio de Carmelitas Descalzas de esta villa, AHPM, 6231, f. 841.

encontraba ninguna iconografía extraordinaria. Aunque destacaba una pareja de dos láminas con escenas de la Pasión de Cristo como una *Crucifixión* y un *Descendimiento de la Cruz*. La redacción continua en el documento de estas dos obras hace pensar en una pareja, quizá una de las innumerables copias que existían de los trípticos de Rubens para la Catedral de Amberes. Las imágenes marianas también encuentran un sitio entre la pintura religiosa de Olivares, aunque no en la profusión de otras colecciones españolas, apenas se menciona una tabla de la *Virgen con Niño* y una imagen de “*la Virgen del Traspaso*” (probablemente Nuestra Señora del Tránsito), perfilándose como suficientes para el desarrollo de su piedad. Por último, se localizaban algunas imágenes, en lámina o sobre tabla, de santos, entre ellos, algunos tan frecuentes como santa Teresa, san Jerónimo, o san Roque, junto con el arcángel san Gabriel, una imagen de la Verónica, y una lámina con el Desposorio de Santa Catalina, cuya guarnición de concha de tortuga da idea de la riqueza material de la colección. En general a tenor de sus obras religiosas, no había nada en su colección que la permita destacar por encima de otras colecciones de pinturas de personajes de su rango.

Sin embargo, entre las obras profanas que poseía el secretario Olivares sí hay interesantes particularidades. En casi todos los cuadros que llegó a poseer se puede presumir una evidente filiación flamenca, con tendencia casi exclusiva a modelos pictóricos relacionados con cuadros de Frans Snyders. De los doce bodegones o despensas, diez pueden relacionarse ciertamente con modelos de este pintor, quedando en suspenso otros, por su descripción demasiado genérica, aunque sin duda recuerdan a otras pinturas típicamente flamencas. Es el caso de un bodegón con ostras y limonada, que hace pensar en obras de artistas como Osias Beert, Clara Peeters, o incluso el holandés Willem Kalf. El resto de los cuadros de mantiene una evidente su vinculación con modelos de Snyders a través de descripciones como “bodegón con cisne y pavo real”, “musicas de pájaros”, “lebre comiendo una caueça de baca”, “cestillo con diferentes frutas y un liebre”, “cestillo con diferentes frutas y gato en una ventana”, que parecen citas a motivos repetidamente pintados por este artista flamenco⁹⁵⁵.

El interés de Olivares por la pintura flamenca, especialmente aquella de Frans Snyders, no es sorprendente dadas las atribuciones que mantenía desde su puesto de Secretario del Rey en Flandes, y por lo tanto de la propia Infanta, lo que le permitían estar en continuo contacto con artistas y aficionados. De hecho, era él quien certificaba la

⁹⁵⁵ Véase Pérez Preciado 2003, p. 281 y ss. para una identificación de estas descripciones con ejemplos de pinturas de Frans Snyders conservadas en la actualidad.

entrada de artistas en la cámara de la Archiduquesa, como sucede en abril de 1633 con un escultor de Amberes denominado “Juan van Mildert”, que quizá se trate del escultor Hans van Mildert⁹⁵⁶. También fue él quien en 1644, tras la muerte del Cardenal Infante y ante la llegada del nuevo gobernador, Juan José de Austria, informaba de la desaparición de algunas alhajas de los Palacios Reales de los Países Bajos y de la práctica imposibilidad de recuperar algunas pinturas, perdidas en el palacio de Tervuren en 1635⁹⁵⁷.

En las mismas fechas Olivares aparece, por otra parte, inmiscuido en la adquisición de pintura de la almoneda de Rubens para Felipe IV, tal y como se menciona en la documentación de la venta de los bienes del artista, donde su nombre aparece como receptor de un retrato ecuestre del Cardenal Infante.⁹⁵⁸ Esta pintura en ocasiones ha sido identificada con el retrato del Cardenal Infante en Nördlingen realizado por el propio Rubens, hoy en el Museo del Prado⁹⁵⁹. Además, la documentación de los herederos de Rubens le menciona una segunda vez en relación con el pago de las pinturas que pasaron a Felipe IV. Cuando pagó a Jacques van Ophen el dinero de las pinturas compradas para Felipe IV. A su vez este van Ophen se lo entregó los agentes de la familia Rubens, que recibieron por esta mediación 15 florines de los familiares⁹⁶⁰. En cualquier caso se comprueba la intervención de Olivares en la gestión administrativa de las compras de pintura para Felipe IV. Pero sobre todo es interesante la relación ente Miguel de Olivares y van Ophen por la significación histórica de este último por su relevancia en el mundo artístico flamenco, como hemos visto más arriba a tratar de los aficionados naturales de aquel país.

⁹⁵⁶ “Certifico yo miguel de oliuares scerio de su mag^d y grafiel de la casa de la ser^{ma} ynfanta doña Isabel que su Alt^{za} a hecho mrd de recinir por su escultor a Juan van milden ressid^t en Amberes, en consideracion de la satisfacion con que a becho muchas obras que por su mandado le an sido encargadas, y assy tiene su assiento en los libros de mi officio, y par q dello conste di la pre^{ta} q es recha en Bruss^{as} a 30 de abril de mil seiscientos y treynta y tres años era firmado miguel de oliuares” AGR, Audiencia, 1990/4. Desconocemos si esta información ha sido publicada anteriormente por la historiografía belga. Sobre Hans van Mildert, activo desde 1610 y colaborador de Rubens en numerosas ocasiones, véase Vlieghe 2000, pp. 368-372.

⁹⁵⁷ AGS, Estado leg. 2061. Carta de Olivares de 3 abril y consulta de 12 de mayo de 1644. Para la herencia del Cardenal Infante vease García García 2003.

⁹⁵⁸ “XXV: van Sr Michiel Dolivares oock tweelff hondert guldenen ontfangen voor een contrefeytsel van Synne Hoogheijt te peerde, hem vercocht, comt 1200 [del Señor Michiel Dolivares, 1200 florines por un retrato de su Alteza a caballo, vendido a él por 1200], Génard 1865, p. 81; Denuce 1932, p. 72.

⁹⁵⁹ Muller 1989 p. 115. Sin embargo han sido planteadas ciertas dudas al respecto, dada la gran cantidad de réplicas existentes del cuadro. Véase al respecto la opinión de Alejandro Vergara en Brown, 1999, p.146 y 235, n. 28; así como Vlieghe 1987, p. 85.

⁹⁶⁰ *Aen van Daele ende van Dyck voor het ontfangen vande penningen, die mynheer van Ophem, door Sr Michiel Dolivares abier, bewensen hadde tont fangen, over de voors, vercochte sbchilderyen voordien Coninck van Spaengien, de somme van gl. 15*, [Pagado a Van Daele y van Dyck por haber recibido el dinero que el sr van Ophem había recibido del señor Miguel Dolivares en esta ciudad por las pinturas anteriormente mencionadas que fueron vendidas al rey de España, la cuenta de 15 florines], Denuce 1632, pp. 83-84.

Se puede afirmar que desde al menos la década de 1620, Olivares mantenía contactos con la aristocracia española y flamenca, desde su cargo de secretario del Consejo Privado. Sirva como ejemplo el caso del duque de Aarschot con quien mantenía correspondencia⁹⁶¹. Aunque más estrecha se demuestra su relación con Leganés. De hecho, Olivares asistió como testigo en varios asuntos relacionados con la gestión económica del patrimonio aristocrático del marqués⁹⁶². Y durante cierto tiempo, al menos hasta 1644, fue el administrador y tesorero de sus cuentas⁹⁶³. En 1626, Olivares había sido quien gestionase la adquisición y venta de la villa de Deynse por parte del marqués de Leganés, lo que sin duda intensificó su relación⁹⁶⁴. Pero el que quizá sea el punto de contacto más fuerte entre ambos, fue el gusto por la pintura de Snyders. Si Olivares parece por su condición social un sorprendente acaparador de obras cuyos motivos recuerdan a Snyders, Leganés era el máximo coleccionista de la pintura de este artista en Madrid. En su colección se llegan a citar cincuenta y una obras bajo este nombre, siendo muy significativa esta comunión de gustos con el secretario⁹⁶⁵.

La relación era tan cercana, que no sorprende encontrar como Leganés entre sus propios bienes enviaba a España algunos objetos artísticos propiedad de Olivares, probablemente para agilizar los trámites aduaneros. Por ejemplo el 1 de febrero, entre las cajas enviadas por Leganés se citan “*otras tres caxas una tapicería de ocho paños de seda y lana del Secretario Miguel de Olivares aforrados nuevos*”⁹⁶⁶. Y en fecha indeterminada hacia septiembre de 1639 enviaba al hijo de Miguel, llamado Juan de Olivares, ocho grandes pinturas de animales, aves y bodegones, junto con cuatro paisajes y otras ocho pinturas pequeñas⁹⁶⁷.

⁹⁶¹ En las cuentas de Aarschot en el apartado de pagos por la llegada de diversa correspondencia desde Flandes aparece citado “el pliego del secretario Olivares”, lo que implica un contacto epistolar, probablemente ligado a aspectos políticos, dados los cargos de ambos AHPM 5985, f. 600.

⁹⁶² Sirva como ejemplo su aparición como testigo en el encabezamiento de las alcabalas de Cifuentes por parte de Leganés el 2 de Octubre de 1638; AHPM, 6197, f. 9. Sospechosamente Olivares poseía ciertas tierras de labor que le rentaban ingresos en los pueblos que señoreaba este marqués, como la villa de Leganés, cerca de Madrid.

⁹⁶³ AHPM, 6231, f. 840. En su testamento Olivares afirma haber recibido algunas cantidades por el marqués de Leganés desde Flandes.

⁹⁶⁴ AGR Audiencia1985 /1 Carta de Verreyken a Leganés de 19 de enero de 1626 y a Olivares de 21 de enero, sobre el asunto. Es significativo que a Olivares se le califique aun como “Grefier de la casa y corte de Su Alteza”

⁹⁶⁵ Sin embargo, no ha podido ser hallada ninguna relación directa entre ambas colecciones, ni regalos, ni donaciones, ni copias en uno u otro sentido.

⁹⁶⁶ AGS, Cámara de Castilla, Libro 635, 15.IX.1622-14.IV.1629: *Relación del registro que se hizo de la ropa que truxo de Flandes el Marqués de Leganés*, ff. 564v.-567v. Agradezco a Bernardo García García que llamara a atención sobre esta documentación de los libros de paso con relación al marqués de Leganés.

⁹⁶⁷ “*Por carta del dho mi p^r y s^r me auisa q entre las pinturas q a remitido a esta corte el s^r Marq^d de Leganes a poder del s^r s^{mo} don bentura de frias bienen p^a mi ocho grandes de animales Abes y bodegones y quatro de paisses y ocho pequenitas con marcos m^{os} q luego q ayan lleghado se pida al dho s^r s^{mo} D. Bentura de frias las entregue a mi mug^r*”, testamento de Juan de Olivares abierto el 18 de septiembre de 1639, Juan de Olivares, rogando a sus testamentarios que soliciten las pinturas al secretario de Leganés (Ventura de Frías), quien las tenía en esa fecha, AHPM, 6201, f. 152v. Dado

Este hijo del secretario, JUAN DE OLIVARES, estaba también muy relacionado con el marqués, al menos desde 1628 cuando fue nombrado Secretario del Consejo Privado de Flandes⁹⁶⁸ llegando a ejercer en ocasiones de intermediario suyo en asuntos de cierta confidencialidad⁹⁶⁹. De hecho, Juan mantendría una posición muy cercana afectivamente con la familia del marqués, hasta el punto de ser testigo del bautizo de su primer varón en 1630⁹⁷⁰. La situación de Juan como miembro de la burocracia administrativa tiene otro punto de interés por cuanto también llegó a ser Secretario del Consejo de Santa Cruzada en Madrid, en el cual sustituyó a Juan Oswaldo Brito con cuya hija, Mariana había casado⁹⁷¹. Este dato es relevante por cuanto Oswaldo Brito fue también durante mucho tiempo, secretario del Consejo de Flandes en Madrid, del que Leganés era presidente, lo que estrecha el círculo de secretarios alrededor de nuestro marqués.

Todos estos datos permiten vislumbrar una red de personajes, flamencos y españoles relacionados con la gestión del aparato burocrático flamenco desde España, cuyo interés crece en cuanto a lo relativo a los similares intereses por poseer pintura. Así, las obras enviadas por Leganés a Juan de Olivares, en caso de ser efectivamente para él y no para su padre, formarían prácticamente la totalidad de la exigua colección de pinturas de este secretario, cuya principal característica respecto a la colección paterna es la de una mayor cantidad de pintura profana, -bodegones y paisajes sobre todo-, que de pintura religiosa. Así se deduce del inventario y tasación practicado en 1639 por Enrique Gobelinos⁹⁷², quien recordemos era a su vez agente y secretario del duque de Aarschot⁹⁷³. Los precios de las pinturas de Juan de Olivares no son muy elevados. Las de mayor valor, que alcanzan generalmente los 300 reales, eran cuadros grandes de animales y bodegones, que deben corresponderse con los enviados por Leganés. Del resto apenas destaca un retrato, el de Isabel Clara Eugenia viuda, tasado en 40 reales, una iconografía repetidísima

que fue Miguel de Olivares quien remitió a su hijo la noticia del envío de estas pinturas por parte de Leganés, cabe considerar que estas pinturas fueran para Miguel de Olivares y no para su hijo Juan.

⁹⁶⁸ Maurice van Durme (1968, p. 107) parece afirmar que Juan de Olivares, recibió el título de Secretario del Consejo Privado de Flandes en 1637, aunque probablemente se refiera a un traslado de la documentación del título concedido el 2 de enero 1628, del que juró el cargo el 3 de enero de 1628 en Bruselas ante Engelbert Maes, Presidente del Consejo Privado de Flandes, véase AGS, Secretaría de Flandes, leg. 2502.

⁹⁶⁹ El 2 de noviembre Juan de Olivares escribe al secretario Juan Oswaldo Brito, secretario del Consejo de Flandes, de parte de Leganés, solicitándole que no comente con nadie el valor del sello y derechos de la Presidencia del Consejo que ejerce Leganés “*y si se lo preguntaren a V. M. puede responder q no lo saue por montar un año mas o menos q otro conforme los despachos q se dan*”, llega a decir Olivares. También le solicita de parte de Leganés que se sirva de hacer cuanto antes la patente declarando el sueldo que le corresponde. AGS, Secretarías Provinciales, leg. 2435, doc. 56.

⁹⁷⁰ A.D.M., Parroquia de san Martín, Libro 10 de bautizos, f. 399.

⁹⁷¹ Según su propio testamento, AHPM, 6201, f. 149.

⁹⁷² AHPM, 6204, f. 819.

⁹⁷³ Como aparece en la documentación a la muerte de este duque en 1640; AHPM, 5993, ff. 1112 y ss. Gobelinos realizó numerosos servicios de agente para él según las cuentas del propio duque; AHPM, 5985, f. 495 y ss., lo que refuerza el argumento de las relaciones entre la familia Olivares y el duque de Aarschot.

en la España del momento. Junto a esta un único cuadro religioso, una imagen de san Francisco, también de poco valor. El envío de pinturas de tan gran coleccionista a tan pequeño aficionado es difícil de entender si no es como prueba de relaciones personales entre dos conocedores de arte. La colección de Juan de Olivares no tuvo especial relevancia, no siendo por ello extraño que en la almoneda de sus bienes no se citen compradores de categoría.⁹⁷⁴ A su muerte, el 8 de septiembre de 1639, fue enterrado según su deseo con el hábito de san Francisco junto a la sepultura de sus suegros en el convento de san Francisco.⁹⁷⁵

Este último dato es relevante por cuanto el padre de su mujer, JUAN OSWALDO BRITO, quien le había precedido en las secretarías de los Consejos de Flandes y Santa Cruzada a Olivares, sí poseyó, sin embargo, una colección de pintura más numerosa y típicamente española, con predominio casi abrumador de pintura religiosa.⁹⁷⁶ En el inventario se encuentran las imágenes de los santos propios de la devoción hispana, -Santa Teresa o san Francisco-, y los específicos de la madrileña, -san Isidro, santa María de la Cabeza, la Virgen de la Almudena-. También aparece una serie casi completa de retratos de los Habsburgos, españoles y austriacos, propios de las colecciones de burócratas asociados a la administración. Los retratos de grandes generales, incluido el Cid, y devotos frailes completan, junto con los mapas, una colección de gran diversidad donde también se registran pequeñas láminas de devoción y alguna estampa o grabado. Entre las pinturas destacan sólo dos: las únicas cuyo autor es mencionado. Se trata de dos obras de Rubens, una *Sagrada Familia con san Juan y Santa Isabel* y una curiosa representación de *Cristo resucitado y Virgen*, iconográficamente insólita en la obra de este autor⁹⁷⁷. Algunos de estos cuadros

⁹⁷⁴ En la almoneda aparecen nombres no conocidos para la historiografía sobre el coleccionismo en España, pero que quizás trabajasen para algún coleccionista de mayor entidad. Compran pintura el licenciado Alonso de Mato, Agustín Valverde, Pedro de Alaba, Fernando Heras Manrique, y Juan del Río; los variados mapas que se encuentran junto a las pinturas son adquiridos por Andrés de Losada y un tal Japice Estremin (sic), y otros bienes suntuarios de más valor como una cruz de oro con representaciones de la pasión de Cristo esmaltada en 100 reales de plata fue adquirida por el marqués de Lisera; AHPM, 6204, f. 828 y ss.

⁹⁷⁵ AHPM, 6201, f. 151, no se cita el lugar de estas sepulturas.

⁹⁷⁶ El 5 agosto de 1634 a la muerte de su mujer Juana de Almunia, se inventarían los bienes comunes; AHPM, 5051, f. 531.

⁹⁷⁷ Las pinturas de Cristo Resucitado realizadas por Rubens que han llegado a nosotros, corresponden a imágenes alegóricas de Cristo triunfando sobre la muerte, o representado junto al sepulcro, o pisando la serpiente del pecado, cuya divina resurrección es anunciada por ángeles mediante trompetas. Imágenes de devoción en las que no suele aparecer la Virgen, que sí aparece en la obra de Rubens en otra tipo de representaciones junto a otras santas mujeres observando el sepulcro vacío de Cristo mientras dos ángeles les anuncian el misterio de la resurrección. Para estos ejemplos véase Freedberg 1984. Respecto a la pintura de la Sacra Familia, la descripción es demasiado vaga para vincularla con ningún modelo rubensiano.

sabemos que son los mismos que aparecen luego en la colección de su yerno Juan de Olivares, por lo que fueron retirados de la almoneda de éste último.⁹⁷⁸

Brito había estado ligado al Consejo de Flandes desde su creación en 1621, cuando se nombró presidente a Fray Íñigo de Brizuela y había permanecido en los Países Bajos, por lo que se le supone un buen conocimiento de la realidad artística flamenca⁹⁷⁹.

Es difícil determinar el grado de interacción en cuestiones de gusto artístico entre Leganés y estos secretarios como Miguel y Juan de Olivares, o Oswaldo Brito, quienes pertenecían al aparato burocrático liderado por Leganés como Presidente del Consejo de Flandes. Aunque la evidencia de un marqués enviando objetos artísticos a Miguel, o a Juan, a través de sus propias remesas de pinturas a Madrid, ofrecen la posibilidad de considerar que esta era muy alta. Al menos parece haber un cierto ejercicio de emulación, pues no parece casual que en el inventario de Miguel de Olivares en 1646 se observe un inusitado interés por el tipo de pintura de Frans Snyders, de cuyas obras el máximo coleccionista en la corte de Madrid era Leganés. Sin embargo no serían ellos los únicos aficionados al arte dentro de la burocracia relacionada con la política de los Países Bajos. NICOLAS BASTÓN, tenía también una cierta entidad como acaparador de pinturas. No sólo por que como se vio adquirió una *Negación de san Pedro*, de la almoneda del antiguo presidente del Consejo, don Íñigo Brizuela, sino que años después también tenía relación con otros coleccionistas como el conde de Solre quien en ocasiones le regaló libros⁹⁸⁰. El inventario de su propia colección, aunque no refiera autores de las pinturas, denota un gusto por lo flamenco en cuanto la posesión de paisajes, batallas, llamando la atención de una pintura relatando la toma de Breda. La colección fue tasada por Jan Appelmans, pintor y miembro de la guardia de Arqueros, y por tanto flamenco.⁹⁸¹ Menos información sobre el gusto y colección se tiene de DIEGO L'HERMITTE, quien vimos como compró un cuadro en la almoneda de Brizuela y sabemos que adquirió mapas en la venta de la colección Solre en 1628⁹⁸². Hijo de un militar al servicio de Felipe II y Felipe III⁹⁸³, L'Hermitte aspiraba a servir en el Palacio de Madrid como Ayuda de Cámara. Finalmente hizo carrera dentro de la administración

⁹⁷⁸ AHPM, 6294, f. 840, donde se citan el *san Francisco* y el retrato de Isabel Clara Eugenia como propiedad de Juan Oswaldo. Incluso el cuadro de Rubens de Cristo Resucitado y la Virgen, debe ser el mismo que fue donado por Juan a Francisco Manzano, Contador de Resultas del Rey; AHPM, 6201, f. 153v.

⁹⁷⁹ Brito ejercía de secretario para los asuntos flamencos desde 1622, fecha en la que se encontraba en Bruselas, desde donde remitía memoriales a Brizuela a España. Su retribución eran 800 escudos de oro de valor de 120 gruesos el escudo, equivalentes a 2.400 florines más otros 100 florines destinados a casa de aposento y 1.080 destinados a gastos, véase Rabasco Valdés 1980, p. 243.

⁹⁸⁰ AHN, Consejos, libro 636, f. 103.

⁹⁸¹ AHPM, 7104, f. 147v-149v.

⁹⁸² AHPM, 5328, f. 147v.

⁹⁸³ Hijo de Denis L'Hermitte, quien sirvió en la batalla de Dunquerque (1594) a las ordenes del Archiduque Alberto y el Conde de Fuentes, según consta en la petición de su hijo Diego para acceder al cargo de Ayuda de Cámara del Rey (AGP, Per., 549/10).

relacionada con el norte. Si en 1632 era mencionado como Receptor del Consejo y en 1644 realizó un viaje a tierras flamencas como tesorero del Consejo de Flandes⁹⁸⁴, lo que garantiza un periodo muy amplio sirviendo en el Consejo que presidía Leganés.

Circunstancialmente las noticias que poseemos de este tipo de personajes con relación a su afición a las artes son muy escasas. Sería necesario hacer un estudio de mayor profundidad para poder comprobar la utilización de los secretarios del Consejo de Flandes como vehículo de llegada de pintura flamenca a España, estudiando otros casos como el de JACQUES DE BRECHT, secretario desde agosto de 1638, del que apenas se tienen noticias⁹⁸⁵. También cabe citar dentro del mismo grupo social a DIEGO DE LA TORRE, Secretario del Consejo de Estado en Madrid entre 1671 y 1674, que será el mismo que servía en la administración española en Flandes en 1635, y poseía una obra relatando la historia de *Judith y Olofermes* realizada por Rubens⁹⁸⁶.

En todo caso, los miembros del consejo de Flandes en Madrid no eran los únicos aficionados a la pintura flamenca. En la primera mitad del XVII destacan por su inclinación a los artistas nórdicos otros miembros del aparato administrativo de la monarquía como Domingo Soria Arteaga, oficial de la Contaduría General de Cuentas de Resultas, que poseía en 1644 un *Martirio de Santa Catalina* atribuido a Rubens, aparte de alguna obra de Brueghel;⁹⁸⁷ el doctor Alonso Cortés, Relator del Consejo y Cámara de Castilla, que tenía en 1632 un dibujo de *La Adoración de los Reyes* de Rubens;⁹⁸⁸ el jurado de Baeza, Gaspar Ledesma de Meriño, ya en 1618, tenía un paisaje de Paul Brill⁹⁸⁹. De hecho era éste uno de los pintores flamencos de más rápida aceptación en España a juzgar por su abundante presencia en otras colecciones, como la de Sebastián Díaz de Ontiveros, hijo del contador real Bernabé Díaz de Cos, que en 1639 poseía cuatro paisajes de este pintor.⁹⁹⁰ Por su parte, Diego de Altamirano, miembro del Consejo de Hacienda y Fiscal en el Consejo Supremo de Castilla, e interesante personaje por sus relaciones personales con el duque de Aarschot, de quien fue abogado, fue quien adquirió en la almoneda del mismo duque el cuadro

⁹⁸⁴ AGS, Cámara de Castilla, libro 369, f. 55v.

⁹⁸⁵ Rabasco Valdés 1980, p. 267, cita que fue secretario desde esa fecha hasta 1660, anteriormente era Grefier del Consejo de Finanzas desde 1631,

⁹⁸⁶ Vergara 1999, p. 184. La colección completa de este secretario y un bosquejo biográfico en Burke & Cherry 1997, I, p. 653-661.

⁹⁸⁷ Burke & Cherry 1997, I, p. 384.

⁹⁸⁸ Ibidem, p. 286.

⁹⁸⁹ Ibidem, p. 212.

⁹⁹⁰ Ibidem, p. 328.

realizado por Antonio Puga copiando la *Caza de los Leones* de Rubens cuyo original adquirió el propio Leganés.⁹⁹¹

Por último dentro del entramado social filoflamenco en la corte es necesario aludir a los comerciantes flamencos instalados en España, quienes también actuaban como canales de introducción de enormes cantidades de pintura flamenca de diversa calidad en el mercado español. Entre ellos destaca Pedro van Vutch quien, al margen de sus actividades comerciales, poseía un *Descendimiento* de Jordaens,⁹⁹² que constituye junto con una serie de los sentidos que poseía el marqués de Leganés, la única obra de ese autor de la que se tenga noticia en el coleccionismo privado hispano del siglo XVII. Por su parte el hermano de Pedro, Juan van Vuth, natural de Brabante pero mercader de lonja en Madrid, tenía en 1628 entre otras pinturas dos escenas de caza realizadas por Rubens y dos escenas mitológicas descritas como “Europa y sus Ninfas” y “Júpiter con otros dioses”, probablemente de mano de van Balen⁹⁹³.

La vida en la corte de Madrid. Algunas apariciones en la vida pública durante este período. Nueva jornada como Tratador de las Cortes de Barcelona

Desde que Leganés regresó a la Corte en abril de 1631 de su viaje a Flandes, hasta que volvió a marcharse en abril de 1634, Leganés aparentemente permaneció en Madrid ocupado entre la administración de su creciente patrimonio y la labor política, participando también en la jornada real a Barcelona de 1632.

Pocos son los datos biográficos que se tienen de este periodo salvo su participación en algunas ceremonias públicas y la concesión de nuevos nombramientos y cargos palatinos. A través de las fuentes de época sabemos, por ejemplo, que en noviembre de 1631 fue nombrado Primer Caballerizo del Rey, tal y como relataba Gastón de Torquemada⁹⁹⁴. El puesto de caballerizo llevaba implícito un reconocimiento social y cortesano mayor que el de Gentilhombre de la Cámara que había gozado hasta entonces. El cargo dependía directamente del caballerizo Mayor, que en ese momento ostentaba el

⁹⁹¹ Ibidem, p. 368.

⁹⁹² Ibidem, 365.

⁹⁹³ Ibidem, p. 367, n. 3.

⁹⁹⁴ Gascón de Torquemada 1991 p. 330, 27 de noviembre 27 de noviembre. Pocos datos se tienen sobre su función como Primer caballerizo, salvo la dificultad de cobrar los gajes que le correspondían, algo que se sucedió especialmente en las décadas de 1649 y 1659 o el mantenimiento de la paga durante sus ausencias de la corte, como en la jornada de Cataluña de 1642 (AGP, Expedientes Personales, C^a 543/19). También podemos saber que en ocasiones era sustituido en funciones por el marqués de la Torre (AGP, Advta, leg. 710, sin fecha pero entre documentación de los años treinta).

propio Olivares⁹⁹⁵. El primer caballerizo juraba ante él, y prácticamente tenía sus mismas atribuciones y gajes, que eran 36 placas y 2.000 libras de pensión, un pan de boca un lote de vino, hachas, candelas de sebo y leña. Es decir, controlaba la caballeriza, incluidas las cuentas de los gastos, tenía llave de la cámara del Rey y aposento en Palacio, con cama para un criado. Podía gozar en tiempo de guerra de la mitad a que ascendía el plato del mayordomo mayor, incluido desde el día que salía en campaña. Cuidaba de las tiendas y pabellones de guerra, nombrando tenderos para ellos, y bajo su cargo estaban los pajes, mozos y otros miembros de la caballeriza. Además, en las propias caballerizas tenía ración para seis caballos⁹⁹⁶. Leganés, por lo tanto, podía sustituir a su primo Olivares en sus facultades con la caballeriza real, siendo esto un nuevo símbolo de privilegios cortesano alcanzado por el marqués en este momento. Incluso tras la caída de Olivares en 1643, parece que Leganés siguió manteniendo estos cargos⁹⁹⁷.

Como tal primer caballerizo participará en otra importante ceremonia sucedida en 1632. El juramento al Príncipe Baltasar Carlos como heredero a la Corona, celebrado el 7 de marzo en la iglesia de los Jerónimos. El príncipe Baltasar era la gran esperanza para la continuidad dinástica de los Habsburgo al frente de la monarquía católica. Su nacimiento en 1629 se había celebrado en Madrid numerosas fiestas públicas en señal de afecto. Significativamente, en una corrida de toros y juegos de cañas que tuvo lugar 12 de noviembre de aquel año en la Plaza Mayor había participado Leganés. Durante el juego, el rey fue seguido de las cuadrillas en un orden que denota sin duda la preponderancia de cada miembro de la corte. Primero el Rey, seguido del Conde Duque y el infante Don Carlos, hermano del monarca, tras ellos el marqués del Carpio y el condestable de Castilla, quienes precedían a nuestro don Diego Mexía, al duque de Medina de las Torres y al marqués de Velada⁹⁹⁸.

Tres años después participaría también en el juramento al heredero. El acto de juramento al Príncipe heredero era una ceremonia de primer orden en la vida cortesana de la Edad Moderna, y en el caso de Leganés la de Baltasar Carlos fue la única que conoció en toda su vida, dado que para la de su padre Felipe IV, en 1608 él se encontraba en Flandes.

⁹⁹⁵ Olivares ostentaba ese título desde diciembre de 1622, Elliot 1998, p. 72. El título era una ocasión perfecta de estar cerca del rey, por lo que Olivares lo ejerció como un instrumento de su poder. Entre las atribuciones estaban calzar botas y espuelas al rey, supervisar las cuerdas, montar junto al monarca en las partidas de caza, así como en las justas y torneos, Elliot 1998, p. 323.

⁹⁹⁶ Seguimos la información de Rodríguez Villa 1913, p. 51.

⁹⁹⁷ En 1650, todavía está solicitando que se le abonen los retrasos por su gajes de primer caballerizo. AGP, Expedientes Personales, C^a 543/19, Nota del Bureo de 6 octubre 1650.

⁹⁹⁸ Véase Santiago de Gabriel, *Relación verdadera de las fiestas Reales, toros, y juego de cañas que se celebraron en la Corte a doce de Noviembre, por le nacimiento del Príncipe nuestro señor, con la declaración de los trages, galas y leibreas de todas las quadrilla, Madrid, Bernardino de Guzmán 1629*; transcrito en Simón Díaz 1982, p. 383-385, la cita en p. 384.

En 1632, cuando se juró a Felipe IV, Leganés estaba ascendiendo a cotas insospechadas de poder teniendo una participación singular en la ceremonia. Curiosamente no estuvo presente en el acto mismo de jura dentro de la iglesia, ni fue el protagonista el desfile de gentileshombres, grandes, títulos y procuradores de ciudades, que juraron fidelidad a Baltasar Carlos. Pese a que él era Gentilhombre de la Cámara. Durante el juramento de los procuradores llegó el turno del conde de Oropesa, que por un antiguo privilegio llevaba el estoque real. Por orden del rey lo entregó al conde de Santisteban, como Gentilhombre de la Cámara más antiguo, preeminencia que aparentemente correspondía a Leganés pero que no estaba presente por encontrarse fuera de la iglesia atendiendo la montura real en función de su oficio de Primer Caballerizo. Aunque las fuentes no dejan claro si la preeminencia de sostener el estoque real mientras Oropesa juraba, le correspondía a Leganés como Primer Caballerizo o como miembro más antiguo de los Gentileshombres⁹⁹⁹, sí transmiten con claridad la idea de que su oficio de primer caballerizo era un cargo de mayor ostentación social y representatividad dentro del ceremonial cortesano. Gentileshombres de la Cámara había varios, pero el Primer Caballerizo, es decir, aquél que tenía la preeminencia de cuidar de la montura del rey, había uno sólo, y en 1632 ese era el marqués de Leganés.

Tras la ceremonia en los Jerónimos, el Rey había dispuesto regresar al Alcázar, lo cual había de realizarse con la ostentación necesaria, acompañado de todos los miembros de la caballeriza: pajes, oficiales y caballerizos, por lo tanto, Leganés no podía estar dentro de la Iglesia jurando como Gentilhombre sino fuera atendiendo la caballería del rey. Por esta decisión del rey, se llevó de la caballeriza del Alcázar a la iglesia del monasterio Jerónimo todo el acompañamiento de su caballo y los de los infantes y el del Caballerizo Mayor, sus coches y literas para el joven príncipe. Leganés fue el encargado de llevarlo a pie desde el Alcázar hasta la iglesia según relataba Gómez de Mora: “*Fue con todo esto à pie el Marqués de Leganés, (...) primer cavallerizo de su Magestad, à quien toca por este oficio asistir en este acompañamiento. Llegò a S. Geronimo quando se acabpo el juramento, donde aguardò con los cavallos,*

⁹⁹⁹ La lectura es confusa, Hurtado de Mendoza dirá: “*siguiose el Conde de Oropesa, supliéndole el Rey la menor edad para hacerlo legítimamente, dexando el estoque en manos del Conde de Santistevan, Gentilhombre de la Cámara ma’s antiguo de los que estaban presentes, que por mandado de S. M. le recibió en ausencia del MArqués de Leganés, a quie ntocaba por primer Caballerizo del Rey, que estaba ocupado en venir acompañando el caballo de su Real Persona desde las caballerizas hasta san Gerónimo en el autorizado modo que se dirá a su tiempo*”, Hurtado de Mendoza 1739, p. 82. Mientras que Gómez de Mora afirma: “*En jurando los Procuradores de Toledo, don ernando Alvarez de Toledo, Conde de Oropesa, dio el Estoque por mandado de su Magestad al Cnde de Santistevan, Gentil-hombre mas antiguo de su Caara; porque el Marques de Leganés su primer Cavallerizo, a quien le tocha tenerle por su oficio, estuvo ocupado en traer la cavalleriza de su Magestad desde Palacio para la buelta*” Gómez de Mora 1632, f. 34v También León Pinello (1971, p. 281), afirma que Leganés se encontraba fuera de la iglesia.

Para más datos sobre la ceremonia de juramento a los príncipes españoles, véase Rodríguez Villa 1913, pp. 79-88. También Ustarroz 1646, hacía un resumen del juramento a Baltasar Carlos, aunque como él mismo declara basándose en la relación de Gómez de Mora. (Ustarroz 1646, p. 7-20)

litera i coche dentro del atrio antes de la Iglesia”.¹⁰⁰⁰ El regreso al Palacio Real era en sí mismo otra ceremonia de gran interés para lucimiento del rey y sus cortesanos delante del pueblo madrileño. Antes de iniciarse, fueron Olivares como caballerizo mayor y Leganés como Primer Caballerizo quienes sostuvieron el estribo del rey. Durante el regreso Leganés caminaba al estribo del Rey, y junto a él marchaba el primer teniente de la guardia de Archeros flamencos, dado que su Capitán, el conde de Solre, caminaba más atrás junto al Caballerizo Mayor el conde duque de Olivares y el duque de Alba Mayordomo mayor, junto al coche del infante¹⁰⁰¹.

En definitiva los actos públicos relacionados con la jura del Príncipe Baltasar Carlos, son la culminación del proceso de ascenso social y cortesano iniciado por Leganés años atrás, y permiten interpretar su figura en la corte madrileña como una de las más notables en el Madrid de los años treinta.

También en 1632, Leganés participó de nuevo como Tratador en las Cortes de Barcelona, logrando gracias a sus gestiones la habilitación del infante don Fernando¹⁰⁰². Desde su nombramiento como tratador en 1626, no había dejado de atender el problema catalán. Mostrándose en relación a este asunto con mucha gravedad y clara adhesión a la política olivarista. Un ejemplo claro se evidenció cuando en 1631 la artillería de Barcelona disparó a la armada real. En la reunión del Consejo de Estado para devatir este asunto Leganés opinaría como “*que sería negocio de malissima consecuencia que quedase sin castigo exceso tan considerable, en parte donde cada día se esta tan a riesgo de ellos*”¹⁰⁰³.

Ese año, ante las dificultades económicas que arrastraba la monarquía, la presión fiscal había aumentado y las necesidades de que Cataluña aceptara mayores imposiciones, llevaron al Rey de nuevo a convocar las Cortes catalanas. La nueva jornada real se produjo desde el 12 de abril de en que el rey salía de Madrid hasta el 31 de mayo en que regresó de Barcelona. En la ciudad quedó el Cardenal Infante Don Fernando, como Virrey de Cataluña, asistido por el conde de Oñate¹⁰⁰⁴. Nada se sabe de las gestiones concretas que tuvo que acometer Leganés en esta nueva misión diplomática. Aunque, como sucedió en

¹⁰⁰⁰ Gómez de Mora 1632, f. 37.

¹⁰⁰¹ Hurtado de Mendoza 1739, f. 91-93; Gómez de Mora 1632 f. 38.

¹⁰⁰² Así lo afirma el propio Leganés en 1643 -no sin excesivo personalismo en atribuirse el éxito- al enumerar las ocasiones en que había servido a la corona en diversas negociaciones. Véase *Representacion hecha Al Rey Don Felipe Quarto por Don Diego Felipe de Guzman. Marques de Leganès en la qual hace presente a S. M. los meritos, que en el discurso de su vida, tiene contraidos a favor de la Corona de España. Este manifesto se dirige a justificar su conducta de los cargos que se le hicieron por le tiempo en que mando el exercito que operaba contra los Franceses, y Cathalanes; en el año de 16[43]*”, f. 177v. BNM, Mss 18195, f. 170 y ss.

¹⁰⁰³ Zudaire Huarte 1964, p. 68.

¹⁰⁰⁴ Véase al respecto Elliott 1990, p. 435-437.

1626, su labor como Tratador consistiría en preparar a las Cortes para que acataran las decisiones del Rey, especialmente para que aceptasen la presencia de un príncipe de Sangre Real en el reino, sin menoscabo de sus fueros. Es de suponer que las negociaciones de los Tratadores se llevaron a cabo en las fechas previas a la celebración de las Cortes, y también es presumible la presencia de Leganés, por su cargo de Gentilhomre de la Cámara en el séquito real, sin embargo no se le cita en las fuentes. El día 4 de mayo Felipe IV entraría de nuevo en Barcelona, donde fue recibido con la algarabía acostumbrada y la celebración de numerosas muestras de afectos, juegos de cañas, y un desfile con multitud de aparato escenográfico efímero y torneos. La relación que se conserva de este acontecimiento aunque cita la presencia de otros miembros del séquito real, como el Almirante de Castilla, el duque de Medina de las Torres o el propio Conde Duque, nada dice de la presencia de Leganés, quedando por tanto en suspenso su presencia en Barcelona en esta ocasión¹⁰⁰⁵.

En cualquier caso los primeros años de la década de los treinta coinciden con el momento en el que la presencia de Leganés en la corte de Felipe IV está creciendo y su relevancia política y social cada vez es más evidente. Así el 30 de julio de 1632 participó en el cortejo fúnebre celebrado tras la muerte del hermano del Rey, el infante don Carlos. Tras el paso de todas las religiones delante del cuerpo real a dar el responso. Los Grandes, sacaron el cuerpo a hombros y lo bajaron hasta el jardín del Alcázar, entregándolo a los Gentilhombres de la Boca y Cámara, quienes le pusieron en una litera, acompañándolo acompañándolo toda la grandeza y nobleza de la corte hasta la Casa de Campo donde se les dio orden de quedarse. El cuerpo proseguiría su camino hacia el panteón de infantes del Escorial, según la descripción de Gascón de Torquemada, que incluye la presencia de Leganés: “*Pasó el Conde Duque una legua más adelante, y hasta el Escorial fueron acompañando el cuerpo el Duque de Medina de las Torres, Sumiller de Corps de Su Magestad, y Don Luis de Haro, hijo del Marqués del Carpio, y Don Diego Messia, Marqués de Leganes, Gentilshombres de la Camara de su Magestad y de su Alteza*”¹⁰⁰⁶.

Llamativamente ningún dato relevante se conoce de su vida durante 1633. El año previo al momento en que iniciaría uno de sus viajes más importantes para su futuro inmediato: el viaje por el que acompañaría al Cardenal Infante don Fernando, que se

¹⁰⁰⁵ Véase para una relación completa de las celebraciones y actividades de la corte en Barcelona en mayo de 1632 la *Relación verdadera de las famosas fiestas que en la presencia de su Magestad se han hecho en la insigne ciudad de Barcelona*, con licencia en Madrid por los herederos de Diego Flamenco 1632. un ejemplar se encuentra en BNM Mss 2364, f. 274.

¹⁰⁰⁶ Gascón de Torquemada 1991, p. 342.

encontraba en 1634 en Milán como gobernador hasta Bruselas para asumir el gobierno de los Países Bajos.

El viaje a Bruselas con el Cardenal Infante en 1634 y sus implicaciones artístico-culturales para Leganés.

En los comienzos de 1634 Leganés se encontraba todavía en Madrid, manteniendo una amplia actividad política, pues participara en casi todas las reuniones del Consejo de Estado¹⁰⁰⁷. Curiosamente en la celebrada el 13 de febrero se decidiría su futuro. El marqués sería nombrado Gobernador de las Armas del ejército de Alemania, un ejército encargado de permitir el paso hasta Bruselas del Cardenal Infante, que permanecía en Milán como Gobernador del Estado¹⁰⁰⁸. En marzo siguiente, un Felipe IV abiertamente afecto a Leganés comunica la decisión al Cardenal Infante, solicitando: “*que le favorezcáis y bonreís en todo como lo mereze por quien lo mucho q le estimo embiarle yo y hallarme tan satisfecho y agrado de su Perss^a largos y buenos servicios*”¹⁰⁰⁹. El Rey incluso ordenará que el tratamiento que había de dársele allí fuese idéntico al que habían tenido otros enviados reales, como el conde de Sástago, y que se le tratase de embajador extraordinario en los actos públicos¹⁰¹⁰. Según las primeras disposiciones el duque Carlos de Lorena tendría el puesto de lugarteniente general del Infante y capitán general de la armada de Alsacia, mientras Leganés habría de estar bajo su mando¹⁰¹¹.

Durante los primeros meses del año, el marqués permaneció en Madrid, preparando un viaje que se inició el 2 de abril¹⁰¹². Precedido de su antecámara, recorrió el

¹⁰⁰⁷ AGS, Estado, 2048

¹⁰⁰⁸ BNM, Mss 11265/17. Consultas Consejo Estado, 13 febrero 1634; AGS, Estado 2335, cfr. Elliot & Peña 1981, II, p. 121, n. 25. El consejo lo componen: el Conde Duque, el Arzobispo Inquisidor General, el marqués de Santa Cruz, el conde de la Puebla, el marqués de Mirabel y el duque de Villhermosa. Además de Leganés, el consejo considera las candidaturas de Gonzalo de Córdoba de Carlos Coloma y del duque de Lerma. Finalmente la mayoría de los consejeros estuvieron de acuerdo en no encargárselo a los generales que están en Flandes en ese momento, siendo Leganés el elegido.

Según la opinión de Sebastián González en carta al padre Pereira, Leganés aceptó “de mala gana” la misión de acudir a Milán donde se suponía que le esperaba un ejército de 6.000 italianos (*Memorial Histórico Español* 1861-1865, XIII, p. 24 ; Essen 1944, I, p. 361).

Es interesante el hecho de que desde Madrid se pensó en el marqués de Fuentes como posible sustituto de Leganés al frente del ejército. El 13 de abril Felipe IV le escribía sobre esto al propio Fuentes (AGS, Estado, Milán, 2241).

¹⁰⁰⁹ AGS, Estado, Milán 3347, f. 58.

¹⁰¹⁰ Ibidem.

¹⁰¹¹ Essen 1944, I, p. 275. A este respecto Leganés tenía ordenes precisas de declararse afecto del duque de Lorena, para evitar problemas de jerarquía, como los que surgirán en otros momentos del viaje. (AGS, 2049, Carta de Felipe IV a Leganés, 19 marzo 1634)

¹⁰¹² La partida es recogida puntualmente en la Gaceta de Gascón de Torquemada, quien considera que partía para ocupar el vacío dejado por la muerte del duque de Feria (ed. 1991, p. 363). También la recoge Francisco Vilches en carta de 4 de abril MHE, XIII, p. 33, según Arroyo Martín 2002 p.161, n. 64.

Leganés incluso decidió qué médico debía llevar a este viaje, eligiendo a Agustín Botaz y solicitando el 7 de marzo al Consejo de Estado que se permitiese su partida, algo que fue aceptado el 18 de marzo de 1634

camino de Alcalá hasta llegar a Barcelona, donde fue recibido por el virrey Cardona. Allí se realizaron varias levadas militares para fortalecer el ejército, hasta que el 22 de abril, junto con su cuñado Felipe Spínola, marqués de los Balbases, partió para Génova en la galera Diana. Tras una accidentada travesía que les obligó a detenerse en varios puertos como Cadaqués y Rosas, llegaron a Génova el 7 de mayo. En la ciudad se detuvo una semana pues eran varios los asuntos diplomáticos a tratar¹⁰¹³. El 15 de mayo partió de Génova, tras una parada en Otagio donde se encontró con la duquesa de Feria. Por fin, el 17 de mayo Leganés pisaba por primera vez la capital lombarda, donde se encontró con el Cardenal Infante don Fernando.

En Milán permanecería durante más de un mes. Sus actividades estaban encaminadas principalmente a preparar los extremos militares del viaje, eligiendo los pasos alpinos que pudieran permanecer practicables después del invierno y reuniendo un gran ejército, tal y como relatará Domingo de Urquizu en el diario manuscrito de este viaje que se encuentra en la Biblioteca Nacional¹⁰¹⁴. Durante su estancia en la ciudad Leganés mantuvo numerosos encuentros diplomáticos: con el conde de La Tour, con el marqués de Florencia, realizó reuniones con los Esquizaros suizos en junio y con el duque Carlos de Lorena a finales del mes. También con la duquesa de Mantua. Especialmente relevantes fueron las conversaciones con esta última, acosada por la presión francesa para enfrentarse a España¹⁰¹⁵. Por otro lado, Leganés comenzaba a establecer una red de relaciones diplomáticas que serían fundamentales para su posterior gobierno de la Lombardía española, por ejemplo el conde Carlos Borromeo, quien tendría un amplio protagonismo

cuando el rey afirma que le envía “*No solo para que cuide de vrra salud (como es justo) sino para q se balle quien cure a los canos y personas*”, permitiendo que sea Leganés quien establezca el sueldo (AGS, Estado, Milán, 2241, 18 marzo 1634).

¹⁰¹³ En Génova Leganés se reunió con don Francisco de Melo, en ese momento embajador español ante la república. Las ordenes de Felipe IV eran que se tratase con la república su posicionamiento en favor del duque de Lorena (AGS, Estado, 2049, 19 de marzo de 1634).

También en Génova llevará el peso de las negociaciones con los banqueros para la financiación del ejército que habría de conducir al Cardenal Infante a Bruselas. Sobre los extremos de sus negociaciones en la ciudad véase la carta que Leganés escribe a Felipe IV el 14 de Mayo (AGS, Estado, Milán, 3341).

¹⁰¹⁴ *Relacion de la salida de Madrid, del Señor Don Diego Felípez de guzman Marques de Leganes para general del exercito de su Mag^d, de Alsacia, de su llegada a Milán; y bíaje del ser^{mo} señor Cardenal Infante Don Fernando, Gener^{mo} del, desde aquella ciudad a estos Países Bajos*, BNM, Mss, 9770.

Según Urquizu en el momento de la partida de Milán se habían conseguido reunir un ejército de 9.200 infantes y 2.300 caballos. Las intenciones eran partir rápidamente hacia el norte pero los pasos de la montaña de Umbray tenían nieve aún. A finales de Mayo se mandó una avanzada con Pedro de León y el Príncipe de san Severo, le siguen los maestros de campo Gaspar de Toraldo, Pedro de Cardenal, Marqués Pedro Antonio Lunato; Carlo Gauzco, y algunos soldados españoles enviados de Nápoles.

¹⁰¹⁵ Para las reuniones diplomáticas de Leganés en esos momentos véase: Urquizu 1634, f. 8 y ss. Para la duquesa de Mantua véase AGS Estado 2048, Carta de Leganés de 31 de mayo, avisando de la reunión con la duquesa, entre otros asuntos políticos y de preparación del viaje.

junto a Leganés en el futuro, fue en ese momento enviado a visitar la república véneta como representante del poder español¹⁰¹⁶.

El veinticuatro de junio las tropas partían hacia los Alpes, el veintiséis lo hacía Leganés y el treinta el Cardenal. Tras pasar por Como, el día tres de julio Leganés detuvo en Bormio, una de las últimas ciudades del estratégico valle de la Valtelina, para cruzar las montañas por el paso de Umbrai, hacia el Tirol bábaro¹⁰¹⁷. El primer destino sería la ciudad de Innsbruck, donde llegó “*aniendo salido a receuirle algunos caualleros con coches de la Señora Archiduquesa Claudia (...) con que fue oспedado en su palacio y agaçajado y regalado lo pussible*”¹⁰¹⁸. El sentido de avanzadilla que tenía la figura de Leganés permitía resguardar la llegada del Cardenal Infante. Leganés preparaba las plazas de armas y aseguraba los pasos militarmente. Su Alteza entró en la capital del Tirol el día 21 de junio, siendo recibido solemnemente por el pequeño archiduque Fernando del Tirol y su madre la archiduquesa Claudia¹⁰¹⁹. Aedo y Gallart, cronista del viaje del Infante, da detalles de la entrada de don Fernando en Innsbruck donde le esperaba toda la burguesía armada y las compañías de regimientos del Archiduque. Leganés que había vuelto del cuartel de campaña que precedía el séquito de don Fernando, participó de la solemnidad de la entrada junto a algunos coroneles, maestros de campo y capitanes. De esta manera, Leganés conocería el magnífico palacio de la ciudad, en lo alto de cuyas escaleras la archiduquesa Claudia y su hijo recibieron al Cardenal Infante como a un hermano¹⁰²⁰.

Tras la estancia en Innsbruck de tres días, el Cardenal Infante junto con el ejército partió hacia Baviera, donde su alteza deseaba encontrarse con su hermana la Reina de Hungría, por lo que esperó en la ciudad de Rattemberg durante quince días, hasta que se

¹⁰¹⁶ Urquizu 1634, f. 10v. El Cardenal Infante envió a Venecia al Conde Carlo Borromeo en junio de 1634, a una misión que continuaba cuando el Milanesado estuvo bajo el gobierno de Leganés, quien le ordenó mantener su puesto por decreto de 2 abril de 1636. Aunque hemos de considerar la figura de este conde como el contacto político de Leganés en Venecia, las posibles ramificaciones artísticas de esta posición, y el beneficio que para el marqués pudiera reportar permanecen aun ocultos. En la documentación de esta embajada se resumen las cuentas detalladamente, aunque no se han localizado asuntos relativos a la adquisición de pinturas ni objetos artísticos (ASMi, Potenze Estere, Venezia, 221). Leganés referiría a Madrid, como había sido Venecia la única potencia Italiana en enviar en 1634 un representante al Cardenal Infante, mediante una persona de gran lucimiento, cuyo nombre no se menciona, y como el Cardenal correspondió enviando al conde Carlo Borromeo (*Puntos de las Cartas del Marques de Leganés para Su Majestad desde veinticinco de junio hasta dieciocho de agosto deste año* [1634], AGS, Estados Pequeños Italia, Alemani, 2335, f. 71)

¹⁰¹⁷ Urquizu 1634, f. 10v-11. Essen 1944, I, p. 378, afirma que salió el veintiséis concentrándose a la espera de disposiciones en la ciudad de Kufstein, y lo sitúa en Como el 28 de junio (idem, p. 378) siendo mucho más preciso el manuscrito de Domingo Urquizu.

¹⁰¹⁸ Urquizu 1634, f. 12v.

¹⁰¹⁹ La archiduquesa Claudia, era viuda del Archiduque Leopoldo V del Tirol (1596-1632), que a su vez era hermano del Emperador Fernando II (1578-1637), con quien el Cardenal Infante se encontraría en Nördlingen poco después y de Margarita de Austria, la esposa de Felipe III. Claudia de Medici (1604-1648) era hija de Fernando I de Medici Gran Duque de Toscana (1549-1604) y de Cristina de Lorena (1565-1637). El hijo de Leopoldo y Claudia, Fernando Carlos del Tirol (1628-1662) era apenas un niño Leganés se le encontró en Innsbruck.

¹⁰²⁰ Aedo y Gallart 1635, p. 92-93.

diera el momento propicio. El nueve de agosto, el cardenal partió junto con Leganés hacia la ciudad de Passau en Babiera. Este tramo del viaje se hizo por el río Eno, navegando juntos Leganés y el Cardenal Infante con los pocos criados que llevaba en tres barcos¹⁰²¹. Según las fuentes el cardenal infante gozaba de la compañía de Leganés y no sólo utilizaba su saber militar: “*teniendo por conbeniente y agradable su asistencia en todas partes y dejando a cargo del de los Baluases el Gouierno de las armas durante la ausencia*”¹⁰²². A Passau llegaron el 11 de agosto, mientras que la reina María de Hungría lo había hecho el día anterior. El encuentro entre el Cardenal y su hermana fue según Urquizu muy emotivo y celebrándose fiestas y saraos con lucimiento de las damas alemanas¹⁰²³. Sin embargo sólo duró tres días, regresando el cardenal, y con él Leganés, en dirección a Braunau el 14 de agosto. Allí ambos se reunieron con el Elector de Baviera y su esposa, alojándose en una abadía donde “*el elector hizo al marques mui señaladas bonras y fauores teniendo pláticas largas en dependencias del seruicio de su Mag^d y de aquella Alteza en particular*”¹⁰²⁴.

A principios de Agosto se produjo un nuevo nombramiento en la figura de Leganés. Ante la muerte del duque de Feria, el Consejo de Estado le elige como Capitán General del Ejército de Alemania, con el idéntico fin de conducir al Cardenal a Bruselas¹⁰²⁵. Por fin, Leganés tenía el control absoluto del ejército que manejaba. Siguiendo el relato cronológico del viaje, el veintisiete de agosto pasaron por Dachau, y la abadía de Blumenthal, perteneciente a la orden Teutónica, hacia el campo militar en el que el emperador Fernando III se enfrentaba a las tropas protestantes. El encuentro entre el rey Fernando de Hungría y el Cardenal Infante se produjo el dos de septiembre y fue representado por Rubens en una de las pinturas conmemorativas de la llegada del Cardenal Infante en Amberes. (Viena, Kunsthistorisches Museum). El encuentro fue también relatado por Urquizu en un texto que parece describir el cuadro de Rubens:

¹⁰²¹ Aedo y Gallart 1635, p. 98.

¹⁰²² Urquizu 1634, f. 20.

¹⁰²³ “*tan singular que no es pussible auia uisto jamas en los amantes más perfectos*”, Urquizu 1634, f. 17- 20v. Aedo y Gallart 1635, p. 103 relata este encuentro.

¹⁰²⁴ Urquizu 1634, f. 21v

¹⁰²⁵ AGS, Estado 2241, 6 Agosto 1634: Cartas de Felipe IV al Cardenal Infante y al propio marqués oficializando el nombramiento. Un problema de preeminencia surgió con el conde de Aldringen, quien en opinión de políticos como el conde de Oñate rehusaría servir con su título de Maestre de Campo General bajo las ordenes Leganés como Gobernador de las Armas, título que ostentaba hasta entonces. De este modo el nombramiento de Capitán General del Ejército otorgaba a Leganés un poder tan absoluto en lo militar como el que había ostentado Feria durante muchos años.

El 17 de septiembre Fernando escribía a Madrid acusando el recibo del nombramiento de Capitán General del Ejército de Alemania para Leganés, cargo que según se dice ejercía ya de facto, por la muerte del conde Aldringen, el único general de mayor rango que él. Aun así el Cardenal Infante solicita poder entregar el título oficialmente a Leganés “*por lo que se merece y ha servido en estas ocasiones*”, demostrando su satisfacción con él. (AGS, Estado, 2048, f. 51-52). Para los conflictos de autoridad con Aldringen, véase Essen 1944, I, p. 363. Aedo y Gallart (1635, p. 100-102) hace repaso del poderoso ejército que gobernaría Leganés entonces.

el señor Rey de Ungria salio a receuir a su Alteza a un villaje lejos de su quartel a una legua y llegando a sauer su Alteza que caminaua por otra parte a encontrar aquella Mag^d y juntandose cerca de medio día en el Campo, se apeo su Alteza con gran diligencia y no con menos lo hizo ygualm^{te} el rey manifestandose por entrambos el contento de tan dichosas vistas, y despues de hauerse hecho grandes agaçajos y cumplim^{tos} fueron besando la mano a aquella Mag^d el Marqués de Leganés, el de los baluases, y todos los gentilhombres de la Camara; y al mismo tiempo lo fueron haziendo a su Alteza, los cauos del ex^{to} imperial y gentilhombres del rey todo con gran Mag^d y alborozo general exercitandos incessablemente en este medio los trompetas y tambores, cuia armonia suspendia y alegraua mucho adornando aquel encuentro algunas tropas muy lucidas de corazas de la guardia del Rey, i compañia de Arcabuzeros y lanzas de la de su Alteza; allaronse en esta ocasion el Principe de florencia y de Modena que boluio con su alteza de Dona Wert, con otros muchos señores no menos contentos de uer y conocer a su Alteza Principe tan amado y querido de todos y acauadas las cortesias (a las cuales asistio también el Marqués de Castañeda embajador de su Mag^d en Alemania que de su orden seguia (...)) montaron a caballo y caminaron hasta unas tiendas de la Mag^d¹⁰²⁶.

Más parco al relatar el acontecimiento y personajes se muestra Aedo y Gallart, aunque hace una detallada descripción de la indumentaria del Cardenal Infante:

Su alteza yva vestido de grana con alamares bordados de oro, que acompañado de la color de su rostro y ayre pareçio estremadissimamente de bien. A cosa de çien passos, assi como se columbraron los dos Fernandos, se apearon a la par, y con el amor que pedia tan estrecho parentesco se abrazzaron, interviniendo las cortesias y agasajos que era raxon. Luego llegaron a besar la mano a su Alteza Mathias de Medicis hermano del gran Duque de Florencia, el gran Maestre Piccolomini, el Conde de Tifénbac, y otros Príncipes Cabos y coroneles de quenta del exercito, y a su Magestad Apostolica hizieron lo mismo todos los Príncipes y Cabos mayores del de su alteza¹⁰²⁷.

Los textos de Urquizu y Aedo, así como el cuadro de Rubens, interpretados en común, permiten vislumbrar la fuerte posición política y militar del marqués en estos

¹⁰²⁶ Urquizu 1634, f. 27-27v También describe como el cardenal y el rey de Hungría comieron en una tienda mientras los generales españoles, Leganés y Los Balbases junto con los cabos imperiales lo hicieron en otra. Más parco al relatar el acontecimiento se muestra Aedo y Gallart, aunque hace una detallada descripción de la indumentaria del Cardenal Infante: *Su alteza yva vestido de grana con alamares bordados de oro, que acompañado de la color de su rostro y ayte pareçio estremadissimamente de bien. A cosa de çien passos, assi como se columbraron los dos Fernandos, se apearon a la par, y con el amor que pedia tan estrecho parentesco se abrazzaron, interviniendo las cortesias y agasajos que era raxon. Luego llegaron a besar la mano a su Alteza Mathias de Medicis hermano del gran Duque de Florencia, el gran Maestre Piccolomini, el Conde de Tifénbac, y otros Príncipes Cabos y coroneles de quenta del exercito, y a su Magestad Apostolica hizieron lo mismo todos los Príncipes y Cabos mayores del de su alteza.*

¹⁰²⁷ Aedo y Gallart 1635, p. 114.

momentos. Según Baltasar Gervatius, quien describió la ceremonia de entrada del Cardenal Infante en Amberes en abril de 1635, el cuadro de Viena que ilustra este feliz encuentro entre las dos potencias católicas fue realizado por el propio Rubens, aunque, debido a su calidad, es probable que el maestro sólo diera las pautas iniciales y fuera finalizado por alguno de los muchos ayudantes¹⁰²⁸. El cuadro era parte de la decoración del primer arco o Arco de Bienvenida, que pretendía aludir al viaje del Cardenal Infante hasta llegar a los Países Bajos. Constaba de tres imágenes principales, diseñadas por Rubens: *La salida del puerto de Barcelona*, (Dresde Gemäldegalerie) *La llegada de don Fernando a los Países Bajos* (Destruído, Palacio de Bruselas hasta 1731) y el *Encuentro entre los dos Fernandos*. En cualquier caso, es notable la inclusión de Leganés como uno de los acompañantes del Cardenal Infante en este último. Esta aparición, además de convertirse en una de las primeras imágenes políticas y propagandísticas en las que el marqués está presente de forma tan protagonista, es significativa porque privilegiaba su posición como Gobernador de las Armas del Cardenal, por encima de lo que las fuentes transmiten. La figura de Leganés es la única que ha sido identificada de las tres que se encuentran detrás del Cardenal. Es llamativo que Rubens le incluyese, aunque no aparezca su nombre en el texto de Aedo, que quizás haya que entender por el conocimiento que el artista tenía de la figura de Leganés y su significación política en los Países Bajos Españoles, si Rubens o Gervatius tenían noticia de su presencia era muy superficial, aun así ambos le mencionan.

Fruto de la unión de los ejércitos imperiales y del ejército español se produjo la victoria de Nördlinghen el 6 de septiembre de 1634, una victoria en la que Leganés tuvo un protagonismo muy amplio, como máximo dirigente militar de las tropas españolas. Según las crónicas, inspeccionando primero las fortificaciones y escuadrones, organizando posteriormente las tropas de manera estratégica, y finalmente dirigiéndolas en la batalla¹⁰²⁹. Durante esta contienda algunos de los maestros de campo y colaboradores de Leganés, serían los mismos que le asistan durante los conflictos que se producirían cuando el marqués dirigiese el gobierno de Milán años después. Se trataba de relevantes militares y colaboradores de los que en los años siguientes atesoraría retratos con los que engrosar su galería de pinturas, muchas de las cuales hoy se encuentran en el Palacio del Senado de Madrid. En este sentido merece la pena destacar cómo ya en septiembre de 1634 participaban junto a él en Nordlinghen algunos de los principales nombres de la futura galería de militares como Tiberio Brancaccio, Pedro Antonio Lunato, en conde Galasso, e

¹⁰²⁸ Gervatius 1641, p. 17. Vease Rupert Martin 1972, pp. 57-63.

¹⁰²⁹ Aedo y Gallart 1635, p. 125.

incluso padre Francisco Antonio Camasa, jesuita y “*persona tan eminente como es notorio en las mathematicas escuadrones y fortificaciones y maestro dellas en el estudio Real de Madrid*”, quien *fue junto a Balbases a dispone para fortificar una colina*¹⁰³⁰. Camassa que se perfila como uno de los colaboradores más estrechos de LEganés, también fue ensalzado por quien le sitúa organizando las fortificaciones: *todo lo qual se hizo con intervencion del Padre Camassa de la Compañía de Ihesus, que cono tan platico en esta materia, havia venido de España con el Marques de Leganes*”.

El protagonismo principal de la batalla, en palabras de Urquizu, parece que lo tuvieron tanto Leganés como el conde Galasso, quienes fueron obsequiados por sus esfuerzos con sendas joyas de diamantes de gran valor otorgadas tanto por el Cardenal Infante como por el rey Fernando¹⁰³¹. También el texto de Aedo y Gallart deja traslucir la fuerte diligencia con que Leganés daba órdenes y “*acudia a todo con presteza y vigilancia*”¹⁰³², ponderando la relevancia que sus acciones supusieron para el éxito de la batalla. La actuación Leganés y Galasso fue reconocida en las numerosas relaciones de este suceso publicadas en España basadas en el texto original de Aedo:

*“El marqués de Leganés y el Tiniente general galasso anduieron siempre juntos galopeando, dando las ordenes conuenientes, acudiendo a todos los puestos con tanta alegria y desenfado, que se les conocia la vitoria en los semblantes. Este dia han adquirido grande fama y bonra, porque han gouernado la batalla con vn sossiego tan grande, que mostraron bien su experiencia y valor, porque no se oió de ninguno de los dos vna voz mas alta que otra”*¹⁰³³

¹⁰³⁰ Urquizu 1634, f. 33v. 34. Para estos personajes véase cat. núms. 904, 906, 1315 y 889 respectivamente.

¹⁰³¹ “*El general Marqués de leganes y el thiente general galasso anduieron tan bizarros en toda la buena disposicion de los exercitos y distribucion de las ordenes conuenientes durante la batalla, acudiendo con suma diligencia a todos los puestos sin que se les conociese el menor cansancio que mostraron bien aquellos dos dias la importancia de sus personas para ocasiones y seruicios tales anunciando la vitoria con el semblante y alegria de sus rostros en cuio agradecim^o imbio su Alteza a Galasso una joia de Diamantes de considerable valor y otra el Rey al Marqués por lo mesma razon*”

También recibirían diversas joyas el marqués de los Balbases por parte del rey, el conde Piccolomini, el marqués de grana y el conde de Tifenbach, de su Alteza. Es curioso observar como cada uno entrega los regalos a los soldados del ejército de su aliado, (véase Urquizu 1634, f. 30v-40). Es llamativo que Aedo y Gallart al hacer referencia a los numerosos presentes intercambiados por ambos Fernandos y las joyas y diamantes entregados a sus generales, no haga referencia a las recibidas por Leganés ni los generales españoles (Aedo y Gallar 1635, p. 154)

Felipe IV escribiría el 12 de octubre a Leganés agradeciéndole la dirección de la batalla y el haber peleado al lado de su hermano el cardenal infante (AGS, Estado, 2241).

¹⁰³² Aedo y Gallar 1635, p. 140.

¹⁰³³ *Relacion de la batalla de Nordlingven, dada por el señor Infante don Fernando, y señor Rey de Vngria en 5 y 6 de septiembre deste año de 1634* En Barcelona por Pedro Lacavalleria, s.a. sl, 1634]. (BNE VE 48 / 50). Esta relación es idéntica texto con que Aedo y Gallart resume la batalla. Véase por ejemplo p. 149 para el párrafo aquí reseñado sobre Leganés y Galasso. Se conocen otras relaciones sobre el suceso, en sustancia muy similares; BNM Mss 2365, ff. 43, 58, 62, 115, 121, 129, 131; véase especialmente la *Sangrienta Batalla de Nordlingven, y rompimiento del exercito de Gustavo de Orns, Veimar, y Cratz, por el catolico y cesareo, en seis de setiembre deste año de 1634*, s.l. Pedro Coello, 1634?.

La publicación de Aedo y Gallart incorpora en su relación de la batalla de Nördlinghen un grabado de la misma. Firmado “Andreas Pauli F”, recoge una vista caballera de la contienda, al modo de las imágenes militares que pintara Pieter Snayers. En el ángulo superior izquierdo aparecen los batallones guiados por Galasso y Leganés, en directa confrontación con la vanguardia del enemigo. El grabado es la correlación visual de la propaganda literaria sobre el éxito de la batalla ganada por el Cardenal Infante y el Emperador, pero es relevante para el estudio de nuestro personaje, por cuanto supone un paso más en la propaganda personal¹⁰³⁴. De hecho, años después durante el gobierno del Milanesado que ejercería Leganés entre 1635 y 1641, la estampación de imágenes que relataran las victorias logradas por Leganés, serían un ejercicio común.



La victoria sobre el ejército protestante en Nördlinghen supuso la caída de diversas plazas en la zona, aunque el ejército del Cardenal Infante regresó hacia el sur para proseguir su viaje hacia los Países Bajos. A partir de entonces, se estableció cierto debate sobre la mejor manera de cruzar el río Rhin para avanzar hacia Bruselas. A Leganés le preocupaba lo largo del viaje y abogaba acortar camino junto a Franckfurt, aunque el Cardenal Infante prefirió acudir a la estratégica ciudad de Brisach, más al sur¹⁰³⁵. Este movimiento también supuso un cierto malestar entre los generales imperiales, que preferían contar con las tropas españolas para el mantenimiento de la guerra. Sin embargo, la necesidad de llegar a los Países Bajos imperaba en Leganés y don Fernando. Pasando por el ducado de Wittemberg, llegaron a Constanza donde permanecieron el 20 de septiembre. En los alrededores de la ciudad ambos se reunieron de nuevo con el rey de Hungría en *Astueharmetrepoli* (sic), a decir de Urquiza "*villa murada y poblada con un palazio muy vistoso y rico de pinturas*", de donde se marchó el 22. Desde el lago Constanza siempre por el valle del Rhin se dirigieron hacia Breisach. El paso del río se produjo el 16 de octubre y el 18 el Cardenal Infante se aproximó a Colonia, donde según nos cuenta el cronista, salió el Elector de la ciudad a

¹⁰³⁴ Madrid 1998, p. 113, núm. 51.

¹⁰³⁵ Urquiza 1634, f. 46

recibirle en una fragata, y dónde posteriormente se reunieron todos con el duque de Neoburg. En Colonia permanecieron varios días alojados en casa del Secretario Gabriel, residente de Felipe IV y en casas del Elector de Maguncia, quien les mostró las reliquias de san Felipe y san Gedeón¹⁰³⁶. La hospitalidad de los alemanes de esta parte del Imperio causó gran impresión a Leganés quien escribiría tiempo después sobre “el contento” de los vasallos con la llegada del Príncipe, de las demostraciones de quienes salieron a recibirles a su paso por Bonn, o de las reliquias que les mostraron en Colonia¹⁰³⁷.

Aunque sus deseos serían siempre volver a Madrid, el viaje debía continuar¹⁰³⁸. El 23 se encontraban ya en Juliers (Julich), donde son recibidos por el Príncipe Tomás de Saboya y el embajador interino, el marqués de Aytona, quien tomó posesión entonces de su cargo de Mayordomo Mayor¹⁰³⁹. En este momento Leganés, en un gesto de cortesía, solicitó que se entregase el ejército a Aytona, dada su situación de superior jerárquico y máxima cabeza española en el territorio.

Una vez en Flandes, las circunstancias fueron mucho más relajadas, tanto para Leganés como para el Cardenal, pudiendo celebrarse alguna cacería en los frondosos bosques de los Países Bajos. Aunque el objetivo final era llegar rápido a Bruselas. Una circunstancia curiosa se produjo al cruzar el río Mosa, cuando el Cardenal Infante se encontró con el tercio de don Martín de Idiaquez. En ese momento para mostrar su agradecimiento le dio a viva voz, un abrazo en nombre del Rey, “tan apretado como al Marqués de Leganés”, pretendiendo afirmar con estas palabras que su agradecimiento era comparable al que tenía hacia nuestro personaje¹⁰⁴⁰. Este hecho indirectamente demuestra la cercanía de don Fernando con el marqués.

Tras cruzar el Mosa el día 28 de octubre, llegaron el 31 al santuario de Monteagudo donde se encontraron con don Gonzalo de Córdoba y recibieron la visita de un embajador de María de Medici, huida desde Francia. Tras pasar por Lovaina el 2 de noviembre “*para mayor satisfaccion de los vecinos*” llegaron a residencia Real de Tervuren al día siguiente, coincidiendo con la festividad de su patrón, san Huberto. En Tervuren Fernando podría admirar esta: *recreacion de los Archiduques Alberto y Isabel, donde ay un lindo y sumptuoso palacio, muy alajado y adornado de pinturas y de todo lo neçessario, con muchos muy amenos jardines de diversa variedad y invención, artifiçiosas y raras fuentes, muchas y frondosas calles de argoles y grandes y poblados*

¹⁰³⁶ véase Urquizu 1634, f. 55 a partir de que el ejército cruza Rhin

¹⁰³⁷ AGS, Estado 2048, f. 48-9. Carta de Leganés a Felipe IV de 9 de noviembre de 1634.

¹⁰³⁸ El 17 de octubre escribiría al Secretarios Andrés de Rozas sobre su deseo “*De volver a descansar a cu casa y lo que le bolgaría de que su Alteza tuviese orden de poderle dar licencia para ello*”, AGS, Estado 2048.

¹⁰³⁹ Aedo y Gallart 1635, p. 183. Las juntas sobre diversas materias que a partir de ese momento celebraban Aytona, Leganés y Balbases serían, en palabras de Aedo, casi diarias.

¹⁰⁴⁰ Aedo y Gallart 1635, p.187.

*osques llenos de todo genero de caça*¹⁰⁴¹”. Se trata de un lugar y una colección de pinturas que presumiblemente Leganés conocería muy bien de su época de crianza en la corte archiducal como Gentilhombre de la Cámara. Por lo tanto, que mejor Cicerone que Leganés para este primer contacto de un aficionado al arte como don Fernando de la colección que disfrutaría por unos años. Es llamativo como Aedo privilegia este palacio y sus maravillas artísticas, en un texto donde este tipo de alusiones culturales brillan por su ausencia: *después de aver visto el Palacio y las pinturas que le adornan, hechas por los pintores mas çelebres del mundo que han dexado eterna memoria de su arte...*¹⁰⁴²

El sábado 4 de noviembre de 1634 el Cardenal Infante y con él el marqués de Leganés, hacía la entrada en Bruselas. Tras partir de Tervuren, y encontrarse con numerosa población por el camino, se acercó a la ciudad, donde un numeroso grupo de burgueses hizo varias salvas. El acompañamiento alcanzaba unos 1500 caballeros. Encabezaba la comitiva Juan de Vivero, Comisario General de la Caballería, después el conde Juan de Nassau, seguido de la nobleza local y la que llegaba con el Cardenal Infante de España e Italia. Leganés caminaba junto a los marqueses de los Balbases y de Aytona, tras ellos el Príncipe Tomás de Saboya y por fin el infante don Fernando sobre un caballo napolitano rucio “*yva su Alteza vestido calçon y jubon de lama carmesi, todo bordado de oro, y ençima una hungarina de terçopelo d ela misma color, guarneçidos los cantos y botonaduras con grandes y vistosas labores, de galon de oro. Ençima traya una banda de ormesi carmesi ricamente bordada, d que le colgava una espada la gtuarniçon de oro, que la hoja se avia ballad otras vezes en Bruselas al lado del invictissimo Carlos quinto su visaguelo, y en la batalla de Albi*”¹⁰⁴³. Detrás marchaba todo su séquito, compuesto principalmente por españoles. La entrada se produjo por la puerta de Lovaina, destinada a los soberanos. La parte alta estaba decorada con varios adornos de música y trompetas. Allí el Magistrado de la ciudad entregó de rodillas las llaves de la ciudad. La primera acción del infante fue acudir a la Iglesia de Santa Gúdula donde se cantó un *Te Deum*. La ciudad había dispuesto la preparación de una entrada solemne, con la erección de varios arcos triunfales, pirámides, arquitecturas efímeras con inscripciones, que no se llegaron a completar por falta de tiempo. Fue especialmente llamativa la que se instaló en la Plaza Mayor: *Desde la calle por donde avia de sr la entrada hasta la por donde avia de ser la salida della, estava hecha una calle que tirava por çerca de la gran casa de la villa toda de arcos triunfales, pintados y dorados continuando uno con otro, en cuyas piramides avia varias Ninfas exçelentemente pintadas con lso braços levantados que sustentavan la corvatura de los arcos, y en el hueco delllos colgavan*

¹⁰⁴¹ Aedo y Gallart 1635, p. 189.

¹⁰⁴² Ibidem.

¹⁰⁴³ Aedo y Gallart 1635, p. 194. Essen 1944, I, p. 449, también describe la entrada utilizando el texto de Aedo y Gallart.

manojos largos bechos de yedra y oropel en cada una dos, asidos el uno de otro, ençima de cada arco avia una bacha blanca encendida en medio de lo alto del, que como passavan de duçientas, davan tanta luz, sin la de quinientas bachas de los Guldres y otros que las trayan a pie y las lumminaiaas que avia por todas las ventans, que pareçia las doce del dia, en medio de la corbatura de cada arco ençima del sobre un pedestal pequeño avia assi mismo un escudo de armas grande, muy bien pintado y forado, de çinco diferentes maneras. En el uno estavan las armas de su Magestad, en el otro las de su Alteza, en el otro las de la casa de Austria, en el otro san Miguel como patron desta villa y en el otro una [F coronada] y con estas çonco insifnias estavan pintados todos, que çierto hazian una magnifica y grandiosa vista. Los corredores y galerias de la fachada de la Casa de la villa estavan colgadas de paños colorados muy llenos de Damas, y la gran torre, que llaman de san Miguel, de las altas y bien labradas de Europa a forma de piramide, estava toda llena de faroles, que pareçia admirablemente bien, augmentando el gusto de tantas y tan varias vistas la musica de mas de cien trompetas, que tocavan de continuo en ella”¹⁰⁴⁴. La comitiva llegó a Palacio a las ocho de la noche donde hubo arcos y luminarias, durando la fiesta tres días¹⁰⁴⁵.

Finalmente un príncipe de sangre Real, alcanzaba la capital del estado flamenco. El cardenal infante llegaba al corazón de la monarquía hispánica en gran parte gracias a los esfuerzos logísticos y militares del marqués de Leganés.

Una de las fuentes que hemos utilizado para conocer los detalles de este viaje, las fechas, las ciudades y los encuentros diplomáticos es el diario inédito de Domingo Urquizu, un texto tan útil en sus datos, como excesivamente panegirista y ensalzador de la figura y los esfuerzos del marqués de Leganés. Urquizu, que dirige el texto al mismísimo conde duque de Olivares hace un último resumen ensalzador de Leganés.:

“El servicio grande que el Marqués de Leganés ha echo a su Magestad en este biaje tiene tantas circunstancias que seria mucha detencion el referirlas todas pero quando no se considere mas que lo principal de hauer tenido a su cargo la disposición del Viaje y del gouierno del exercito assi marchando como aquartelandle y poniendole en forma conueniente para la ocasion tan importante de Nordlingben y paso de los rios; en los paises ocupados del enemigo, y del Rhin para que no sucediesse algun daño se deue tener por uno de los mas memorables que la corona de españa ha rescuuido de General de muchos tiempos a esta parte, a que sigue el hauer sido el Marques el primero que a mercado salir por General cerca de la persona de su Alteza para su introducion en

¹⁰⁴⁴ Aedo y Gallart 1635, p. 197-98.

¹⁰⁴⁵ Para los detalles de la última parte del viaje véase Urquizu 1634, f. 56-59. Urquizu es más parco en la descripción del aparato decorativo montado por la ciudad para la solemne entrada, mencionando que la comitiva pasó “muchos arcos llenos de emblemas, versos y pinturas diferentes”.

las armas y manejo dellas y teniendo tan felices sucessos lograndose su buena disposicion en quanto se a ofresido”¹⁰⁴⁶.

Además de las implicaciones políticas y de encumbramiento personal que para Leganés tuvo esta relevante misión de conducir al Cardenal Infante y a su ejército desde Milán hasta Bruselas, el viaje que realizó a los Países Bajos en 1634 tiene otras implicaciones artísticas que deben ser consideradas. Una de ellas tiene que ver con las celebraciones y solemnes entradas del Cardenal Infante en las distintas ciudades flamencas. Ocasión para que éstas hicieran ostentación de sus posibilidades artísticas, a través de las decoraciones pictóricas y poéticas con que se engalanaban los arcos triunfales que se colocaban en las calles. Hemos visto como Leganés disfrutó como don Fernando de la presurosa entrada que se organizó en Bruselas el 4 de noviembre, de la que no hay más detalles que lo narrado por Aedo. Nueve días después de entrar en Bruselas, el 13 de noviembre la ciudad de Amberes invitaba al nuevo Gobernador a hacer su entrada solemne en ella, como anteriormente lo habían hecho otros soberanos: Carlos V en 1520, en 1549 Felipe II siendo Príncipe y en 1599 Alberto e Isabel. Pero la fecha se retrasó por las necesidades políticas y militares del Cardenal. Aunque en principio estaba dispuesto realizarla tras el día de Epifanía de 1635, en enero las necesidades de la guerra eran más acuciantes. Un viaje a Brujas ese mes fue seguido de la solemne entrada en Gante donde se colocaron dos arcos triunfales para la celebración. Por otro lado el duro invierno no permitía el rápido trabajo de los artistas, retrasando la entrada en Amberes. En marzo los franceses, que presionaban militarmente, tomaron la ciudad de Trier, lo que acaparaba las preocupaciones del Cardenal. Finalmente se anunció que la entrada en la ciudad brabantina tendría lugar el 17 de abril¹⁰⁴⁷.

Leganés difícilmente pudo estar presente en entrada en Gante, y los retrasos le impidieron asistir a la magnífica entrada de Amberes, donde todo el aparato fue diseñado por Rubens y elaborado por un nutrido grupo de artistas relacionados con el maestro. La contemplación de aquellos fastos habría supuesto para Leganés una nueva oportunidad de acercarse a de nuevo a la magnificencia de la escuela pictórica de Amberes y de reforzar la relación con Rubens. Pero su vuelta a España se agilizó mucho, no permaneciendo en los Países Bajos más que algunas semanas después de su llegada. El 21 de noviembre, a los pocos días de llegar a Bruselas, Felipe IV había firmado el permiso para que Leganés

¹⁰⁴⁶ Urquiza 1634, f. 62v.

¹⁰⁴⁷ Rupert Martin 1972, p.22-25

volviese a Madrid¹⁰⁴⁸ y el 29 de enero ya estaba en la capital del reino, donde fue recibido con enorme alegría por Felipe IV¹⁰⁴⁹. Leganés se perdió por tanto la Feliz Entrada en Amberes y sus magníficas decoraciones pictóricas diseñadas por Rubens, de las que él era protagonista secundario a través de su aparición en el cuadro del *Encuentro entre los dos Fernandos*. Sin embargo, quizás tuvo ocasión de conocer algunos de los diseños si llegó a contactar con Rubens antes de su partida. El pintor estaba ya trabajando en los bocetos en diciembre y probablemente estuvieron terminados en enero¹⁰⁵⁰, sin embargo no hay constancia de que se produjera un nuevo encuentro entre ambos, antes del regreso de Leganés a Madrid.

La imposibilidad de contemplar las obras de Gerard Seghers, Theodoor van Thulden, Jacob Jordaens, Cornelis de Vos, Erasmus Quellinus, que ejecutaron las ideas de Rubens, no le restó relevancia a este viaje para la formación artística y coleccionista de Leganés. A su regreso entre otros bienes ingresó por la frontera cinco tapicerías y un número indeterminado de pinturas¹⁰⁵¹. Ignoramos si algunas de esas pinturas fueron adquiridas a lo largo del viaje que había llevado a Leganés desde Barcelona a Génova, Milán, Innsbruck, Munich, Constanza, Bonn, Colonia, Tervuren y Bruselas, dada la rapidez del viaje y el escaso tiempo que tendría para ello. Sin embargo, durante las semanas que permaneció en Flandes desde 4 de noviembre de 1624 hasta su regreso hacia enero de 1635, realizó algunas adquisiciones y encargos. Entre ellos un conjunto de tapices de nueve paños y temática paisajista, y cincuenta y cuatro pinturas de las que la documentación no da

¹⁰⁴⁸ AGS, Estado 2241, Carta de Felipe IV a Leganés de 21 XI 1634.

¹⁰⁴⁹ Gascón de Torquemada 1991, p. 374.

¹⁰⁵⁰ Rupert Martin 1972, p. 26, citando las cartas del pintor a Peiresc.

¹⁰⁵¹ El 12 de febrero Leganés elevaba la petición a la Cámara de Castilla para librarse de los derechos de Aduana, lo que motivaba la consulta de la Cámara: *El Marques e Leganes del cons^o de estado de V. Mag^d dice que de la ropa que saco de españa para ir a la jornada que V^{mg^d} le mando hacer a la alsalcia y otra que a comprado en flandes tray la que contiene la mamoria ynclusa por mar y tierra suplica a V^{mg^d} se sirua de mandar que se le de passaporte de ella para que pueda entrar libre de derechos que reñuira en ello muy gran mrd* (AGS. Cámara de Castilla, Leg. 1211, febrero, n^o 25). La memoria, donde se habían de enumerar los bienes, es desgraciadamente poco descriptiva: *La Ropa que tray el Marques de Leganes mi s^r por mar y tierra es sessenta Pacas grandes y Pequeñas Las quales ban marcadas consta marca de afuera lo que lleuan son Ropa Blanca cinco tapizerias entre nuebas y usadas pinturas y ropa de vestir toda usada 18 cauallos de coche, quatro de silla, siete mulas tres coches y un carricoche*. La misma parquedad se aprecia en la documentación de los Libros de Paso, salvo que afirman que la : *saved que Don Diego Felípez Messia, Marqués de Leganés comendador mayor de León de la Orden de Santiago, gentilhombre de mi Cámara de los nuestros Consejos de Estado y Guerra, Presidente del de Flandes ha buuelto de aquellos estados y tray 60 paças grandes y pequeñas que están marcadas con esta marca [] en que viene: ropa blanca, cinco tapicerias entre nuevas y usadas, pinturas y ropa de vestir toda usada, diez y ocho cavallos de coche, quatro de silla, siete mulas, tres coches y un carricoche, por ende os mandamos...* (Madrid, 24 de febrero de 1635, AHN, Consejos, Cámara de Castilla, Libro 636 (18 IV 1629 –24 IX 1640). ff. 345v.-346r.

más que una parca descripción afirmando que la mayoría de ellos son “retratos de personas particulares”. Obras que llegarían a España entre 1635 y 1636¹⁰⁵².

Es probable que la mayoría de estos retratos llegados en 1635 se encuentren entre los muchos que se listan en la colección desde el número 401 hasta el 498, donde casi todas las entradas tienen este tema. Como sabemos el inventario de la colección Leganés es cronológico, las pinturas se anotan, más o menos según van ingresando en su propiedad. Es por tanto lógico que los retratos importados en 1635 se encuentren todos listados en grupo, y no hay un grupo de retratos más elevado en la colección que éste. Aún así entre ellos aparecen algunos cuadros atribuidos a Velázquez, y otros que probablemente fueron realizados en España en los primeros meses de 1635, que se mezclan con los que llegan de Flandes, como las imágenes de los hijos del marqués¹⁰⁵³. De hecho entre estos casi 97 retratos listados, muchos son los atribuidos a pintores flamencos Rubens, van Dyck, Crayer, Snayers, y Noveliers. Especialmente llamativa es la cita a este artista pues en esas mismas fechas estaba trabajando para Rubens en la realización de retratos y sabemos que ejercía en ocasiones de mercader de pinturas¹⁰⁵⁴. En este sentido las alusiones a Noveliers en el inventario de la colección Leganés, pueden entenderse como autorías, pero también como una mención a que tales pinturas le fueron adquiridas a él o recibidas gracias a sus gestiones como mercader. Algo que sucede con cierta frecuencia en el inventario, por ejemplo en otras ocasiones se alude a Musson en el mismo inventario, en clara referencia a la procedencia del cuadro y no a la autoría. Por ejemplo el número 399, que sería adquirido por las mismas fechas, representa un *Concierto de Pájaros* donde se alude a Musson. También el número 132, que en realidad es una pintura de Denis van Alsloot, parece atribuirse en el inventario a Musson. Es decir, en ocasiones los nombres que comparecen en el inventario, no son los autores, sino los mercaderes. El hecho de que Noveliers no esté citado en este grupo como autor sino como mercader (independientemente que alguno pueda atribuírsele), parece favorecer el argumento de que las pinturas listadas entre el número 401

¹⁰⁵² La tapicería y las pinturas llegarían después de febrero de 1635 en que llegó el grueso de su equipaje, y antes de agosto de 1636 cuando la marquesa solicitaba la exención de los derechos de aduanas:

*La Marquesa de leganes dice que el Marq^{te} su marido la ultima vez que estuvo en el estado de flandes quando dezo a su A. el s^r Infante Cardenal en ellos dexo concertados nueue paños de tapiceria fina de boscaja y arboledas y un dosel con su cielo y caydas y tres sobrepuertas y cinco sobre Bentanas que todo tiene 491 annas y m^{ed} y 54 lienços de pinturas grandes y pequeños los mas de algunos retratos de personas particulares = sup^{ta} a V M se sirua de mandar se le den libres de derechos como se hizo con lo demas que trajo en aquella ocasion de aquellos estados sin embargo de hauer venido despues q^{ue} recenirá en ello grande mrd
A 14 de agosto de 1636*

(AGS. Cámara de Castilla, Leg. 1222, agosto, n^o 78. La misma información se repite en los Libros de Paso del AHN, Consejos, Cámara de Castilla, libro 636, 18 IV 1629-24 IX1640, f. 411r.

¹⁰⁵³ Cat. 458 y 459.

¹⁰⁵⁴ De hecho fue él quien realizó la efigie del Cardenal Infante para su imagen en las decoraciones de la *Pompa Introitus Ferdinande*, (Rupert Martin 1972, p. 31).

y el 498 en la colección de Leganés, se encuentran los cuadros encargados en Flandes a finales de 1634 y que llegaron en 1635.

Otro argumento a favor es el hecho de que muchos de los retratados entre estos números son personajes relacionados con la actividad política de esos años, y especialmente con el viaje del Cardenal Infante a Bruselas. Por ejemplo se incluyen los reyes españoles de la casa de Austria, emperadores y archiduques de Viena, incluido el rey de Hungría, futuro Fernando III y su esposa María de Hungría, protagonistas del viaje de Leganés y el Cardenal Infante de 1634. También el duque de Baviera, con quien se encontraron en Munich; Gascón de Orleans y su esposa, protagonistas de la huida de París junto con María de Medici, con quien el cardenal se encontró en Bruselas; el rey de Suecia Gustavo Adolfo, citado como “el que metio las revueltas en Alemania”, contra cuyo ejército se combatió en Nördlingen; el marqués de los Balbases Felipe Spínola, compañero de Leganés en el viaje. También Bernardo de Weimar, el duque de Frídländ y Fernando Girón, generales de la contienda, así como Juan de Nassau, quien encabezó la entrada del Cardenal Infante en Bruselas. Además la serie prácticamente acaba en el número 500, donde que representa la Batalla de Nördlingen realizada por Snayers.

Todos estos datos permiten en cualquier caso considerar este viaje de Leganés a los Países Bajos, el último que hizo, como uno de los más fructíferos para su condición de coleccionista y amante del arte de la Pintura.

I.3 ÉXITO 1635-1641

La cumbre del poder político y militar. Diego Felípez de Guzmán, Gobernador del Estado de Milán.

A principios de 1635 Leganés regresaría de nuevo a Madrid, donde tuvo un recibimiento heroico. El día de su llegada, y pese a la lluvia, una lucida representación de la corte salió a recibirle a la puerta de Fuencarral, dirigiéndose posteriormente al Alcázar, donde Leganés se presentó ante Felipe IV y recibió la enhorabuena por su exitosa misión¹⁰⁵⁵. En este momento era ya uno de los políticos más poderosos de la camarilla de Olivares. Casi todo el año de 1635 lo pasaría en Madrid, atendiendo asuntos políticos, pues aparece en casi todas las reuniones del Consejo de Estado celebradas hasta septiembre, aunque algunas Juntas de Gobierno tenían lugar en su propia casa¹⁰⁵⁶. Su principal actividad política seguiría estando relacionada con los asuntos flamencos, dada su condición de naturalizado de este Estado. Así, en marzo, el propio Leganés establecía en el Consejo las necesidades del gobierno de Flandes, por deseo del Cardenal Infante. Entre las actuaciones necesarias, abordaba la obligación de componer la Cámara de Gentilshombres de don Fernando y reflexionaba sobre la escasa hacienda que éste disfrutaba en Flandes¹⁰⁵⁷. Sin embargo, el conocimiento que Leganés tenía de los asuntos relacionados con la política internacional de la Monarquía Hispánica le llevaban a implicarse en otros frentes. Entre ellos destacaba el problema del Estado de Milán. El propio marqués de Leganés redactaba en agosto de 1635 su parecer sobre la manera de llevar adelante la nueva política en Milán, aportando soluciones concretas al perfil de quien debía estar destinado al gobierno de este territorio: “*que también conñ que los potentados que tienen tan rodeado aquel estado vean que ay en el persona de autor^d y valor con quien tengan correspondençia y a quien respeten y aseguren que lo que trataren tendra effecto*”. Un informe en el que aboga por el control férreo del estado a través de una alta personalidad política, a la vez que constataba la pérdida de autoridad Real en beneficio de Roma¹⁰⁵⁸.

La situación del Milanesado era harto complicada en esos momentos. En 1635 los franceses habían sellado una alianza con el duque de Saboya, Vittorio Amadeo I, contra España. El ejército francés, con el duque de Rohan al frente, invadió la Valtellina, el acceso

¹⁰⁵⁵ Gascón de Torquemada 1991, p. 374; Fray Pedro de la Hoz, *Relación diaria desde 31 de marzo de 1621 a 14 de agosto de 1640*, Manuscrito inédito en posesión de J.H. Elliot, cfr. Brown-Elliot 2003, p. 182 y 281, n. 83.

¹⁰⁵⁶ AGS, 2050, f. 145. Consulta 14 de marzo de 1635.

¹⁰⁵⁷ AGS, Estado, 2050, 15 marzo 1635.

¹⁰⁵⁸ “*y por lo menos ve la jurid^d mas perdida que nunca ha estado y que la de Roma se ua estendiendo*” añade la reflexión de Leganés, AGS, Estado, Milán 3342, 19 agosto 1635.

desde Milán hacia el norte. Mientras, el duque de Crequi entraban en el ducado de Milán por el este. La situación era compleja para quien, desde Madrid, se tuviera que enfrentar a ella. Pues, además, en el sur del Estado, el duque de Parma, Odoardo Farnesio, también se mostraba hostil a España¹⁰⁵⁹.

Cuando Leganés escribía ese informe probablemente ya sabía su futuro inmediato. Él iba a ser quien ostentara el cargo de Gobernador de Felipe IV en el Milanesado. Los mentideros políticos madrileños rumoreaban sobre su nombramiento a principios de septiembre¹⁰⁶⁰. Un nombramiento sobre el que los enemigos del conde duque de Olivares expresaban serias dudas, dada la mayor preparación de otros nobles y la falta de decisión del Marqués, quien en opinión de Matías de Novoa preferiría gozar de los beneficios de la corte:

*“D. Diego Mesia, marqués de Leganés, con orden expresa el Rey, fue elegido para el Gobierno del estado de Milán, a falta de buenos soldados, si bien con poco gusto suyo por volverle a desacomodar la grandeza del domicilio, alhajas y vergeles alrededor de Madrid, consejo y juntas en abundancia, dulzura de manda y lado de poderosos que era el gobierno que él mas le apetecía y disfrutaba, cuando Don Carlos Coloma le estaba librando de la disipacion de franceses y potestades de Italia, con que, ni le dejaron para castellano de Milán, ni para Maestre de campo general (...) cuando era ni mejor ni mas antiguo soldado ni de mayores hechos el proveerlo”*¹⁰⁶¹.

El conde duque de Olivares colocaba a su principal hombre al frente del gobierno milanés, por encima de aquellos, quizá más preparados, como Carlos Coloma, quien había sido nombrado Maestre de Campo General del Ejército de Milán el año anterior¹⁰⁶². Además de las fuerza personal de Coloma, la elección de Leganés era también arriesgada por las rivalidades que podrían surgir. Un asunto que provocó no pocos problemas relacionado con su nombramiento fue la situación creada con el duque de Alcalá, a quien se le había encomendado el cargo con antelación al nombramiento oficial en el marqués de Leganés. Una grave situación que la maquiavélica política de Olivares solventó como

¹⁰⁵⁹ Para un resumen de la situación véase *Storia di Milano* 1958. También Signorotto 2006, p. 102, hace un resumen de los problemas que acuciaban al Milán español a la llegada de Leganés.

¹⁰⁶⁰ El 3 de Septiembre la gaceta de Gascón de Torquemada afirmaba: “... se proveyó el Gobierno de Milán en Don Diego Mesía, Marqués de Leganés”, (Gascón de Torquemada 1991, p. 381).

¹⁰⁶¹ Novoa 1878-1886, LXVII, p. 97

¹⁰⁶² Según Elliott, Olivares necesitaba a su “factotum” en Milán, siendo esta la razón de saltarse la figura de Coloma, de quien opinaba era “incapaz totalmente” (Elliott 1998, p. 557).

pudo¹⁰⁶³. Uno de los argumentos principales fue que la elección de Leganés era una decisión militar, y así lo hace ver Olivares en una nota de septiembre de 1635¹⁰⁶⁴.

En cualquier caso no sería hasta el veinticuatro de septiembre cuando Felipe IV le nombraba oficialmente, notificando la decisión al Consejo de Estado¹⁰⁶⁵. El instrumento más eficaz para entender los órdenes que Leganés debía acometer en el estado lombardo es la “*Instrucción a Don Diego Mexia marqués de Leganés de la orden que ha de guardar en el exercicio y administración del gobierno de Milán 24 septiembre 1635*”¹⁰⁶⁶. En éste documento el Rey establecía como prioridad absoluta que guardase la fe católica, especialmente con relación a los Grisones y Esquizaros o cantones suizos de mayoría católica. En esta documentación también se notifica su nombramiento a los distintos cargos del Estado de Milán, siendo muy ilustrativo cómo se argumenta ante cada uno la designación de Leganés. Así, al cardenal Alborno, -en ese momento gobernador interino desde la partida del Cardenal Infante-, se le comenta cómo Leganés fue elegido por “*su valor y experiencia que tiene en las cosas de la guerra*”. Ante el Consejo Secreto se pondera “*su qualidad, buenas partes y prudencia*”. Al Senado de la ciudad se le confirma como con Leganés “*han de tener estos mis subditos el alivio que han menester*”. Ante los Magistrados Ordinario y Extraordinario se justifica la elección por “*concurrir en su persona la calidad y prudencia*” que para el cargo eran

¹⁰⁶³ Sobre la situación creada por su nombramiento como Gobernador no obstante habérselo dado antes a Alcalá es muy ilustrativa una reunión del Consejo de Estado el 2 de octubre de 1635. En ella el inquisidor General, el conde del Castriello, el duque de Alburquerque y el conde de la Puebla coincidían en que por lo apretado de la situación era conveniente mandar a Leganés y pedir disculpas a Alcalá. Aunque sin embargo no había seguridad de que ya tuviese éste el despacho con el nombramiento en sus manos. El duque de Alburquerque opinaba que era más a propósito Leganés y “*la persona que mas en brebe pudiese llegar*”. Finalmente una resolución Real estableció que se dijese a Alcalá que su aceptación había llegado tarde (AGS, Estado, Milán 3342, 2 octubre 1635).

Al respecto de este problema es de gran utilidad la opinión del residente de Módena en Milán, quien el 8 de noviembre escribía como se había elegido al marqués de Leganés para evitar disensiones y rivalidades entre el conde de Monterrey y el duque de Alcalá, (ASMó, Ambasciatori, Milano, 100, 8 de noviembre 1635). Curiosamente ambos eran grandes coleccionistas afincados durante tiempo en Italia, a quienes Leganés emularía enseguida.

¹⁰⁶⁴ AGS, 3342, 1 septiembre 1635. Donde Olivares escribe al secretario Arce de la conveniencia de nombrar a Leganés por la entrada de Crequi en el Estado de Milán.

¹⁰⁶⁵ ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie II, Privileggi e Patenti, f. 109 y 110. La patente fue firmada el día veintisiete. Ese mismo día se nombraba al secretario de Leganés Domingo de Urquiza, como Secretario de la Cifra, un cargo de gran responsabilidad política y militar en el Estado de Milán (idem, f. 108). Según el nombramiento Leganés fue elegido con 2.860 reales de derechos económicos, por este cargo. El asunto del sueldo fue un problema continuo para Leganés durante el gobierno. Antes incluso de este nombramiento oficial, el día quince ya solicitaba que no se le suspendiesen sus gajes de entretenimiento personal que le correspondía en tiempo de guerra, mientras durase este cargo en Milán (AGS Estado, Milán, 3448, f. 136).

El 28 se ordena que se entreguen los despachos (AGS, SP, Milán, lib 1304, f. 2). En nombre de Leganés Ventura de Frías da fianza del derecho del sello. (AGS, SP, Milán, 1303, f. 304)

¹⁰⁶⁶ AGS, SP, Milán, lib. 1169, f. 2v.

necesarias. Y finalmente se menciona como “*con su mucha prudencia y experiencia cumplirá con las obligaciones del*” [el gobierno de Mián]¹⁰⁶⁷.

Con esas premisas y opiniones sobre su persona, Leganés era el candidato ideal para ejercer durante al menos un tiempo el cargo de Gobernador. El 30 de septiembre partió de Madrid, realizando un camino recorrido apenas un año antes¹⁰⁶⁸. Permaneció un tiempo en Barcelona, de dónde partió el 27 de octubre para las islas. En Santa Margarita, se encontraba el 1 de noviembre, pasando luego a Génova y de allí a los confines de los territorios hispánicos. El 9 llegó a Pavía entrando por tanto en el Estado de Milán como su nuevo Gobernador¹⁰⁶⁹.

Las primeras órdenes de Leganés en Enero de 1636 fueron invadir el Estado parmesano y tomar las ciudades de Piacenza y Parma¹⁰⁷⁰. La guerra se establecía en tres frentes distintos, al norte de la capital lombarda contra los franceses, al oeste contra los saboyanos, y al sur contra el duque de Parma. Mientras, Leganés logró mantener las habituales buenas relaciones en sus primeras citas diplomáticas con el Gran duque de Toscana, el duque de Mantua y el de Módena¹⁰⁷¹.

don Diego tenía pocas opciones, y pocos recursos económicos y humanos, pues son constantes sus quejas. A lo largo de 1636 escribe en varias ocasiones sobre este particular. En febrero se queja de la falta de mandos militares, únicamente su cuñado el marqués de los Balbases parecía convenirle¹⁰⁷². En junio da cuenta de la mala situación del Estado y solicita ayuda, expresando el temor de que ante la ausencia de victorias rápidas otros príncipes italianos pudieran volverse contra España¹⁰⁷³. Muy ilustrativa es una carta al Conde Duque de 28 de junio en la que comenta: “*No hallo razones con que encareçera V. E. el apretado estado en se halla porque si Dios no nos asiste mucho como hasta aquí no veo forma de atender a*

¹⁰⁶⁷ AGS, SP, Milán, lib. 1169, f. 3v, 4, 4v, 5 y 5v, y 6 respectivamente.

¹⁰⁶⁸ Según se deduce de la notificación del secretario Pedro de Arce el 6 de octubre “*siete dias haze oy q V E^a partió de aquí?*” (AGS 3448, f. 147. carta de Arce de 6 de octubre).

¹⁰⁶⁹ Las fechas se deducen de sus cartas al Consejo de Estado (AGS, 3448, f. 234, 243, y AGS 3449, f. 38 y 53). El 9 de noviembre se produjo su entrada en Pavía y por tanto en el Estado milanés, cobrando sueldo extraordinario desde esa fecha (ASMí, Uffici Regí, 62, Fascicolo 1).

¹⁰⁷⁰ AGS, Estado, 3499, 27 enero de 1636.

¹⁰⁷¹ Véase el respecto AGS, Estado, Milán, 3449, f. 67, donde Leganés informa de sus primeros encuentros con los embajadores de estos príncipes italianos.

¹⁰⁷² Leganés solicitaría la presencia de cabezas de responsabilidad para atender los cargos más elevados del ejército, pues se queja de como los Maestres de Campo sólo le obedecen a él: “*y no pudiendo yo hallarme en todas partes careçemos de forma en q poder manexar estas tropas*”, (AGS, Estado 3343, f. 73, 12 enero 1636).

¹⁰⁷³ “*El acidente es uno de los mayores q se podrian ofrezzer en esta monarquia y mas digno de ponerle remedio porq la g^a continuara con todo el poder en It^a y aunq se salga con menos daño del presente pelgro entraremos en otros mientras no fueran iguales las fuerzas a las q tienen los enemigos de la grandeza de V M^a*”, escribiría al rey el 16 de junio de 1636 (AGS, Estado 3344).

esta defensa”¹⁰⁷⁴. Estas quejas e indecisiones eran abiertamente criticadas en Madrid, donde se señalaba lo elevado de su sueldo con relación a lo exiguo de su arrojo. Una relación de sucesos anónima lo vincula irónicamente con Julio César:

*“Al Marqués de Leganés para animarle a la jornada que ha de hacer, le han dado seis mil ducados de renta perpétua en su casa, doce mil de ayuda de costa y dos mil de sueldo al mes; y con todo eso va de muy mala gana: ha diferido el partir por tres sábados; ahora dicen que será el que viene, aunque desde el sabado pasado para repartir la diferencia se dixo había de ser hoy miercoles 15 de Marzo, pero hizo muy bien de no comenzar su viaxe un día tan señalado e infausto, en que hace años que Bruto y Casio mataron a Julio César en el Capitolio romano, dónde aun hoy se ven las gradas y paredes sabedoras y testigos de aquella estratagema; pero ella será en sábado”*¹⁰⁷⁵.

Eran momentos en los que Leganés se muestra fatigado y temeroso de perder su propia reputación como militar, como demuestran sus cartas enviadas a Madrid, donde se pueden deducir ciertos aspectos de su personalidad y estado de ánimo ante su delicada situación personal y su prestigio militar. Por ejemplo, en una carta al conde de Oñate de 14 de febrero relata como:

*“las fuerzas que aqui se tienen son de ningun caudal para formar cuerpo de ex^o ni salir de las plazas con q el enemigo tendra libre albedrio para obrar todo lo que quiziase uien ueo q de todo ha de participar mi reputacion, por auerse servido dios de q aya venido a este gobierno en tiempo q no puedo hobar nada con las armas sino estar acorralado pero con ser esto de la pena y sentim^o q se dexa considerar, ninguna cossa me duele tanto como el servicio del rey, en q se auentura lo q no tiene encarezim^o por lo q q mi toca siempre q su mag^d y sus ministros tuuieren satisfacion de q cumplo con mi deuer en lo posible no me causara desesperacion el estar reducido a lo imposible/ supp^o a V E se sirva de hazer reflection en todo / pues saue tambien desmenuzar qualquiera materia y quan vidrioso y auenturado esta lo de Ytalia”*¹⁰⁷⁶.

Aunque el subrayado es nuestro, la frase expresa un evidente temor por la decadencia de su propia imagen. Algo que se repite claramente en mayo, cuando, ante la falta de subsidios y provisiones escribiría: *“la falta dellas no fuese parte para q el seru^o de su Mag^d padeciese y mi reputacion anduniese en lenguas del mundo”*¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁴ AGS, Estado, 3344, f. 147, 28 junio 1636.

¹⁰⁷⁵ Nuevas de Madrid de 15 de marzo de 1636, cif. Rodriguez Villa 1886, p. 17-18.

¹⁰⁷⁶ AGS, Estado, 3343, f. 155.

¹⁰⁷⁷ AGS, Estado, 3344, f. 52. Carta de Leganés de 13 de mayo de 1636.

En las quejas de Leganés también hay que entender su confusión ante la inminente llegada del duque de Alcalá, quien en la primavera de 1636 ocupó por unos meses el cargo de Gobernador del Estado, mientras a Leganés se le mantuvo su cargo de Gobernador de las Armas, es decir el mando exclusivamente castrense del Estado. Ante la llegada de Alcalá a Milán en marzo, Leganés intuyó la posibilidad de regresar a España, considerando que su ostentación del cargo de gobernador había sido puramente interina. Se consideraba que Leganés había sido elegido mientras Alcalá permanecía en Alemania asistiendo por algún tiempo a las conferencias de la Paz Universal, pero a su regreso a Italia volvería a ejercer como Gobernador del Estado, cargo que ya había ostentado en 1630¹⁰⁷⁸. En abril, Leganés escribía al Cardenal Infante en Bruselas, avisándole de la entrada de Alcalá en Milán y de como él permanecería en un cierto retiro¹⁰⁷⁹. Sin embargo, cuando en mayo el duque pasó a ser embajador plenipotenciario para la Paz, se ordenó a Leganés volver a hacerse cargo de la función política, además de la militar¹⁰⁸⁰. En ese momento nuevas misivas ordenaban a Leganés ejercer otra vez la supremacía del poder monárquico español en Milán¹⁰⁸¹. Circunstancia que ostentó nuevamente desde el día veinte, cuando Alcalá partió definitivamente de la ciudad¹⁰⁸².

Pese a estas confrontaciones y dudas internas en el seno de la Monarquía, la guerra era el principal problema y ésta seguía abierta. El 20 de agosto de 1636 una orden desde Madrid renovaba la necesidad de tomar las ciudades Parma y Piacenza, para sosegar la guerra con el duque de Parma. Aunque ante esta necesidad Leganés se excusaba debido a la firmeza de sus fortificaciones. De nuevo en septiembre escribirá sobre las dificultades de tomar Piacenza, pues, aun tomando la ciudad “*quedarian despues los imposibles de ciudadela y castillo siendo esta forticiacion de mucho cuerpo y fuerza*”¹⁰⁸³. Finalmente la ocupación de los territorios del duque de Parma, en una contienda que se extendió durante todo el año 1636, hizo que éste cediera, firmándose la paz en febrero de 1637. La benignidad de este acuerdo era argumentada por Leganés en sus cartas remitidas a Madrid, en las que se manifestaba gran parte de la política de apaciguamiento y cordialidad que marcó su personalidad:

¹⁰⁷⁸ ASMi, Uffici Regi, 62, Fascicolo 2. Nota de Francisco de Melo al Gran Canciller de Milán en 1 abril 1636.

¹⁰⁷⁹ AGR SEG, 456, f. 52 (2 Abril 1636) y f. 58 (9 abril 1636).

¹⁰⁸⁰ AGS, Estado 3449, f. 136.

¹⁰⁸¹ El 1 de mayo de 1636 desde Madrid se renuevan las ordenes a Leganés al Gobierno tras la estancia de Alcalá (AGS, SP, Milán, libro 1169, f. 34 y 35).

¹⁰⁸² AGS, 3344, f. 46.

¹⁰⁸³ AGS, Estado, 3449, f. 208 y AGS Estado 3344, 22 septiembre 1636. Sin embargo, una prueba de los avances militares del ejército español se tiene en la “*Lista de los castillos tomados en el Piacentino y Parmesano*” desde agosto a diciembre de 1636, (AGS, Estados Pequeños de Italia, 3839, f. 11).

“Ha parecido q la capitulacon combenia aceptarse luego que llegasse el punto de la reduccion del Duque de Parma sin ninguna perdida de lo que su Mag^d tenia de aquel Príncipe y con qualquiera ventaja que se ofreziesse porque las que pudiesen pretender no pussiessen en contingencia las mayores consideraciones ya Referidas, assi se executo aceptando una capitulaçion natural blanda y sin violençia sin sacar las cosas de sus quicios sin obligar a postrar los Príncipes que no sirue demas que de una banidad oçiosa a los otros constando que el duque dessea la gracia de su Mag^d gustaua de premiar los seruçios de aquella cassa y de personar los de senicios accion propia de Reyes tan grandes queda su Mag^d con todo lo que tenia antes de los mouimientos el duque sin salinas sin herrerias sin ganado sin vassallos y sin Haçienda castigado en lo esençial y en lo aparente restituydo ande su Mag a las comodidades que gozaua en los Estados de Parma y Plassençia”¹⁰⁸⁴.

Los acuerdos firmados establecían la retirada de todos los ejércitos franceses que permanecían en los territorios del duque Odoardo Farnesio, así como las tropas españolas, que se retirarían hasta el Monferrato. Así mismo se firmaba una declaración de “no agresión” del duque contra el Estado de Mantua, protegido de España. Recíprocamente Leganés, como Gobernador del Estado, se comprometía a la restitución de los bienes secuestrados a los súbditos del duque durante la contienda, una vez que de nuevo los territorios del duque de Parma pasaban a ser defendidos por Felipe IV¹⁰⁸⁵.

El dominio del levantisco Estado parmense supuso un primer éxito de Leganés en Italia, y un alivio para las dificultades de la política española en la región. Salvado el escollo con el duque de Parma, el ejército y los esfuerzos diplomáticos podían volcarse en otras zonas del Estado. Sin embargo, en el verano de 1637, Leganés deseaba fervientemente regresar a España, creyendo haber cumplido su misión en Italia. Aparentemente en Madrid consideraron otorgarle licencia, pues lo habitual era una estancia de dos años al frente de

¹⁰⁸⁴ Las razones de Leganés para esta paz se encuentran en BAH Salazar N 48, pp. 429 y 434. Leganés aboga por un apaciguamiento en la tierra piacentina, sin atacar la ciudad Piacenza, pues considera que no tiene suficientes tropas y teme que de contar con el apoyo de alemanes quedarían desprotegidos los pasos de los Alpes, siendo presa fácil de un ataque francés, así como en todo el Piamonte. Resume la tropa que puede llegar a juntar y las necesidades del asedio y las considera insuficientes. Por lo que prefirió una paz con el duque de Parma, Odoardo Farnesio. De esta manera, según afirma, Su Magestad quedaba bien representado en Italia, al reducir al duque de Parma, a un acuerdo con España, y de esta manera también se tranquilizaba a los Venecianos, pues Leganés temía que se desencadenase una guerra general en la zona.

¹⁰⁸⁵ *Capitulaciones entre el s^o Duque de Parma y el s^o Marques de Leganes Gouer^{or} del estado de Milan Capp^o General de las armas de su Mag^d Catt^o y particularmente del ex^{to} que aloja en el Plentino y Parmesano, y el s^o Don fran^{co} de Melo embax^{or} de su Mag^d cat^o en Alemania su plenipotenciario para la Paz Universal.* Hemos consultado el ejemplar de AGS, Estados Pequeños, Italia, 3686, f. 76-77.

un gobierno, que para este caso estaba a punto de cumplirse. Leganés escribiría al Conde Duque al respecto de la necesidad de esta licencia:

*Beso los pies de VE por la merced q su M^d dios le guarde, a sido seruido acerme dandome licencia para q buelua a españa siendo dios seruido a la fin de nouiembre cosa sola q pudiera alentarme en el estado en q estoy porq conoço mi fuerça imposible cumplir como deuo con las obligaciones del cargo asi suplico a VE con todo encareçimiento se declare cuanto antes el suceso*¹⁰⁸⁶.

Sus continuas enfermedades eran su mejor argumento para la solicitud de tal relevo, muy deseado a tenor de las dramáticas cartas escritas a Madrid:

*“Asegurando a V. Mag^d con toda verdad que no lo he deseado tanto por mis intereses y descansar algo al cauo de tantos años de seruizijs y trauajos como por las conueniençias de su seruicio, sup^o a V Mag^d [que mande alguien pronto antes de que no pase tanto tiempo que no sea posible encargarse otro de esta ocupación]... ballandome con las fuerças totalm^e quebrantadas, y con las piernas tan inchadas que no puedo estar de pie ni a cauallo, sin otra multitud de achaques que me han reducido a conoçer euidentemente que de ninguna manera ni por ningun caso podria cumplir con las obligaciones de esta ocupacion*¹⁰⁸⁷.

Sin embargo la licencia y el relevo no se concedieron, y todavía en diciembre de 1637 Leganés insistía en sus amargas quejas, incluso amenazando con la posibilidad de que se resintieran sus servicios a la corona: *“Porque mis fuerças estan tan acanadas y los achaques en la salud van cargando de manera, que no a de ser posible poder resistir a estos trauajos y el seru^o de V. M^d lo pagara consumo sentimiento mio*¹⁰⁸⁸.

Pese a la recurrente obsesión de Leganés por volver a Madrid, donde su esposa había fallecido en julio de 1637, y ante la definitiva negativa de Felipe IV, el marqués permaneció en Milán, donde, afortunadamente, la campaña de 1638 resultó ser un *annus mirabilis* en el campo militar para él. Leganés comenzó la contienda de ese año poniendo

¹⁰⁸⁶ AGS, Estado, Milán 3345, f. 109, 31 julio 1637.

¹⁰⁸⁷ Ibidem, f. 124. La enfermedad se prolongó durante varias semanas, aunque Francisco de Melo en cartas enviadas a Madrid avisaba de la ausencia de peligro Real: *“el caso es que le Marques no tiene peligro conoçido, pero esta enfermo de terziarias dobles y calentura (...) las calenturas del Marqués le acometen la caneca y entra en sueño*” (AGS, Estados Pequeños Italia, 3840, f.265, 15 agosto 1637). Tres días después escribía sobre la mejoría del gobernador: *“se aliuió y continuando la buana disposiçion le tenemos en estos dos dias con los crecimientos tan moderados; la lengua tan poco ençendida y la calentura en tanta declinacion que parece a los medicos nos podemos asegurar de su salud*”, (Idem, f. 293, 18 agosto 1637)I.

¹⁰⁸⁸ AGS. Estado, Milán 3346, 15 diciembre de 1637. Carta de Leganés a Felipe IV desde Pavía. Junto a estas quejas solicitaba, cuanto menos, el relevo al fin de la campaña siguiente de 1638. Leganés incluso aducía la idoneidad de Francisco de Melo, o el marqués de los Balbases para sustituirle al frente del Estado, (Ibidem, f. 44).

sitio a la estratégica ciudad de Brem, y explicando las causas al Rey¹⁰⁸⁹. Las victorias se sucedieron una tras de otra en un tiempo tan increíble que sorprendió al propio marqués, hasta la total conquista de la ciudad¹⁰⁹⁰. La toma de Brem, junto al río Po, fue lograda el 27 de marzo y supuso una de las más sonoras victorias de Leganés, quien justificaba el ataque a esta plaza por lo estratégico de su situación, siendo el punto desde el que los franceses hacían “*tantos daños y extorsiones en un País tan abundante y tan fértil como el de la Lomelina y que obligaban a que la mayor parte del pagase contribución*”¹⁰⁹¹. Se trataba de una victoria crucial en la guerra contra los franceses en el Piamonte, y muy bien aprovechada desde la máquina propagandística relacionada con el marqués. El propio Leganés se encargaba de anunciar en abril, el envío a Madrid de una relación impresa de lo sucedido en la toma de Brem, junto a una planta o dibujo de la plaza “*por juzgar que la relacion es mas copiosa y la planta mas perfecta y ajustada*”, que otras que se editaban extraoficialmente. Leganés tenía a su disposición la estampería cameral de Milán desde donde se imprimió la *Relacion Verdadera y puntual del sito, y conquista de la fortaleza de Brem que se rindió a las Armas de S. M. Cath: y a su capitan General el Exc^{mo} señor Marques de Leganes Sabado 27 de marzo de 1638* [Milán, en el Recal y Ducal Palacio por Ivan Baptista Malatesta Empressor Regio y Cameral, 1638]¹⁰⁹². Junto a la relación literaria del acontecimiento se enviaron varios grabados realizados por J.P. Blancus, tanto de la ciudad como del sitio¹⁰⁹³. Siendo sus primeros ejemplos de la política de propaganda visual que desarrollaría en Italia.

La victoria de Brem fue uno de los momentos álgidos del poder de Leganés en el Estado de Milán. Aunque volvió brevemente a la ciudad donde se le dispensó una entrada

¹⁰⁸⁹ El 18 de marzo escribía “*haviendo parecido que ninguna otra cosa podía ser mas conueniente que el intertarle, lo mas temprano que fuese posible y antes q a los enemigos les lleguen los refuerzos que esperan*”, AGS, Estado 3347, f. 44, 18 de marzo de 1638.

¹⁰⁹⁰ “*se ha conseguido en 13 dias lo que parecia hauia de durar meses*”, (Carta de Leganés a Felipe IV 28 de marzo de 1638, AGS, estado, 346, f. 182.

¹⁰⁹¹ Ibidem.

¹⁰⁹² El anuncio del envío de la relación es de 27 de abril de 1638 (AGS, 3346, f. 196). En la documentación (f. 198), se incluye una edición de esta relación militar también localizada en BNM, VE 201/116. Sobre el sitio de Brem se conocen además otras relaciones editadas en Sevilla y Barcelona: *Relación verdadera de la Restauracion que el Marques de Leganes, governador del Estado de Milan ha hecho de la Fortaleza de Bren, Plaça muy importante en el dicho Estado, quitándosela por fuerza de armas a los Franceses que la ocupauan. Este año de 1638*, Seuilla, Iuan Gomez de Blas, junto al Colegio de S. Acacio, 1638. [BN VC 1407 / 48]; *Relación puntual y verdadera dd el sitio y conquista de la fortaleza de Brem, que se rindió a las armas de su Magestad Católica y a su Capitán General el Marqués de Leganés. Sabado 27 marzo 1638*. Impreso, Barcelona, por Gabriel Nogues en la calle de S. Domingo, 1638. [BN mss, 2369 f. 42 (manuscrito); BNM mss 2369, f. 118 (impreso)]; *Relación verdadera de la restarracion que el marques de Leganes, Bovernador del estado de Milan, ha hecho de la Fortaleza de Bren, Plaça muy importante en el dicho Estado, quitándosela por fuerza de armas a los Francees que la ocupauan. Este año de 1638*, Con licencia impresso en Seuilla, por Iuan Gomez de Blas, junto al Colegio de S. Acacio. Año de 1638. [BN VE 170 / 41].

¹⁰⁹³ AGS, Estado, 3346, f. 188 y 199. Recogido en Álvarez Terán 1988.

triumfal¹⁰⁹⁴, la campaña de ese año se auguraba muy productiva y debía seguir adelante. Así se demostró algunos meses después con la toma de otra plaza estratégica, la ciudad de Vercelli, en el confín entre el Piamonte de los Saboya y el Estado español de Milán. Las razones de esta nueva empresa estaban muy claras en la estrategia de Leganés, se trataba por un lado de alejar la guerra de los estados propios del Rey español llevándola hacia el Piamonte, y por otro, evitar dar alas a otras posibles revueltas contra España: “*nos sería de sumo fruto p^a conseguir una Paz con que salgan fran^{es} de Itt^a y desde luego para moderar los que se muestra amigos de novedades como Ginobeses y qualquiera otro Prin^{italiano} que las moviese*”, escribió Leganés a Felipe IV el 1 de Junio¹⁰⁹⁵. Cuatro días antes Leganés ya había sitiado la ciudad, que tras un prologando asedio se rindió finalmente el cuatro de Julio¹⁰⁹⁶. De nuevo la máquina de la propaganda visual se ponía en marcha para promocionar una nueva victoria española bajo el mando de Leganés. Un grabado sobre el asedio fue abierto el 23 de junio de ese año describiendolo detalladamente: *Disegno dell'Assedio posto sotto a Vercelli il di 26 di Maggio 1638 a bore 5 di notte, dall Ecc^{mo} sig^{re} Marchese di Leganes Governatore e Cap^o Geeralo dello Stato di Mil^e per S.M.C.* (Milán, Colección de Estampas Achille Bertarelli, Cart. M 2-51). Se trata de un grabado, realizado por Cesare Bassani, que incorpora una lauda al Maestre de Campo Martín de Aragón como Capitán General de la Artillería del Estado por su relevancia en el asedio, pero en el que la presencia de Leganés en un retrato como Gobernador del Estado es la protagonista de la imagen. Debajo del retrato la frase laudatoria: “*Nvnquam Cessantibus Incrementis*”, dejaba claros los esfuerzos de Leganés en la batalla. El propio Gobernador contribuyó a fomentar su éxito militar enviando regularmente a Madrid, informes sobre los avances del asedio así como plantas de la ciudad, presumiblemente levantadas por el padre Antonio Camassa¹⁰⁹⁷. Otro colaborador de Leganés, el Jesuita Juan Vázquez Miranda, abad de Santa Anastasia, escribía al Conde Duque sobre los esfuerzos del Marqués: “*En cuya increíble vigilancia y atencion y grandeza de animo sustenta esto de manera que la gente esta alegre y con buena esperanza del suceso*”¹⁰⁹⁸. Por otro lado estas relevantes victorias

¹⁰⁹⁴ Una de las relaciones del suceso establece como a Leganés le hicieron en Milán “un celebre recebimiento y sumptuosas fiestas y regozijos por tan felices vitorias” (*Relación Verdadera de la Restauración que el Marqués de Leganés...* Sevilla, 1638).

¹⁰⁹⁵ AGS, Estado 3348, f. 2. 1 junio de 1638.

¹⁰⁹⁶ *Capítulos concertados entre el ex^{mo} s^o Marq^u de Leganes i el s^o Marq^u de Dolliani Gou^o de Verzeli en el rendimiento de la dicha Plaza a las armas de su Mag^d 4 julio 1638* (BNM Mss 11000, f. 70-71; citada por Arroyo Martín 2002, p. 165, n 78). LA rendición firmada por el marqués Dolliani, en nombre de los franceses, establecía unas condiciones muy honrosas para los perdedores, a quienes se permitió salir de la ciudad con ciertos símbolos como las banderas desplegadas y la música de sus bandas sonando, también se permitió partir con ciertas piezas de artillería.

¹⁰⁹⁷ AGS, Estado 3348, f. 111.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, f. 119.

fueron el argumento para que Leganés encargase un retrato que mostrase sus éxitos militares¹⁰⁹⁹

A pesar de las victorias, Leganés seguía insistiendo en su deseo de regresar a España, el 30 de julio, inmediatamente después del éxito de Vercelli, escribía a Felipe IV solicitando licencia para regresar cuando acabase la campaña: “*como lo debo esperar de la Benignidad de V. M.^d a quien lo supp^{co} de rodillas, pues lo primero que adelanto a V. M.^d es la ymposibilidad con que me hallo de poder pasar con este peso*”¹¹⁰⁰. Su estado de salud parecía delicado. Durante el asfixiante estío padano Leganés volvió a enfermar de tercianas, lo que le tenía regularmente apartado del control directo de la campaña¹¹⁰¹.

Sin embargo el relevo nunca se producía. El año de 1638 fue el momento más álgido en la influencia española en la región, donde otro elemento clave era la posición del ducado de Mantua. Esta cuestión se remonta a septiembre de 1637 cuando moría el duque de Mantua Carlo Gonzaga Nevers. A partir de entonces la diplomacia española hacía todos los esfuerzos posibles para que su nuera y regente María, cediese sus territorios en el Monferrato, con la ciudad de Casal a los españoles. Tanto desde Milán como desde Madrid se privilegiaba éste como el asunto de mayor importancia política. En marzo de 1638, una de las manos derechas de Leganés, don Martín de Aragón fue enviado a Mantua para las negociaciones, el enviado por Madrid fue Diego Saavedra Fajardo. Este contacto de Leganés como Gobernador y cabeza militar del Estado con Saavedra Fajardo es altamente interesante para comprender el perfil político del general español. Se puede inferir una posible influencia de Fajardo en sus acciones, dada la excelente opinión que Leganés poseía sobre él, ponderando a Felipe IV el “*zelo y aten^{on} con que trata todas las cosas del seru^o de V. M.^{bs}*”¹¹⁰². Opinión que crecería especialmente tras la firma del acuerdo con la princesa de Mantua en Marzo, por el que ésa se adhería a la casa de Austria, entregándosele a cambio algunas plazas definitivas como la de Casal de Monferrato¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁹ Véase cat. num 1069. Se trataba de una imagen de cuerpo entero con los trofeos de las batallas de Brem y Vercelli junto con la de Tornavento. Desgraciadamente el retrato no se ha conservado.

¹¹⁰⁰ Leganés enviaba ante el Rey a su mano derecha Juan de Arteaga a referir los éxitos de Vercelli (AGS, Estado 3348, f. 139, 30 julio 1638).

¹¹⁰¹ Francisco de Melo escribe a Felipe IV: *Boluiéron algunas calenturas al Marq^d con que si bien sin peligro se sangro otra vez antiayer y algunos médicos son de parecer que antes del fin de este no saldara a campaña aun en litera*” (AGS 3348, f. 255, 8 septiembre 1638).

Cuando¹¹⁰² AGS, Estado, 3347. f. 250, 4 mayo 1638. Sobre los puntos del acuerdo con la Princesa de Mantua véase AGS, Estado 3347, f. 251 y 252. La firma fue el 25 de marzo de 1638, conociéndose en Madrid más de un mes después. Se acordaba que Mantua retiraría el apoyo a los franceses y entregaría ciertas plazas, especialmente Casal del Monferrato, así como aceptaba que sus súbditos colaborasen con los españoles.

¹¹⁰³ AGS, Estado, 3347, f. 251-252.

A finales de 1638, habiéndose finalizado las jornadas militares de ese año, Leganés escribía desde la capital lombarda a Madrid una carta que casi se puede calificar de rutinaria, solicitando que su estancia en Italia se limitase a la siguiente campaña, algo que repetiría en enero de 1639¹¹⁰⁴. La campaña de 1639 no sería tampoco la última de Leganés en Italia, aunque en los siguientes meses se producirían algunos cambios.

En 1639 el príncipe Tomás de Saboya, llegaba a Italia desde Flandes, donde había permanecido sirviendo militarmente a Felipe IV. Su intención era participar personalmente en la guerra civil existente en Saboya. El duque Vittorio Amadeo había muerto en 1637 dividiéndose Saboya entre los partidarios de su viuda, la duquesa María Cristina, hermana de Luis XIV y pro-francesa, y los de sus hermanos el príncipe Tomás y el cardenal Maurizio. Una guerra en la que intervenían los ejércitos de las dos potencias enfrentadas secularmente, Francia y España. Las victorias de Brem y Vercelli de 1638 habían dado nuevas expectativas a España. Y junto con las primeras y contundentes victorias de Tomás al norte de la Saboya, reconquistando a los franceses todo el valle de Aosta, auguraban una campaña favorable. El 6 de marzo de 1639 se juntaban los ejércitos saboyano y español, dividiéndose en cuatro partes. Una se entregó a Tomás, otra fue para Leganés y otras dos para altos mandos muy cercanos al Gobernador español: Don Martín de Aragón y don Juan de Garay. Desde abril a julio se sucedieron numerosas victorias con la toma de importantes plazas. Martín de Aragón cobró Cenchio, donde murió; el príncipe Tomás tomó Imbrea Viella y Chivas; Leganés Crecentín, y don Juan la plaza de Verrua. A finales de abril, una vez unidos los ejércitos se tomarán las ciudades de Villanueva de Asti, Asti, Pontestura, Moncalvo y Trin¹¹⁰⁵.

Las innumerables victorias fueron el detonante para la edición de innumerables relaciones que narraban las victorias de los ejércitos aliados. Relaciones de sucesos que suponían la mejor propaganda con la que Leganés podía contar en España¹¹⁰⁶. Sin embargo,

¹¹⁰⁴ Cartas de Leganés a Felipe IV: AGS, Estado, 3349, f. 55, 15 diciembre de 1638, y f. 129, 13 enero 1639. Uno de sus argumentos, además de la salud, era siempre la necesidad de solicitar personalmente mayores recursos: “*Con seguridad de que la hacienda de V. Mag^d que corre por mi mano se distribuye con tal limitación y cuidado que no se desperdicia un solo Real ni se gasta en cosa que no sea del todo necesaria inevitable*” (idem, f. 137, 18 diciembre 1638).

¹¹⁰⁵ A este respecto véase *Storia di Milano* 1958, p. 76-79 y Signorotto, 2006, p. 102.

¹¹⁰⁶ Estas relaciones han sido la fuente utilizada para los extremos de esta campaña. Véase al respecto:

-*Relacion verdadera e la gran Vitoria que ha tenido el Marqués de Leganes en el Piamonte contra los Franceses. Dase cuenta de las Plazas que le tomaron, numero de muertos, heridos, y prisioneros bagajes y artilleria que le tomaron. En este año de mil y seyscientos treinta y nueve*. Seuilla, Nicolas Rodriguez 1639.

(BNM, VE / 170 / 21; S II 56 / 8; VC/56/8)

-*Relación verdadera de las grandes batallas y vitorias que en el Estado de Lombardía y Italia ha tenido el Excelentísimo señor Marques de Leganés y su Alteza el Señor Príncipe Tomas desde el mes de Março hasta este ultimo correo que vino a su Magestad hasta el mes de Julio de 1639*, Madrid, Impresso por Juan Sanchez, 1639.

(BNM: VE 182 52; VE /182 / 78; VC 248/32; Mss, 2370, ff. 116-119v.)

ninguna de las relaciones localizadas fue editada en la potente estampería de la familia Malatesta en Milán. Aun así, y pese a que no parecen emanar directamente de Leganés, el Marqués sabía utilizarlas políticamente para su conveniencia, pues en mayo enviaba una relación de la batalla de Trin a Felipe IV¹¹⁰⁷. En algunos de estos escritos militar-propagandísticos se describía la piedad de Leganés en la toma de esta última plaza “*su Excelencia con su antigua piedad hizo quanta diligencia fue posible por atajar el daño; y en fin se consiguió la preservacion de las Iglesias, y de la honra de las mujeres*”. La contundencia de la contienda de ese año fue tal que los ejércitos hispano saboyanos llegaron a sitiar la capital Turín, obligando a *Madama* María Cristina a refugiarse en la ciudadela, lo que de nuevo provocó la edición de nuevas relaciones militares¹¹⁰⁸. Pero la política de propaganda que Leganés tenía en mente no se circunscribe a la libre circulación de relaciones literarias sobre estos exitosos sucesos. Él mismo poseería, muy probablemente por encargo directo, na serie de representaciones pictóricas de todas estas victorias militares, que incorporó a su colección de pinturas y que representaban las tomas de las plazas que se habían ganado en 1639, como complemento a otras acciones y retratos heroicos¹¹⁰⁹.

-*Relacion y carta cierta y verdadera, de las grandiosas vitorias que ha tenido el Excelentissimo Principe Tomas, y el señor Marques de Leganes, en el estado de Saboya, este año de 1639*, Con licencia. En Madrid por Iuan Sanchez.

(BNM: VE 182 / 28; Mss, 2370, f. 113-113v)

-*Sumario y compendio de lo sucedido en la monarquia de España y otras partes del mundo, desde Março de 1639 hasta Março de 1640.*

(BNM, Mss 2370, f. 183-188v)

-*Relación verdadera de las muchas victorias que han alcanzado nuestras armas Españolas en la Saboya y Piamonte, desde quinze de Março, hasta cinco de Mayo deste año de 1639*, en Valencia, por Miguel Sorolla, junto a la Universidad 1639.

-*Relación verdadera de los buenos sucesos que hasta los primeros de Agosto deste año de 1639 han tenido las Armas de España, gouernadas de su Alteza el señor Principe Thomas, y el señor Marques de Leganes en los estados del Piamonte y Saboya: adonde los villanos han tomadolos Armas contra Franceses, obligados de los muchos desacatos y vltiraxes que hazien en los Templos, e Imagenes santas.* Con licencia, en Madrid, Por Iuan Sanchez, año de 1639

(BNM: VE 66 / 153)

-*Relacion de la rotaque el exercito del rey nuestro señor dió al exercito de los franceses junto al castillo de Riñera. En la Retirada, que hizieron de Qvieri domingo a 20 de nouiembre 1639*, En Milán en el Reg. Y Ducal Palacio por Iuan Bautista y Julio Cesar Malatesta Empresores R. C.

(BNM, Mss 2370, f. 3).

¹¹⁰⁷ AGS, Estado, 3350, f. 43, carta de Leganés a Felipe IV 25 de mayo de 1639. En la carta Leganés menciona una relación adjunta, que sin embargo no se conserva en este legajo.

¹¹⁰⁸ Las relaciones impresas sobre esta relevante victoria se multiplicaron rápidamente, ofreciendo multitud de datos sobre la campaña, véase al respecto:

Relación verdadera, de la vitoria que han tenido, su Alteza el señor Principe Tomas, y el señor Marques de Leganes, sobre la toma de Turin, Corte de Saboya, que sucedio a veinte y cinco de Iulio deste año de 1639. Dase cuenta de la muerte del duque de Veymar, General del Exercito Francés. Con licencia. En Madrid por Iuan Sanchez, año de 1639.

(BNM VE 177 / 75 ; VE 60 / 83; Mss 2370-f.114-115v).

Relacion verdadera de las muchas vitorias, y buenos sucesos que las Armas catholicas (gouernadas por su Alteza el señor Principe Thomas de Saboya , y por el señor Marqués de Leganes) han tenido en las Provincias del Piamonte y Saboya contra Francia, desde los primeros de Julio hasta 24 de octubre deste año de 1639, Sevilla Iuan Gomez de Blas, junto al Colegio de san Acacio, 1639

(BN VC 56/ 9).

¹¹⁰⁹ Dos series de pinturas recordarían estas victorias en su colección. Véase cat. núms 1078-1086 y 1116-1124. Desgraciadamente no se ha conservado ninguna de ellas.

A finales del año Leganés escribía una compendiosa carta a Felipe IV, donde daba detalles de la campaña, relacionando las plazas tomadas y los avances de la monarquía católica en Italia, mencionaba también como finalmente María Cristina de Borbón no había tenido más remedio que aceptar una tregua por la que se le permitió salir de Turín, ponderando la benignidad de ésta para España: *“que con la tregua se hania escapado la ruina de aquel exercito contra quien se armaba la enfermedad el cansancio y el peligro de las fuerças nuevas que venian de francia”*¹¹¹⁰. Al acabar el año de 1639 don Diego estaba en la cumbre de su éxito militar y político, algo que él sabía y mencionaba al rey en la carta: *“no traherè a la memoria el estado en que halle estas Provincias i esta guerra de Italia quando VM me mando venir a ella. Los duros trabajos y fatigas que hà costado primero defender el estado de Milan de exercitos poderosos y enemigos obstinados y despues librale de su yugo...”*¹¹¹¹. No era únicamente autopromoción, pues Leganés bien podía sentirse orgulloso de los logros, y no sólo por la seguridad del Piamonte, sino también en el norte del Estado de Milán. Gracias a la presión militar se logró la retirada de los ejércitos franceses del valle de la Valtelina, necesario para los accesos desde Milán más allá de los Alpes, y la conclusión de un tratado que permitía la manifestación de la religión católica a los habitantes de los tres cantones vecinos donde se practicaba, origen del conflicto que había asolado el Estado en los años previos¹¹¹².

El año de 1640 se despertaba con grandes expectativas. Sin embargo, a diferencia de la campaña anterior, ésta sería de absoluto fracaso para Leganés, pondría fin a su poder político y minaría su resistencia personal. En Abril de 1640, deseoso de obtener una victoria tan sonada como las de Brem o Vercelli, Leganés sitió la estratégica ciudad de Casal de Monferrato. El día seis de ese mes justificaba su decisión:

“ofreçiose bien la empresa de Casal en la qual concurrían todas las circunstancias de conueniençia y reputacion que se podian desear, pues parece que es el medio mas eficaz para diuertir a françeses de sus disinios con solo la notiçia, de que se intentaua, y si o lo procurauan impedir, se representaua por posible el conseguirse, y parece que en esse caso era çierta Paz en el

¹¹¹⁰ AGS, Estado 3352, f. 143. 26 diciembre 1639.

¹¹¹¹ Ibidem.

¹¹¹² A este respecto véase la carta de Leganés de 10 de septiembre de 1639. AHN, Estado, Leg, 2865.23 y especialmente los tratados en ASMI, Potenze Sovrane, 3, f. 17.

Las paces se encuentran en AGS, Estado, 2370, f. 195 (*Capitulación de paz y amistad perpetua ajustada y jurada por el Marqués de Leganés en nombre de S. M. y por los Embaxadores de las tres ligas de Grisonos*. Milán 3 septiembre 1639) y f. 221 (*Capitulación hecha a 3 de septiembre de 1639 entre el excelentísimo señor Marques de Leganes y los embaxadores Grisonos sobre la Religión gouierno y otras cosas particulares tocantes a la valtelina, y condados de Bormio y Chauena*). Otras copias en lengua italiana se encuentran en AGS, Estado 3382, f. 391 y 393).

mundo, y si todavia se obstinaba Richeliu, se mejoraua la calidad de la Guerra con ventajas, y obligaria a desmayar a todos los coaligados con Francia”¹¹¹³.

Sin embargo la empresa de Casal resultó un fiasco, el asedio fue roto el 29 de abril y la derrota fue absoluta y contundente. Una derrota en la que el propio Gobernador perdió su recámara, y con ellas algunas de sus pinturas¹¹¹⁴. Matías de Novoa, en su *Historia de Felipe IV*, la relata con toda suerte de detalles aportando datos que han sido la base para interpretaciones posteriores sobre las consecuencias que tuvo para Leganés: “*tomanronle el bajage, y alguna artillería, y al marqués la reámará y cincuenta mil escudos que llevaba para su bolsillo, que un bien adinerado como él con esta niñería camina. [...] El marqués con poca reputación levanto el sitio, que sabido en españa, fue de mucha congoja y a todos se les cayó la cara de vergüenza. Súpose esto en la Côte lunes 28 de Mayo, el mas haciago de este año, habiendo sucedido en el Monferrato, domingo 29 Abril de este mismo año*”¹¹¹⁵. La pérdida del Casal fue muy mal recibida en Madrid, donde la noticia llegó en mayo¹¹¹⁶. Pero sobre todo supuso un duro golpe para el general español, quien acusó al mal tiempo y las lluvias como los desencadenantes del revés militar en una carta muy sincera a su primo el conde duque de Olivares:

“Yo señor no me disculpo ni rehuso quanto V E juzgare que merezco solo acuerdo a V E que el Temor justo de que me hauia de suçeder alguna vez esta descicha continuando tantos años este tan auenturado exerciçio de las Armas, me obligaua a suplicar a su Mag^d con tantas ansias, niuas jactancias, se siruiese de darme Licençia, y aunque hasta la Razon dicta de que no es posible que siempre suçeda bien, la mas prinçipal era el conocimiento de lo poco que puedo y ualgo en tan grande edad, y con nuenas enfemedades y achaques, que obligan a tenerme por otro, aunque siempre me tube por mui poco, y assi uueluo a suplicar a V E de rodillas se sirua de dolerse de mi y suplicara a su Mag^d me conceda liçencia porque es imposible tener fuerças para los trabajos y negocios que aqui concurren bastantes, a acauar muchos hombres y la fortuna señor se cansa con

¹¹¹³ AGS, Estado, 3353, f. 44. Las cartas de Leganés al Cardenal Infante son igual de eficaces para comprobar la resolución con que el marqués abordó esta empresa: “Doi quenta a VA de que açercandose la Campaña me he resuelto en el nombre de Dios y en el de su Mag^d oponerme sobre Casal adonde estan ya tomados los puestos para le sitio considerando que no se puede emplear mas dignam^{te} ex^o ni en empresa que cause mayor diuersilon de las otras prouinçias” (AGR, SEG, 459, f. 1, Milán 4 de abril 1640).

¹¹¹⁴ En el inventario de sus bienes algunas pinturas se anotan como perdidas en Casal, véase cat. 361.

¹¹¹⁵ También se relata como Leganés se justificó en que las aguas de abril no habían dejado acabar a la perfección las fortificaciones, véase Novoa 1878-1886, LXXX, p. 215-217. Las noticias de Novoa son la fuente utilizada por López Navío para su resumen de este desgraciado acontecimiento (López Navío 1962, p. 264).

¹¹¹⁶ El viernes pasado vino de Italia un hermano del P. Guerra, que se halló en la desastrosa jornada del Casal de Monferrato. Según dice, la culpa tuvo el marqués de Leganés y nuestra pérdida fué mayor de lo que han dicho las gacetas, (carta de Sebastián González al Padre Pereira 19 de junio de 1640, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XV, p. 450).

*los viejos, y a mi me quedara para toda la vida causa de dolor y angustia excesiva que yra conmigo a la sepultura”*¹¹¹⁷.

Son frases que prueban su sincero estado de depresión tras el fracaso, un estado que también se aprecia claramente cuando escribió al Cardenal Infante relatándole el suceso:

*“...doi quenta a V. A. deste suceso el qual me tiene tan fuera de mi que no es posible encareçer y con tal pena y dolor que diera por bien empleado me huiera alcançado un mosquetaço haviendo hecho todas las diligencias humanas para conseguirlo no lo ha querido dios para castigarme mas grauem^o mis pecados con sobreuenir esa desgracia cumplase su diuina voluntad pues no puedo dudar que lo ha sido muy expreso un fin tan desgraciado de un intento tan bien fundado al pareçer de quantos tuuieron notiçia del”*¹¹¹⁸

La desolación de Leganés fue inmensa según se puede deducir de otras cartas a amigos y parientes como el duque Medina de las Torres, a quien casi una semana después del desastre relataba los acontecimientos de Casal, en una carta que denota su fuerte estado depresivo, a la vez que achacaba la derrota al destino:

*“Dexo considerar a V. E. qual estare despues de bauer sido tan desdichado assi en esto, como en que no me alcançare un mosquetaço haviendo hecho todas las diligencias humanas para conserguirlo, no lo ha querido Dios para castigar más gramem^e mis pecados con sobreviuir a esta desgracia, cumplase su diuina coluntad, pues no puedo dudar que lo ha sido mgy espresa, un fin tan desgraciado de un intento tan bien fundado al pareér de quantos tubieron notiçia de el, y de que oy no estoy arrepentido, y que prinçipalmente se ha hecho por el rigor del tpo que no esta en manos de los hombres”*¹¹¹⁹

La fracasada acción sobre Casal y la mala situación de España en el norte de Italia, hicieron que la propaganda política favorable a Legane’s y Olivares tuviera que contestar a los opositores con un opusculo justificador de la situación en Casal. Firmado como el capitán Latino Verita, se dirigía a los principes italianos, conminándoles a permanecer cerca de la causa española.

¹¹¹⁷ AGS, Estado, 3354, f. 133.

¹¹¹⁸ AGR, SEG, 459, f. 20. Leganés al Cardenal Infante 8 de mayo de 1640. Una carta de 25 de abril, previa al desastre comentaba como las fuertes lluvias perjudicaban el asedio y se temía la llegada de un ejército francés para socorrer la ciudad, Idem, f. 17.

¹¹¹⁹ Leganés a Medina de las Torres, 2 de mayo 1640. AGS, Estados Pequeños Italia, Napoles, 3263, f. 70-71. La respuesta de Medina de las Torres nueve días después trataría de animar al marqués recordándole los avances del año anterior, concluyendo: “es conbenientisimi que V. E. no se rinda al sentimiento, sino que se reponga sobre la infelicidad”, Idem, f. 83.

Tras el fracaso de Casal, los esfuerzos se concentraron en Turín. En Julio de 1640, el príncipe Tomás tomaba de nuevo la ciudad, aunque pronto fue sitiada por el ejército francés. Posteriormente, Leganés cortó los suministros del ejército francés, de modo que se produjo un bloqueo del ejército que rodeaba la ciudad, una suerte de sitio a los sitiadores, cuya prolongación no beneficiaba a nadie. Existen una serie de grabados alusivos al largo asedio de la ciudad. Algunos de ellos fueron realizados en Italia, como el diseñado por el capitán Agostino Parentani y abierto por Paolo Banchi (Milán, Colección Bertarelli, Cart. G 1-6), o el que realizó en alemán Matteo Merian, donde se representan las posiciones de Leganés fuera de la ciudad junto al Río (Milán, Colección Bertarelli, Cart. G 2-54)¹¹²⁰. Finalmente, ante la imposibilidad de continuar el asedio, ni de socorrer a Tomás, Leganés retiró su ejército, en septiembre, lo que fue visto como una huida o traición del español, pues obligó a Tomás a rendir la ciudad¹¹²¹. A este respecto son muy elocuentes las quejas de Tomás de Saboya ante Felipe IV:

“pero dejar rendir a su vista esta çiudad y a mi y a mis hermanas empeñados en manos de françesses sin hauer echo primero siquiera un esfuerço, cossa señor es bien dura; hauiendole ofreçido y propuesto medios tan factibles como mostro la experiençia que se hizo desta parte y si de la suya se hubiera obrado con ressoluçion y segun dadonos el socorro se haçia gloriossamente assi en la ultima ocassion que nosotros embestimos como en la primera que el Marq^e ataco esto es tan ebidente que el enemigo la confiessa y ninguno lo puede Ignorar; especialmente ballandosse tan deuil (...) Señor yo no puedo comprehender en lo que el se a fundado para hauer querido dejar perder a turin y perderme a mi que lo a querido las cossas q han pasado particularmente a los fines lo muestran con claridad y io no puedo pensar otra cossa en que creo me acompañanran hartos que aya sido con orden por algun otro respecto particular harto se discurre no solo por los enemigos sino por los que no lo sson¹¹²².

La posición de Leganés era insostenible, la situación del ejército era paupérrima y además durante todo el verano de 1640 Leganés había sufrido la enfermedad que le

¹¹²⁰ Una tercera y última visión de la batalla abierta en francés por un autor anónimo muestra el *Plan au vray de la ville & siege de Thurin assiegee le 10^{me} May 1640 par Monseigneur le Cnte de Harcourt General des Armes de sa Majeste en Italie & defendue par le Prince Tomas* (Milán, Colección Bertarelli, Cart. G 2 53).

¹¹²¹ Vid. *Storia di Milano* 1958, p. 85/86. Diversas relaciones de lo sucedido en Turín se encuentran en BNM, Mss 2371, f. 499 (carta de Antonio Sarmiento a Leganés, 8 de noviembre); f. 513 (copia de una carta de Tomás a Leganés de 2 de agosto); f. 523 y 538 (copia de la capitulación de la ciudad el 21 de septiembre.); f. 541 (relación de Tomás a Felipe IV sobre lo sucedido, 21 de septiembre); f. 580 donde se incluye la *Breve noticia de lo sucedido desde ocho hasta veinte y uno de Junio, en el exercito de su Magestad Catolica, en particular de la ocupacion de Coleño, y rota de Franceses, el mismo dia veinte y vno de Junio de mil y seiscientos y quarenta*. Con licencia en Madrid, por Juan Sanchez, 1640.

¹¹²² Tomás a Felipe IV, 8 octubre de 1640. Se conserva una copia de esta carta en BAH, M-49, f. .341, otr en BNM, Mss 2371, f. 469.

acuciaba durante todos los veranos que permaneció en el norte de Italia, tal y como establece en una carta al Conde Duque que demuestra su crítica situación:

*“Señor los vaidos me han apretado de manera oy que me es imposible el escriuir de mano propia y menos el alargarme. Suplicare solo a V. Ex por las entrañas de dios no nos desampare di dexa en el estado q nos hallamos, pues entramos en el mes de setiembre tan en breue sin sauer debaxo de Dios q ha de ser de nosotros, pues ni para el pan, ni para socorros, ni otra cosa de tantas como necessitamos no nos hallamos con solo un maravedi, ni donde a quien bolber los ojos”*¹¹²³.

La situación del ejército y su situación personal, dada su enfermedad y su edad, hacían que Leganés no cesara en emitir solicitudes de licencia. A mediados de agosto de 1640 una carta a Felipe IV demostraba también su pésimo estado personal:

*“Yo señor tengo sesenta años de edad, numero que por si mismo hace la vida trauajosa y inutil y en quien la ha pasado como yo, en coninuadas fatigas y trauajos de la guerra summamente penosa y pesada, cosa tan cierta que quando yo no la tuviera experimentada por mi interior disposicion, el accidente que este jullio passado he padecido a la caueza hasta privarme de los sentidos con otros que le acompañaron y se van continuando con mas o menos fuerça, me muestran bien que durara pero la vida maiormente en tanta edad, y cuerpo y spiritu quiebran todo”*¹¹²⁴.

Enfermedad, decadencia militar, mala situación personal, miedo de Madrid a que empeorase la situación en el Norte de Italia, todas son razones suficientes para entender que Leganés fuese sustituido al frente del cargo de Gobernador del Estado de Milán y Capital General de su ejército. En diciembre, cuando las malas noticias de la guerra llegaban a Madrid, se firmaban las patentes por la que se nombraba al conde de Siruela, gobernador y Capital General del Estado, y al Cardenal Tribulzio Gobernador de las Armas. En principio Leganés obtenía una licencia de cuatro meses para volver a España, debido a que debía atender otro frente como era la guerra de Cataluña, para luego volver¹¹²⁵. Sin embargo a finales de enero de 1641 Leganés salía del Estado para no regresar. Tras

¹¹²³ AGS, Estado, 3353, f. 146, Leganés al conde duque de Olivares 24 de agosto de 1640. Las noticias de la enfermedad de Leganés eran conocidas rápidamente en Madrid: “Se cuenta que Leganés está con perlesía”, escribiría el jesuita Sebastián González el 11 de agosto, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XV, p. 466)

¹¹²⁴ AGS, estado 3353, f. 188. Leganés a Felipe IV, 14 de agosto de 1640. Posteriormente al párrafo transcrito, Leganés pedía licencia por haber sido designado para una misión de seis meses y llevar seis años en Italia.

¹¹²⁵ AGS, Estado, 3353, f. 237-238 19 diciembre 1640.

embarcarse en Génova y fondear en Mónaco dejaba atrás una tierra que nunca volvería a pisar¹¹²⁶.

El coleccionismo lombardo y su influencia en el marqués de Leganés.

Aunque en los párrafos anteriores hemos resaltado las actividades militares de Leganés en el Norte de Italia, no cabe duda de que durante los meses que se paraban las campañas militares Leganés permanecía en Milán, en la seguridad de la ciudad. Los inviernos eran periodos para refugiarse en la capital y dedicarse a las actuaciones políticas, la diplomacia y hasta cierto punto el descanso. En este sentido el conocimiento de las posibilidades artísticas que la capital lombarda suponía a principios del siglo XVII era un reclamo más que sugerente para un aficionado al coleccionismo como Leganés. Los estudios sobre el coleccionismo lombardo han hecho incapié siempre en la potencia del Milanesado como productor de objetos artísticos de todo tipo: madera, marfil, joyería, cristal, armas, miniaturas, etc. Esto producía del coleccionismo se hubiese establecido principalmente, y hasta bien entrado el siglo como veremos en torno a las Camaras de Maravillas o Wunderkammer, un género de apropiación de objetos valiosos con un cierto deseo de Universalidad¹¹²⁷. Por otro lado, la situación de Milán potenciaba las actividades de intermediación de numerosos personajes para grandes coleccionistas italianos o extranjeros. En no pocos casos, como veremos, se trataba de personajes salidos del patriarcado nobiliario milanés, pero en otras ocasiones serían artistas como Giuseppe Vermiglio quienes se dedicaban a estas actividades¹¹²⁸.

Leganés se encontró por tanto con una ciudad donde la producción de obras de arte era una actividad primordial para la economía local. Una ciudad donde proliferaban los agentes dispuestos a localizar las mejores piezas para los coleccionistas más finos, y una ciudad, en suma, donde el ejercicio del coleccionismo artístico era una práctica muy extendida y donde sus habitantes tenían una idea clarísima de las posibilidades de autorepresentación que encarnaba la posesión de bienes suntuarios. El coleccionismo local milanés tiene por otro lado un antes y un después en la figura de Federico Borromeo, en

¹¹²⁶ Leganés firmó en Genova una carta para el Cardenal Infante el 15 febrero 1641, (AGR, SEG, 459, f. 137). El 10 de marzo desde Mónaco volvía a escribir relatando como llevaba diecisiete días en la ciudad, desde donde no podía seguir por el mal tiempo, Idem, f. 139.

¹¹²⁷ Véase en este sentido Aimi, de Michele, Morandotti 1983.

¹¹²⁸ En el segundo decenio Vermiglio se encuentra en Roma adquiriendo pinturas por cuenta del embajador Toscano Piero Guicciardini, véase Terzaghi 2000, p. 38, citando: Corti G. "Il registro de'mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del seicento", Paragone, 473, 1989, p. 130.

especial en lo relacionado con la posesión de pintura. A finales del quinientos eran artistas como Leone Leoni, Francesco Melzi, Ambrogio Figino quienes poseían las mayores colecciones de pinturas a decir de otro coleccionista como Gian Paolo Lomazzo, según afirma éste en su tratado pictórico, mientras que apenas menciona tres colecciones patricias¹¹²⁹. Sin embargo, y muy probablemente gracias a la promoción de ciertas tendencias y artistas promovidos por Borromeo, cuando Leganés llegó a Milán los grandes coleccionistas y amantes del arte serían ciertos nobles emergentes.

En las páginas siguientes abordaremos algunos de estos coleccionistas que marcaron la situación del Milán anterior a la llegada de Leganés, para comprender que fue lo que él se encontró, empezando por el propio arzobispo Borromeo, para pasar a aquellos que aun ejercían sus actividades durante el gobierno de Leganés, buscando los posibles puntos de contacto y su influencia entre unos y otro, cuando no relaciones directas con el Gobernador español.

El Arzobispo Federico Borromeo

Federico Borromeo, nacido en 1564, fue arzobispo de Milán desde 1595 hasta 1631 cuando murió. Sus actividades artísticas le convirtieron en uno de los pilares fundamentales para el coleccionismo y la afición por el arte en la Lombardía del primer tercio del siglo. Su herencia cultural, estaba aun en boga cuando Leganés llegó a la ciudad en 1635.

En su juventud Federico fue criado por su primo Carlo, su antecesor al frente de la archidiócesis milanesa, que se convertiría poco después en san Carlo Borromeo¹¹³⁰. Estudió en Bolonia donde conoció a Gabriele Paleotti, autor del *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), un tratado artístico típicamente postridentino que le influiría enormemente en su interpretación y uso de las artes visuales. De sus primeros años se conocen algunas adquisiciones pictóricas con autores como Tiziano, Jacopo Bassano y Giulio Campi. Poco después viajó a Roma, donde vivió casi regularmente hasta 1601. Allí se especializó en sus estudios, conociendo a eruditos como Fulvio Orsini, el famoso antiquario y bibliófilo y a los humanistas flamencos Justus Lipsius y Hendrick van der Putten (Enrico Puteaneo). En la ciudad papal se relacionó con patrones, artistas y agentes, conociendo la influencia del arte y la antigüedad en la cultura barroca, llegando a ser cardenal protector de la Academia de san Lucas, donde coincidió con Federico Zuccaro, a

¹¹²⁹ Agosti 1996, p. 155.

¹¹³⁰ Para el resumen de su vida con especial atención a la formación de la colección y los diversos periodos hemos seguido las conclusiones expresadas por Pamela Jones (véase Jones 1983, especialmente pp. 215-223, base de nuestro texto).

quien protegió y admiró¹¹³¹. Pero Roma sería fundamental para su actitud como aficionado, sobre todo porque fue allí donde también entro en contacto con Paul Brill cuyos paisajes comenzó a adquirir a finales de la década de los noventa, y con Jan Brueghel el viejo, quienes junto con Hans Rotterhammer fueron sus artistas nórdicos favoritos, llegando a ser su protector. Por ejemplo Brueghel se convirtió en miembro de su propia familia desde principios de 1590 a mayo de 1596 cuando partió para Flandes¹¹³². Durante este periodo pintó al menos cinco paisajes para el futuro arzobispo, y aun desde Amberes le seguía enviando pinturas. En Roma Federico también acaparó grabados nortños de Durero y Aldegrever. Aunque la pintura flamenca formó el grueso de su incipiente colección, otros aficionados italianos reconocidos como Francesco María del Monte y Fernando I de Medici contribuyeron a su colección de pintura local a través de regalos. De esta manera, ya en Roma, Bernardino Luini se convirtió en su pintor lombardo favorito. De este periodo son también su famosa *Cesta de Frutas*, de Caravaggio, y el *Nacimiento* de Barocci, ambas actualmente en la Pinacoteca Ambrosiana.

Cuando en 1601 se estableció definitivamente en Milán había adquirido el 30% de su colección, durante los primeros años en la ciudad se fue formando su decisión de fundar la Academia Ambrosiana, pero hasta entonces colgó los cuadros en el Palacio Episcopal. Durante este periodo se inclinó hacia la pintura véneta y lombarda, especialmente los seguidores de Leonardo, Bernardino Luini, Agosto Decio y Girolamo Marchesini o Ambrogio de Predis. Entre los venecianos destacaría Tiziano, aunque muchas de las obras que llegó a poseer eran de taller. La pintura de los maestros de la Italia central disponibles en el mercado eran escasas, de manera que Federico adquiriría copias de famosas obras tuscoromanas, -según una práctica muy extendida en esta época de la que Leganés no sería ajeno-. Aun así, poseyó obras de gran relevancia como el cartón original de la *Escuela de Atenas* (Pinacoteca Ambrosiana) que adquirió a la muerte del conde Fabio Borromeo Visconti muerto en 1626. También poseía copias llamadas de preservación, es decir copias de obras que fueran factibles de desaparecer, como la que un miembro de la familia Carracci hizo de la *Coronación de la Virgen* de Correggio en la iglesia de san Juan Evangelista en Parma. Durante el periodo milanés sólo adquirió dos copias de Paul Brill, *Paisaje con dos*

¹¹³¹ Zuccaro, conocido como el Príncipe de la Academia romana, dedicó un discurso al Cardenal Borromeo, resultando una preciosa reunión de conceptos teóricos. Más adelante, en 1599, Borromeo le reclamó para la decoración de la sala mayor del gran colegio Borromeo en Pavia (Quint 1986, p. 299). También Federico Zuccaro sería uno de los artistas privilegiados en el *Museum*, obra cumbre del pensamiento artístico del cardenal, como uno de los principales creadores y teóricos contemporáneos Véase Borromeo 1625, p. 6-7.

¹¹³² Además de Brueghel, Brill y Rottenhammer fueron invitados del cardenal, durante su estancia en Roma, en Piazza Navona entre 1593 y 1595. También amparó a artistas flamencos posteriores como Jan y Anthony Ravensteyn y sobre todo a Brueghel (Quint 1986, p. 94).

capuchinos y *Paisaje con puente y peregrinos*, probablemente adquiridos durante una visita a Roma en la primavera de 1605. De Brueghel consiguió once pinturas, ocho paisajes y dos naturalezas muertas, junto a otras tres en colaboración con otros artistas. De hecho en 1607 Borromeo ayudó a Brueghel a conceptualizar su primera *Madona con Niño y guirnalda de Flores*, (Ambrosiana) pintada junto a Hendrick van Balen. Valgan estos datos para resumir la afición del cardenal a la pintura de ciertos flamencos afincados en Italia, cuya posesión, como veremos en su capítulo, también fue una ambición de nuestro Marqués.

En 1610 Federico Borromeo tenía unas setenta obras de arte cuando decidió donarlas a la Academia de la Aurora en Milán como uso para facilidades docentes. Sin embargo, cuando la institución cerró en 1611 al verse envuelto su director Giovanni Battista Balliani en un asesinato, la donación no se había hecho efectiva. Las pinturas permanecieron en la Galería del Palacio Arzobispal hasta que Fabio Mangone, completó las habitaciones de la Ambrosiana entre 1622 y 1625¹¹³³. La Ambrosiana era una institución fundada por Borromeo que reunía los conceptos Academia y Biblioteca, a ella fue a destinada el conjunto de su colección en una donación oficial producida el 28 de abril de 1618¹¹³⁴. Desde 1611 hasta entonces acaparó aproximadamente el 36% de la su colección final, aunque en este momento atendiendo a adquisiciones más docentes, especialmente dibujos de la Antigüedad y renacentistas, motivos más cercanos a los comúnmente usados en las academias de Arte. Entre los lombardos adquirió más discípulos de Leonardo como Boltraffio; Giampetrino, y más pinturas de Luini. Pero también comenzó a comprar lombardos contemporáneos, como Cerano y Morazzone. Las demás escuelas italianas seguían interesando a Federico que adquirió en esas fechas más obras de Tiziano y los Bassano, completándolas con pinturas de Schiavone. También se interesó por los Parmesanos, como Correggio y Parmigianino, y por la pintura de Barocci, que completó con originales y copias. Así del primero tenía copias de la *Madonna de los Gitanos*, realizadas por Schedoni, y de la *Madonna de la cesta*. De Parmigianino conservaba una *Herodias con la*

¹¹³³ La biblioteca y su fachada son muestra de un racionalismo arquitectónico muy apropiado para el templo del saber, pues está diseñada como el frontispicio de un templo clásico, que Melzi d'Eril vinculaba a la relación Paolo Lomazzo y el conocimiento de su *Idea del tempio della Pittura* (Melzi d'Eril 1972, p. 298).

¹¹³⁴ En la organización de la Academia Ambrosiana había seis conservadores tres clérigos y tres magistrados. Cada magistrado tenía a su frente un departamento y un artista. *Il Cerano* estaba a la cabeza de la escuela de pintura siendo "Príncipe de la Academia" mientras que Andrea Buzzi dirigía la escuela de Arquitectura. Entre los primeros estudiantes admitidos en la Academia estaban los artistas destinados a marcar el devenir de la escuela barroca lombarda: Daniele Crespi, Ercole Procaccini, Carlo Biffi, y Francesco Nuvolone. Posteriormente ingresarían también Camillo y Giulio Cesare Procaccini, *il Morazzone*, Camillo Duchino, Guglielmo Moncalvo, Jan y Anthony Ravensteyn, Giovanni Battista Secchi, Andrea Vespino, Gian Domenico Pellegrini, Carlo Antonio Procaccini, Cesare Nebbia y otros postmanieristas norteños. Tras la muerte de Borromeo en 1631 hubo interrupciones en los servicios de la Academia debidas diferencias políticas por lo que decayó hasta su nueva apertura en 1669. Para más detalles sobre los aspectos organizativos de la institución y para la bibliografía general sobre ésta véase Quint 1986, p.63.

cabeza de Holofermes que debe ser la que hoy se atribuye a Andrea Fabrizi. Sin embargo, aunque no tuvo éxito en ese periodo para adquirir pintura de artistas de la Italia central, sí lo tuvo para sus dibujos, como el de Giulio Romano para la *Batalla de Constantino* del Vaticano, a la vez que seguía acaparando pinturas de sus admirados Paul Brill y Jan Brueghel. La clasificación de las obras en el documento de donación a la Ambrosiana, describe con claridad la división que el cardenal otorgaba a las aproximadamente 150 obras de arte entregadas¹¹³⁵.

A partir de 1618 adquirió pocas pinturas pero muchas esculturas, con un afán por rellenar huecos en materias que consideraba necesarias para la educación, entre ellas muchas copias y pinturas de algún artista relevante como Giovanni Bellini y Giulio Romano, siendo un momento de decadencia en las adquisiciones flamencas. Cuando en 1625 publica el *Museum* -la obra escrita por él mismo en las que describe orgulloso sus posesiones pictóricas y sus usos docentes-, tenía vintiún años y la Ambrosiana estaba repleta de obras de arte¹¹³⁶. Aunque en los últimos años incorporó alguna obras más, sus esfuerzos finales se dedicaron a luchar contra la plaga de 1630, aunque como él mismo declaraba en una carta a Giuseppe Ripamondi, doctor de la Ambrosiana, mantenía el deseo de rescatar pinturas abandonadas en las casas privadas al final de la terrible plaga de Milán¹¹³⁷. Su deseo de salvaguardar la herencia artística y cultural de su ciudad era paralelo al interés por acaparar pinturas y copias para su galería. Poco antes, en 1624 Borromeo había publicado otro texto fundamental para entender su concepto de las artes visuales *De Pictura Sacra* (Milano, 1624) donde relaciona desde un punto de vista más erudito y religioso con los decretos del Concilio de Trento, valorando y acentuando el componente clasicista que encontrará más tarde otro ejemplo en su sucesor Cesare Monti¹¹³⁸. Del conjunto de sus escritos sobre arte se pueden extraer varias ideas recurrentes en el pensamiento artístico del cardenal Federico Borromeo. Entre ellas la necesidad de que el pintor poseyese una

¹¹³⁵Según el documento original eran:

Gli originali degli artefici maggiori che contengono historie e ritratti

Gli originali dei pittori men celebri che contengono historie

Gli originali dei paesi

Le copie fatte con diligenza

Ritratti fatti da pittori men celebri

Le opere di miniature

I disegni

(Quint 1986, p. 39).

¹¹³⁶ *Federici Cardinales Borromeaei Archiepisc. Mediolani Museum*, Mediolani Anno salutis, 1625 Hemos consultado la transcripción latina y traducción al inglés que se encuentran en Quint 1986.

¹¹³⁷ Quint 1986, p. 48.

¹¹³⁸ Ésta es la conclusión de Melzi d'Eril, en su estudio comparativo entre las colecciones y las distintas aproximaciones a la pintura de los dos arzobispos milaneses de la primera mitad del XVII, véase Melzi d'Eril 1972. Para la figura del cardenal Monti vide infra.

profunda cultura y una auténtica piedad religiosa, lo que le llevó a la idea de formar cierto tipo de artistas en la Academia Ambrosiana. Además de insistir en cuestiones abstractas como que la belleza no debe desligarse de la dimensión ética, Borromeo abogaba por una escrupulosa fidelidad a la verdad histórica, tanto en representaciones sacras como profanas o mitológicas. Esto le llevaría por ejemplo a criticar la representación de san Francisco en cuadros de la Natividad, o al Caronte del Juicio Final de Miguel Ángel. La verdad histórica era una de las normas del concilio de Trento y debía cumplirse. También daba gran importancia a la representación eficaz de los sentimientos de ánimo, pero criticando la representación de lo superfluo especialmente en los temas sacros, como la excesiva ostentación de elementos domésticos en un nacimiento de María, o de animales y plantas en un cuadro de san Juan en el desierto. Curiosamente esto se contradice con su interés en Jan Brueghel, donde a veces el motivo religioso quedaba relagado a un segundo plano a favor del paisaje. Por otro lado Federico criticaría la ostentación gratuita del virtuosismo anatómico propia del manierismo de reclamo miguelangelesco, así como la presencia de escudos y enseñas gentílicas en los edificios sacros. Algo que va directamente contra una actividad propia del mecenazgo nobiliario, contra el que parece así decantarse¹¹³⁹.

Según autores como Simonetta Coppa las opiniones de Borromeo, si bien conservadoras, no impidieron el desarrollo de una gran labor de mecenazgo que tuvo grandes epígonos en obras como los *cuadroni* de san Carlo en el Duomo o el ciclo de Sacromonte de Varallo. De hecho en su *Museum* es posible ver sus predilecciones que van a otro tipo de arte caracterizado por una elegancia ardiente neomarierística, de marca aristocrática y casi de corte¹¹⁴⁰. Esta idea ha sido también desarrollada más recientemente en otros trabajos, en los que se llama la atención sobre la clara diferencia entre el gusto del Federico arzobispo tendente a la pintura de los artistas milaneses activos en su momento: Procacini, Morazzone, Cerano, con la del Federico coleccionista cuyos intereses seguían estando más cerca de los maestros anteriores como Cesare da Sesto, Leonardo, Bernardino Luini, Gaudencio Ferrari o Tancio da Varallo¹¹⁴¹.

¹¹³⁹ Para una aproximación más concreta a estos extremos véase Coppa 1970, de donde han sido tomadas las ideas aquí expuestas. La referencia a la eliminación de toda ostentación nobiliaria a través de los escudos en los edificios sacros también fue tratada en Quint 1986, p. 77, citando el propio escrito del cardenal *De Pictura Sacra*, Milán, 1625, I, V.

¹¹⁴⁰ Ibidem.

¹¹⁴¹ Del todo inútiles se mostraban a este respecto los esfuerzos del diletante Gerolamo Borsieri por mudar el gusto del cardenal Borromeo y direccionar su colección, (Morandotti, 1991, p. 180, n. 59 citando la correspondencia de Girolamo Borsieri publicadas en Caramel 1966, p. 133). Previamente Arlene Quint ya había afirmado como las puntualizaciones doctrinales respecto a la representación de motivos religiosos según los postulados de Trento, que Borromeo presenta en sus escritos artísticos están abiertamente distanciadas de sus actividades como coleccionista y patrón de las artes. (Quint 1986, p. 85).

En este sentido cabe preguntarse la posible influencia que un coleccionista como Borromeo, y su propia colección donada a la Ambrosiana, pudieron tener en un aficionado como Leganés que llegó al Estado de Milán apenas tres años después de la muerte del cardenal, si no conoció algo de sus actividades en aquel primer viaje de juventud tratado más arriba. El primer punto de contacto entre ambos como coleccionistas es por supuesto la pintura flamenca, cuya posesión Leganés había fomentado desde sus estancias en Flandes en las décadas anteriores. Borromeo se decantaba por los flamencos para acercarse al paisaje, pero siempre a un tipo de paisaje manierista encarnado por los Brill, Brueghel, o Rotterhamer, que junto con Gillis Coninxloo eran sus máximos exponentes. Es ésta de facto una declaración de intenciones puesto que el arzobispo renunció abiertamente a la posesión de los paisajes cargados de abstracción e idealización colorista artificial de los paisajes romanos de Poussin o Lorena, tanto como al dinamismo, movimiento y luminosidad de Rubens. Algo que, en principio, puede verse en la colección del propio Leganés. En el caso de Federico, sus comentarios nos informan de como además no veía en estos pequeños paisajes más que la virtuosidad y detallismo de su ejecución, ignorando si escondían algún simbolismo o misterio¹¹⁴². Por encima de todo es fundamental el hecho de que el arzobispo Borromeo protegiera y poseyera pinturas de estos artistas flamencos en Lombardía. La relación entre ambos territorios de la monarquía hispánica fue vital, como veremos en el desarrollo del coleccionismo lombardo del siglo XVII, donde la presencia de pintura flamenca era abundantísima, debiendo suponerse que a través de Milán ingresaba en España la gran mayoría de la pintura que se importaba desde Flandes. Por otro lado, el gusto por la pintura flamenca en Borromeo ha sido visto al hilo del gusto decadente y reaccionario por las Wunderkammer en el sentido de representaciones de la realidad más sorprendente, que se opone al gusto por una realidad más directa y viva que encarnaría la pintura caravaggista¹¹⁴³. Esta visión, absolutamente veraz dado que Borromeo ignoró la pintura caravaggista tanto en Roma como en Milán, se podría aplicar al propio Leganés quien nunca mostró ningún interés por la extrema realidad de la obra de Caravaggio¹¹⁴⁴. Sin embargo, en otras ocasiones esa posesión de paisajes flamencos ha sido interpretada como manifestaciones de un microcosmos ideal, un catálogo de la realidad física universal que Federico pretendía explorar y contemplar a través de los encargos de Elementos, el día,

¹¹⁴² Esta idea mencionada por el propio Federico en el *Museum*: “*sed nihil ego symbola, mysteriaque ista respiciens, rem sic depingi ipsam iussit*” (Borromeo 1625, p. 25), fue recalcada por Quint (Quint 1986, p. 87 y 233), quien aboga por una posesión de estas pinturas flamencas únicamente incentivado por el deseo de contemplación de la realidad (idem, p. 92).

¹¹⁴³ Coppa 1970, p. 70,

¹¹⁴⁴ Como veremos, la única pintura atribuida a Caravaggio en el inventario, es significativamente un error de atribución.

la noche, el alba, el ocaso, que incluso podrían interpretarse desde un punto de vista teológico como el Paraíso Terrestre. Una magnífica interpretación de la Naturaleza en la que el arte sublima la realidad con su poder creativo¹¹⁴⁵.

Más allá de la común afición por la pintura manierista flamenca, Leganés abrazó la afición por la estética leonardesca que Borromeo había materializado en la posesión de pintura de Bernardino Luini¹¹⁴⁶. Un pintor en quien el arzobispo tenía un referente formal para encarnar los principios tridentinos de la reforma en imágenes sacras. Según Alessandro Morandotti, las obras de Luini entregadas a la Ambrosiana serían para él un modelo de referencia ética y formal¹¹⁴⁷, que a nosotros se nos antojan muy interesante para comparar con las muchas pinturas suyas que poseyó Leganés. La dificultad estriba en considerar si el Gobernador español apreciaba esta posible facultad moral de las pinturas de Luini, o las poseía por unas cualidades más relacionadas con la devoción tradicional, sea por tratarse de imágenes religiosas como por tratarse de obras realizadas por un artista, cuya obra era de difícil adquisición en España.

La misma encarnación de los valores contrareformísticos que se podía hallar en la pintura de Luini, Borromeo la veía en la obra de un Gaudencio Ferrari, también objeto de deseo de Leganés. La pintura de Ferrari asociaba de tal manera arte y fe, a través del énfasis dramático de las figuras y la combinación visual de realismo y colorido expresivo, que influyó enormemente en los autores de principios del XVII que Borromeo gustó de coleccionar. Eran estos artistas como Morazzone, Tanzio da Varallo y sobre todo Ambrogio Figino, que había sido discípulo de Lomazzo, a su vez formado por un pupilo del propio Ferrari, y que en cierta manera continuaba su estética¹¹⁴⁸. Salvo por Tanzio da Varallo, de quien no se han encontrado obras en la colección Leganés, éste sí se mostró interesado en adquirir obras de Gaudencio, Morazzone y Figino, respondiendo a idéntica asociación entre fé y arte por la que aboga Federico en sus escritos y en su colección.

Siguiendo con las similitudes entre ambos, resalta su tendencia a la obra mucho menos lombarda y más elegante y sensual de Giuglielmo Caccia, *el Moncalvo*. En él podía el cardenal apreciar la misma ternura que poseían las pinturas de Luini, aunque Caccia podría

¹¹⁴⁵ Melzi d'Eril 1972, p. 297.

¹¹⁴⁶ Bernardino Luini, fue uno de los seguidores de Leonardo que más representación tiene en la colección de Borromeo, quien poseyó una *Magdalena* (New York, Knoeder House), un *Cristo bendiciendo*, y un *Noli me tangere*, una *Cabeza de san Jeronimo* (hoy condierada obra de Andra Solario); dos Sibilas mencionadas en el Museaum (Borromeo 1625, p. 14) pero no en el documento de donación de 1618. El propio Cardenal prestigiaba la *Sacra Familia* copia de la de Leonardo de la que Borromeo poseyó además el cartón anteriormente en posesión de Galeazzo Arconati (Quint, p. 108-109).

¹¹⁴⁷ Morantotti, 1991, p. 169-170.

¹¹⁴⁸ Véase Quint 1986, p. 142 y ss., para una reflexión sobre la pintura contrareformística que encarnan los artistas citados y el interés de Borromeo por ellos, con numerosos ejemplos concretos.

ser visto tanto por Borromeo como por Leganés como un representante de un gusto clasicista que se relaciona también con la obra de Correggio, cuya pintura ambicionaban ambos, tanto como con aquella de Camillo Procaccini¹¹⁴⁹, cuyas obras pueden responder idénticamente al mismo gusto clásico.

Por último cabe destacar la inclinación de Federico por la obra del *Cerano*, como el más significativo de los pintores lombardos contemporáneos capaces de hacer visible esa unión entre religiosidad y arte, por la que abogó la Contrarreforma. *Il Cerano*, autor de imágenes de gran dramatismo emocional, formas sólidas y solemnes, utilizaba además unos juegos de luces de cierto efectismo pero sin caer en el naturalismo exacerbado de un Caravaggio, por el que Federico no se interesó nunca, lo que ha valido para considerar su interés por este artista como paradigma de un gusto artístico conservador que, al menos en este sentido, Leganés parece imitar¹¹⁵⁰.

Pero además de la coincidencia en la posesión de obras de artistas concretos, la colección de Leganés y su propio gusto son paralelos a los de Federico en otras cuestiones. Una muy importante es la posesión de copias de obras de arte notables. Esta circunstancia, sin embargo, se debería probablemente a intereses distintos. En Federico, como hemos visto, hay un deseo conservacionista además de docente: poseer en la Ambrosiana obras para el aprendizaje de los jóvenes artistas. En el caso de no poder contar con los originales Federico se mostraba partidario de realizar copias. En Leganés, es evidente que no cabe ningún deseo docente, sino más bien puramente coleccionista. En él prevalece la idea de llevarse a España las imágenes más relevantes de la pintura italiana para incorporar a su gran colección, pero en definitiva se trata de la misma circunstancia.

En el caso de Federico Borromeo, la utilización de las copias se vincula especialmente con la pintura leonardesca. Federico utilizó al pintor milanés Andrea Bianchi, *il Vespino*, para que realizara copias de Luini, algo que se convirtió casi en una especialización para este autor. *Il Vespino*, realizó también para Federico una copia de la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (actualmente en París, Museo del Louvre) a partir del cartón del propio Leonardo. Curiosamente una pintura de la cual Leganés también obtuvo, como veremos, una copia, pero a través de la versión que se encontraba en la iglesia de santa

¹¹⁴⁹ Sobre esta visión de los pintores atesorados por Borromeo en clave clasicista-tridentina véase Morandotti, 1991, p. 170 y 180, n. 60, mencionando a este respecto como no parece casualidad que el general de la orden de los *Barnabiti* de san Alejandro, que encargó una obra tan importante como la *Anunciación* a Caccia, fuese Giovanni Ambrogio Mazenta, otro de los protagonistas del revival leonardesco en Milán. Personaje tratado aquí más adelante.

¹¹⁵⁰ En esta conclusión sobre la visión dual entre Cerano y Caravaggio y el posicionamiento del cardenal coincidimos con Simonetta Coppa (Véase Coppa 1970, especialmente p. 70 donde establece las conclusiones sobre el gusto de Borromeo).

María presso san Celso. Pero el interés de Federico por las copias era también por conservación, así ordenó a Vespino realizar una copia de *La Santa Cena* de Leonardo dado su ruinoso estado en la iglesia de Santa Maria delle Grazie, así como de la *Virgen de las Rocas* (hoy París, Museo del Louvre), que en ese momento aun estaba en Milán. Siguiendo esta tendencia, Federico también ordenó realizar copias de originales de Rafael como el fresco del profeta Isaías de la Iglesia de Sant'Agostino de Roma, las Sibilas pintadas en *Santa María de la Pace* o *El incendio del Borgo* en el Palacio Vaticano. Pero también quiso poseer copias de Gaudencio Ferrari y Correggio, ejecutadas por Antonio Mariani, un artista al que el propio Borromeo se encarga de ponderar como copista¹¹⁵¹. En el *Museum*, citará expresamente cuan meritorio es procurarse copias de las pinturas más excelsas si están hechas con diligencia y a partir de los modelos más perfectos, dado el peligro que corren de ser destruidas o por estar ya dañadas. También mencionaba como él había reunido copias en su colección que, quizás algún día estuviesen en el lugar de los originales cuando éstos fuesen destruidos por el tiempo¹¹⁵².

No es este el momento de abordar la cantidad de pinturas de la Colección Leganés que eran copias de otras más reconocidas a cuyos originales no podía tener acceso. El propio inventario de su colección define en ocasiones las obras como “copia de” en alusión a que su poseedor era perfectamente consciente. En otras ocasiones hemos podido establecer nosotros que algunas pinturas citadas son copias de otras más famosas, sea por expreso deseo de Leganés -como la copia de la Santa Ana de san Celso a partir del original de Leonardo-, sea por otras cuestiones más azarosas como las versiones que poseía del propio Rafael -caso de la *Madonna della Immapanata*, que inauguró su colección-, o los numerosos retratos Tizianescos¹¹⁵³. Sin embargo hay que resaltar que la práctica de la posesión de copias, habitual en el coleccionismo del XVII, tuvo un ejemplo muy evidente en las actividades de Federico Borromeo, cuya colección y usos Leganés conoció de primera mano durante su etapa en Milán.

Como último punto de contacto entre Federico y Leganés se hace necesario destacar la predilección por los retratos de personas ilustres. En el caso de Leganés, se trata

¹¹⁵¹ Borromeo 1625, p. 31, cfr. Quint 1986, p. 48

¹¹⁵² *Laudabile igitur est inuentum hoc exemplum desumendi, si quidem tria praesertim ista custodiantur, qua nobis in nostra exemplorum copia cordi fuere, ut nimirum et exemplaria perfectissima sint, et summa diligentia exprimantur, nec promiscue omnia, sed ea tantum, qua vel iam corripit aetas, vel ob inestum aliquem casum intercidere, ac perire posse videantur. Illustrium Tabularum exempla, quae sunt in Museo nostro, dedimus operam, ut ad hanc normam, legenque exigenterentur, poterunque ipsa exemplarium olim esse instar, quandin quidem vetustati resistent* (Borromeo 1625, p. 13; para el asunto de las copias y Federico Borromeo véase Morandotti, 1991, p. 180, n. 57, Jones 1983 p. 221, Quint 1986, pp. 42 y ss., y Melzi d'Eril 1972, p. 298, quien cita como Vespino, trabajaba también para el coleccionista Manfredo Settala en la realización de copias).

¹¹⁵³ Véase para estos extremos los capítulos destinados al análisis de los autores coleccionados por Leganés y las fichas del catálogo.

de un interés muy concentrado en militares y estadistas, con algún ejemplo de autorretratos de artistas y raros casos de poetas. Pero en Federico, siguiendo el modelo humanista de la galería de hombres ilustres, que sin duda sería un aliciente más para las ambiciones de Leganés. Por su parte Federico poseía en la biblioteca retratos de muchos personajes realizados en su mayor parte por Antonio María Crespi, llamado *Il Bustino*, a partir de los originales que existían en Como en el Museo de Paolo Giovio, colección que Leganés también pudo conocer. Sin embargo la utilización de estas imágenes parece distinta. Para Federico, que los colocaba en la biblioteca, servirían de ejemplo a imitar para los investigadores, algo que Leganés también pudo apreciar en el condestable de Castilla, como ya se vió más arriba. Sin embargo, para el caso de Leganés no hay datos sobre su colocación en la biblioteca, sino que estos retratos eran colgados en las galerías de su palacio madrileño, aunque con igual deseo de servir de ejemplo *ad emulatio virtutis*.

Por último se hace obligado mencionar algunas pinturas de la colección de Borromeo idénticas a otras que poseía Leganés. Sin que hallamos encontrado una vinculación directa en ninguna de ellas, es probable un cierto deseo de emulación, cuando no algún caso de copiado directo del que no nos ha llegado documentación. Por ejemplo llama la atención la posesión de una busto masculino realizado por Giovanni Bellini, que nunca fue donado a la Ambrosiana y coincidente con modelos venecianos apreciados por Leganés como el ejemplar de la National Gallery de Washington¹¹⁵⁴. Entre los paisajes flamencos que gustaron a ambos destaca el hecho de que una *Huida a Egipto* en óvalo de Paul Brill, que permanece en paradero desconocido desde que lo citara el propio Federico en el *Museum*, era idéntica en autor y tema a otra obra que poseyó Leganés (núm 245)¹¹⁵⁵. Del mismo modo, y como simple constatación, hay que mencionar como el san Ambrogio del Cerano que donó Federico en 1618 a la Ambrosiana puede estar detrás de la pintura (más pequeña) de Leganés (cat. 815). Las copias de esta pintura no eran infrecuentes pues el Cardenal Monti poseyó otra que donó a la Galería Arzobispal en 1650¹¹⁵⁶. Federico también poseía copias de la famosa *Zingarella* de Correggio, cuyas versiones eran frecuentes en el Milán de la época. Por ejemplo Manfredo Settala poseía otra realizada por Fede

¹¹⁵⁴ Para la pintura de Bellini véase Jones 1983 p. 229. n° 11 y la cita de Federico Borromeo en su *Museum* (Borromeo 1625, p. 33). Para la de Leganés remitimos a la entrada de nuestro catálogo (núm 44).

¹¹⁵⁵ Jones 1983, p. 231, n° 20, Borromeo 1625, p. 23-4.

¹¹⁵⁶ Para el de la Pinacoteca Ambrosiana véase Jones 1983, 242, n° 43; Rossi-Rovetta 1997, p. 40, con abundante bibliografía y especialmente Pinacoteca Ambrosiana 2006, II, p. 114. Para la versión de la colección Monti: Milano 1994, p. 263.

Gallizia que entró en la Ambrosiana tras la muerte de Federico¹¹⁵⁷. La última correlación entre ambas colecciones que puede citarse es una cabeza de *Ecce Homo* copiada por Giuseppe Franchi a partir del original de Scipione Gaetano¹¹⁵⁸, que nunca llegaría a entrar en la Ambrosiana pero que podría tener alguna relación con la *Coronación de Espinas* de Gaetano que tenía Leganés (cat. núm 1165), aunque en ésta aparezcan los sayones.

Girolamo Borsieri

Junto con Borromeo, el gran protagonista del coleccionismo milanés de principios de siglo sería Girolamo Borsieri, entendido y aficionado al arte de la Pintura. Su perfecto conocimiento de las galerías y de los coleccionistas del Milán de su momento le llevó a citar algunas de ellas en *Supplimento a la Nobiltà de Milano*, una obra que vio la luz en 1619, siendo la mejor fuente escrita para acercarnos a algunos coleccionistas que desarrollarían sus actividades todavía en los tiempos del gobierno del marqués de la Leganés y que analizaremos en las páginas siguientes. *Il Supplimento* nació como un suplemento a la segunda edición de la *Nobiltà di Milano* de Paolo Morigia¹¹⁵⁹. Interesantísimas son sus citas a las obras de arte de las iglesias de Milán, pero sobre todo a las principales galerías privadas existentes a finales del XVI y principio del XVII, como las de Leone Leoni, la familia Archinto, Federico Landi, el principe di Val di Taro, Francesco Paravicini, Francesco D'Adda, así como otras más recientes de Scipione Toso, Giovan Andrea Dardanone, Galeazzo Arconati, los hermanos Simonetta, cuyo gusto se orientaba hacia los pintores nuevos “*essi no cercano, no, i quadri vecchi del Lovino, né quei di Gaudentio, ma ne procurano di moderni da' Procaccini, dal Cerano, dal Morazzone*”¹¹⁶⁰. Para nuestro estudio son también muy útiles los capítulos decimosesto y decimoseptimo en los cuales se encuentran sus juicios sobre los pintores contemporáneos, especialmente alabando a Cerano, Giulio Cesare, Procaccino Morazzone y Moncalvo. Es decir los autores que Girolamo Borsieri se dedicó a propocionar como cabezas de la nueva pintura lombarda de la que fue un reconocido entusiasta.

El propio Borsieri tenía una entidad propia como coleccionista. Según él mismo mencionaría en su epistolario, pasaba los veranos en una villa cerca del lago Como, llamada *Il Giardino*. En una carta escrita a otro aficionado y amigo suyo, el conde Francescco

¹¹⁵⁷ Jones 1983, p. 242, n° 44 y Bona Castelloti, 1978, pp 30-32. Véase también nuestro capítulo sobre las pinturas de Correggio que llegó a poseer Leganés, para la posibilidad de que tuviera una versión de la pintura esta extendida iconografía del parmesano.

¹¹⁵⁸ Jones 1983, p. 256, n° 87.

¹¹⁵⁹ Véase Morigia 1619 y Borsieri 1619.

¹¹⁶⁰ Borsieri 1619, p. 70.

D'Adda Settimo, describe esta villa, curiosamente diciendo que no es tan rica como el Pratolino, ni como la de Miraflores, en alusión a la villa medicea de Prato y a la cartuja de Miraflores¹¹⁶¹. Sin embargo, en sus habitaciones se exponían pinturas de Luini, de Treviggiano, de Calisto Lodicciano, de Carlo Cremasco, de Giacomo Bassano, de Giacomo Tintoretto, da Giacomo Palma, de Camillo Procaccino, de Domenicino, de Andrea Pellegrini, de Achiliano Fabritio Carlo Mauro y de Pietro Francesco Morazzone. Con unos temas sencillos, según afirma el propio Borsieri “*per le facende più necessarie a lla cura famigliare*”. Estas pinturas probablemente comenzaron a ser a atesoradas por su padre Giovan Battista, pero a ellas se añaden otras que Borsieri poseía, según se deduce de la lectura de sus *Scherzi*. Entre ellas se encontraban obras de artistas como Ambrogio Figino, de quien tenía un retrato, de Tempesta, de Antonio Campi, de Bramantino, de Tiziano, de Giampetrino de Gaudencio Ferrari, un *Retrato de Anfonso D'Este* realizado por Rafael, pero también estatuas de Annibale Fontana¹¹⁶². Es precisamente en los escritos de Borsieri, tanto en los manuscritos literarios como en sus cartas, donde se recogen otros datos sobre sus pinturas. Así en el capítulo VI de su obra inédita *Il Salterio, affetti spirituale*, se mencionan otras obras de su posesión, aunque los artistas siguen siendo prácticamente los mismos, destacando el interés por los lombardos de su momento. Entre estas pinturas hay una citada como “La beata Vergine col figliuolo di Leonardo posta nella Sagristia della Madonna di san Celso” de gran interés para nuestro trabajo por tratarse de una réplica de una pintura de la que Leganés tenía especial devoción artística¹¹⁶³.

Pero Borsieri, además de cronista y coleccionista, fue también intermediario y consejero de otros aficionados. Así, poetas como *il Cavaliere Marino* (Giambattista Marino) le pidieron que le procurase dibujos de Morazzone; el cardenal Federico Borromeo se sirvió de él para constituir su colección de retratos y en general para la adquisición de pinturas, así como de la colección numismática, campo en el que Borsieri también destacaba; y el duque de Saboya le ofreció el encargo de conservador de su galería de pintura, que él refutó, aunque le procuró encargos y trabajó para él en el expertizaje de pinturas. Actividades que también realizó para otros coleccionistas milaneses y comascos, comisionando pinturas a Guido Reni, Morazzone, Luziano Borzone o Domenico

¹¹⁶¹ Carta transcrita en Caramel 1966, p. 142, para los datos biográficos básicos en torno a Girolamo Borsieri véase pp. 91 y ss.

¹¹⁶² Idem, p. 199, n. 198. Los *Scherzi* eran unas poesías publicadas por Borsieri en 1612 (Borsieri, *Scherzi*, Milano, presso la tipografia dell'Erede di P. Ponzio e di G. B. Piccaglia, 1612) en las que utilizaba como argumento las pinturas que poseía, como vehículo de promoción del coleccionismo en su tiempo.

¹¹⁶³ Caramel 1966, p. 298. Véase más adelante el capítulo sobre Santa María presso san Celso y Leganés.

Caresana¹¹⁶⁴. En ocasiones se conocen los ejemplos concretos, así en una carta a Raffaello Montorfano un intelectual amigo de Borromeo y Puteano, afirma estar en trámites para la adquisición de obras de Luini, que finalmente van a la Ambrosiana¹¹⁶⁵, o del propio Guido Reni, con quien tenía un amplio contacto epistolar además de ser patrón suyo¹¹⁶⁶.

Por tanto la figura de Borsieri es fundamental para entender el funcionamiento del coleccionismo en Milán en los años previos a la llegada de Leganés, su posición de entendido y diletante favorecía a los artistas de su tiempo, que son los mismo que poco después Leganés se afanaría en coleccionar. Entre ellos Camillo Procaccini, de quien Borsieri comenta las excelencias en una carta al conde Ferranto Simonetta: “*da cui conosce la eccellenza delle pitture per stimato il maestro de’ moderni dissegnatori, come quello che fino in un minimo schizzo osserva la regola della prospettiva e insieme i termini de’ movimenti. Altro non ardisco aggiungere*”¹¹⁶⁷. Uno de los artistas con quien tuvo más relación fue Morazzone quien incluso copiaba los originales de Tintoretto y Bassano que el propio Borsieri poseía y de quien él era uno de los principales valedores, afirmando de él “*care veramente mi sono le opere del nostro signor Pietro Francesco, e tra le altre una Venere tolta dal naturale e il martirio di Santo Stefano, dov’egli, senza precisa imitatione, ottimamente ha imitate due tavole, l’una del Bassano e l’altra del Tintoretto, le quali molto gli piacciono tra quante ne habbia il nostro studio*”. En otro momento comentará a otro coleccionista como Guido Macenta cómo el éxito de Morazzone se debía a la ausencia del florecimiento de pintores nuevos¹¹⁶⁸. De hecho fue él mismo quien encargaba pinturas a Morazzone para coleccionistas como el Caballero Marino o Paolo Simonetta, hermano del Fernando citado más arriba¹¹⁶⁹.

Pirro I Visconti Borromeo.

Quizás, la principal galería citada por Borsieri era la de Pirro I Visconti Borromeo. La cual en sus propias palabras era de tal exquisitez que superaba otras guardarropas del su siglo y el pasado. Ponderaba las obras de Correggio, que afirmaba *si stimano i migliori, che questo pittore faceste mai*. En tiempos de la edición del *supplimento* de Borsieri las obras se encontraban en Milán en poder de su hijo el conde Fabio, salvo alguna que el conde

¹¹⁶⁴ Caramel 1966, p. 103, basándose en el comercio epistolar de Borsieri con estos personajes. Véase también VOLPATI, C., “Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, il cavalier Marino e Gerolamo Borsieri”, *Periodico della Società Storica Comense*, XXXVII N. S. VI (1947), pp. 26-38.

¹¹⁶⁵ Ibidem, p. 137 y n. 131

¹¹⁶⁶ En una carta sin fecha le encarga una tabla que le sería pagada por un pintor pavese de paso por Ferrara, véase Caramel 1966, p. 159.

¹¹⁶⁷ Caramel 1966, p. 108. No hay certeza en las fechas de esta carta.

¹¹⁶⁸ En carta al Caballero Marino, de hacia 1612 véase Caramel 1966, p. 136 y nn. 124-126.

¹¹⁶⁹ Ibidem, pp. 133 y 172-173 respectivamente.

Vitaliano –también heredero de Pirro–, había dado a un cardenal mientras estaba en Roma¹¹⁷⁰. Pirro Visconti citado también por Morigia en la primera edición de la *Nobiltà*, aunque muerto en 1606, tuvo una fuerte presencia en la política de mecenazgo y comitencia artística de la nobleza milanese a finales del siglo XVI y comienzos del XVII¹¹⁷¹. Había adquirido varias villas y señoríos cerca del lago Como, así como otra en Monforte, conocida por ser en la que el pintor Bernardino Campi había trabajado para el presidente del Senado de la ciudad, Pietro Paolo Arrigoni. Su posición política era muy cercana a España, de hecho en 1591 le fue otorgado el hábito de Santiago. En 1589 su posición en la ciudad se elevó al ser elegido como uno de los sesenta decuriones de la ciudad. Como mecenas artístico, fue él quien introdujo a Camilo Procaccini en Milán, a decir de Morandotti quizás como respuesta contrareformista al arte lombardo anterior¹¹⁷². Pero Visconti también favoreció a artistas como Marco Antonio Prestinari, además de otros varios artistas desconocidos como Pietro Martire Locharno o Pandolfo dei Pandolfi, algunos de los cuales llegaron a participar en la decoración del Duomo, de cuyo capítulo Pirro Visconti era diputado. Como diletante de arte tuvo un contacto muy cercano a un gran coleccionista como Vincenzo Gonzaga, de quien Pirro era una especie de agente artístico en Milán, pero esta actividad le procuraba claramente una posición de ventaja para enriquecer sus propias colecciones¹¹⁷³. El prestigio obtenido por este noble fue verdaderamente elevado, siendo sus actividades mediadoras de gran relevancia, especialmente si las comparamos con las igualmente ejercidas por otros miembros de la familia como Gaspare y Prospero Visconti con los duques de Baviera Alberto V y Wilhem V respectivamente.

El conjunto de los esfuerzos culturales y artísticos de Pirro Visconti se concentró en la decoración de una magnífica villa de campo en Lainate, cerca de Milán, donde albergaba lo mejor de su colección de pinturas¹¹⁷⁴. Este palacio o ninfeo, es, por lo excelso

¹¹⁷⁰ Borsieri, 1619, p. 69: “*Picciona quantità ne raccolse allo incontro già il Conte Pirro Visconte, ma ditale esquisitezza, che superò le più copiose guardarobbe del passato, e del presente secolo, hauendone raccolti frà gli altri alcuni del Correggio, che si stimano i migliori, che questo pittore fece mai*”

¹¹⁷¹ Para la figura de comitencia de Pirro Visconti Borromeo véase Morandotti 1981, quien en p. 120 refiere la cita a Morigia.

¹¹⁷² “*il più controriformato dei pittori lombardi di inizio Seicento Camillo Procaccini, portavoce delle nuove esigenze di intimismo religioso, di pietà e devozione nate con la Controfirorma, è attivo all'inizio della sua carriera milanese per un nobile diplomatico e proprio in queste prime opere si esprime con toni ben diversi da quelli che lo reneranno richiesto pe l'esecuzione di pale d'altare*”, (Morandotti 1981, p. 123).

¹¹⁷³ “*Pirro Visconti, grazie a questa sua attività di mediatore degli affari d'arte del duca Vincenzo I di Mantova, aveva la possibilità di arricchire le sue collezioni, sia attraverso commississioni alle botteghe artigiane con le quali aveva rapporti per conto del duca, sia attraverso i contatti con collezionisti e mercanti milanesi che si rivolgerano a lui per offrire al duca di Mantova oggetti da acquistare*” (Morandotti 1981, p. 124)

¹¹⁷⁴ Pirro I Vistonti Borromeo deja un inventario en 1604 ASMi fondo notarile, notaio Benedetto Coerezio, filza 20578; la parte que toca al ninfeo fue publicada en Morandotti, “Nuove Tracce per il tardo Rinascimento

de las pinturas y esculturas reclamadas para su decoración, el mejor exponente del coleccionismo laico que llevaron a cabo personajes como Pirro Visconti, y también, la familias Archinti o Mazenta que veremos más adelante, y que servían en este periodo de contrapunto profano a la política cultural de los Borromeo¹¹⁷⁵. Para nuestro estudio es interesante comprobar cuales fueron los artistas que participaron en la decoración pictórica del palacio. Ésta fue dada en gran parte a Camillo Procaccini junto a otros artistas como *il Volpino*, Agostino Lodola y Carlo Antonio Procaccini. Camilo realizó una serie de obras al fresco en los techos del Ninfeo, dentro de una tendencia muy flamenquizante nada extraña en el Milán de este momento especialmente en cuanto a la tradición el paisaje, muy frecuente debido a la comitencia del cardenal Federico Borromeo a artistas como Brueghel y Paul Brill. Pero, siempre según Morandotti, desde una óptica profana, paralela a la visión devota de los Borromeo. De hecho esta tendencia hacia los artistas flamencos estaba arraigada en Milán desde algunos años antes. En el Palacio Ducal la realización de ambientes decorados con paisajes, grutescos, escenas de batalla, emblemas y festones con pájaros, desde 1575 estaba a cargo de Valerio Profondavalle, nombre italianizado del pintor flamenco Diependale, originario de Lovaina. Entre 1583 y 1586 los trabajos en el palacio fueron amplios y la corte ducal “*diventava così un centro di sperimentazione per il repertorio della pittura profana. Ma al contempo un punto di incontro fra gli artisti locali e gli artisti del Nord di passaggio a Milano*”¹¹⁷⁶. De nuevo el ninfeo de Linate se presenta muy sugerente para nuestro estudio, por cuanto conocemos la tendencia hacia este tipo de pinturas que demuestra el marqués de Leganés a tenor de su colección. No sólo porque tuviera pinturas de Brill y Brueghel, algunas según se puede deducir adquiridas en su estancia en Milán, sino porque de cara a entender la presencia de tanta pintura flamenca anónima en su colección hay que valorar como en Milán se seguía esta tendencia flamenca en la decoración. La estética flamenca no sólo se daba en Paul Brill, Jan Brueghel o la presencia del italianizado Profondavalle, sino en que artistas italianos -aquellos que gustaban a Leganés como Camillo Procaccini- realizaban pinturas que en ocasiones se consideraban como nórdicas¹¹⁷⁷ y, sobre todo porque un miembro de la familia Procaccini como Carlo Antonio Procaccini (1571-1630),

italiano: il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti, Borromeo, Litta, Toselli di Linate, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere Filosofia* XV, 1, 1985, pp. 129-185.

¹¹⁷⁵ Ésta es la base del reciente estudio del palacio en Morandotti 2005, quien ve además en el palacete de Linate una suerte de academia donde los pintores lombardos de principio de siglo podían aprender de los maestros anteriores, de la misma manera que lo harían en la Ambrosiana: *l'edificio era aperto alle visite e si configurava quasi come un'accademia artistica non formalizzata, dove si potevano studiare esempi illustri nel campo della pittura, come della statuaria: antichi e moderna* (Morandotti 2005, p. 236).

¹¹⁷⁶ Morandotti 2005, pp. 197.

¹¹⁷⁷ Como prueba valga citar que en 1604 una pintura suya del *Sacrificio de Isaac* era calificada en el inventario de 1604 de los bienes del Pirro Visconti I como “alla Fiamingha” (Morandotti 1995, p. 198).

quizás el mejor ejemplo de esta tendencia, fue quien realizó la mayoría de la decoración del *Ninfeo* de Lainate para Pirro Visconti. Sería altamente arriesgado afirmar que detrás de algunas pinturas flamencas de la colección Leganés está la mano de Carlo Antonio pero sí se hace necesario mencionar el regusto flamenco de su pintura, pues en ocasiones copia aquellas de Brueghel o Brill, además de estampas de otros artistas nórdicos¹¹⁷⁸.

A la muerte de Pirro I la colección de pinturas así como la villa de Lainate fueron heredadas por Fabio II Visconti Borromeo (muerto en 1625) que continuó ampliando la colección familiar, siendo un punto de referencia en el ambiente artístico y coleccionista del norte de Italia. Así fue él quien promocionó a Giulio Cesare Procaccini, visto que muchas comisiones públicas y privadas realizadas en Génova venían de Giovan Carlo Doria (1575-1625) pariente de Fabio que había casado con dos hermanas de la casa Spínola. Fabio era también un aficionado al arte y un hombre culto, pues se había apropiado del cartón de la Escuela de Atenas de Rafael que luego ingresó en la Ambrosiana de Borromeo y era amigo del poeta Giovan Battista Oddoni que realizó un libro de rimas dedicado al duque de Mantova, Ferdinando Gonzaga, editado en 1623. Fabio trasladó la mayoría de las pinturas desde Lainate al palacio familiar en la capital lombarda, encontrándose entre ellas el *Cristo en el Huerto de los Olivos* de Correggio (Londres, Apsley House) y el *Apolo y Marsias* de Bronzino, (san Petersburgo Ermitage) donde los vio el pintor Simon Vouet, quien alabó extraordinariamente las pinturas de Giulio Cesare Procaccini¹¹⁷⁹. Borsieri también afirmaba como fue este Fabio quien se deshizo de algunas pinturas, entre ellas las entregadas a un anónimo cardenal en Roma, que podría ser el Cardenal Monti. La familia Visconti Borromeo continuó ejerciendo una posición eminente durante todo el siglo, incluso en la época del gobierno de Leganés, que conocería bien sus actividades. En su tiempo el líder era Pirro Visconti Borromeo, un afortunado poseedor de estas riquezas citado por Carlo

¹¹⁷⁸ El propio Borsieri establecía con claridad su flamenquismo cuando dice “Valoroso oltra i paesi, ne’ quali ha egli acquistato gran nome seguendo la diligenza trovata da Gio. Brueghel e la forza che si vede in quei del Brillo, (Borsieri 1619, p. 66; cit según Morandotti 2005, p. 198). Para este extremo véase lo resumido en Morandotti 2005, pp. 198 y ss. quien recuerda como Carlo Antonio copió el Paraíso Terrestre de Brueghel, donado por Federico Borromeo a la Ambrosiana, además de utilizar modelos del flamenco para muchas de sus obras. Más aun en el inventario de Pirro Visconti de 1604 se listan numerosos paisajes que entran dentro de la estética de Brueghel o Brill pero que bien pudieron haber sido realizados por Carlo Antonio. El autor comenta como el mercado se tendía a adquirir o bras de Carlo Antonio cuando no se tenía acceso a las de Brueghel o Brill. Su nombre no sólo aparece en la colección de Borromeo, que califica de poco abierta a los pintores lombardos contemporáneos, a excepción de Cerano y Morazzone, sino también en la de Gian Carlo Doria a Genova. Carlo Antonio, además, realizó los frescos del castillo Visconti di Somma Lombardo (Varese, Lombardía) donde de nuevo se aprecia la elección de su hermano Camilo así como de las estampas nórdicas, Marten de Vos, Dirck Barendsz. Bartholomäus Spranger, Jan Soens, Hendrick Goltzius y los Sadeler que son evocados aquí continuamente. En suma se prueba su adhesión a los modelos y clima artístico del manierismo nórdico (Morandotti, 2005, p. 200-201).

¹¹⁷⁹ Para Fabio véase Morandotti, 2005, p. 235; Agosti 1996, pp. 173, citando Brejon de Lavergnée 1980. y Borsieri 1619, f. 69.

Torre en 1674 al hablar del magnífico palacio que habitaba cerca de la Iglesia de san Pedro, así como el de Lainate y de los cuadros lombardos de artistas como Procaccino, Morazzone etc¹¹⁸⁰.

La familia Archinto.

Todas las fuentes de finales del XVI y principios del XVII citan, cuando no celebran abiertamente, las colecciones de arte y antigüedades que la familia Archinto había atesorado en sus casas. Por ejemplo, Lomazzo en su *Trattato dell'arte de la Pittura*, saca a colación la cabeza de un sátiro que él ha visto en casa de monseñor Archinto en Milano, para tratar de la perfecta manera de representar a estos seres¹¹⁸¹. Un conocimiento de las piezas de esta familia que se repite en un pasaje de su *Libro de los sueños*, cuando menciona varias piezas escultóricas que ha visto en el palacio de Alessandro Archinto que llevó allí su hermano Filippo, obispo de Milán¹¹⁸². Poco después Alessandro Morigia en su *Nobiltà de Milano* tratará de la colección familiar que él conoce en casa de los hijos de Alejandro, individualizando sus nombres: *Cioè Orazio dotto, & uno de i Signori del Magistrato, Aurelio Protonotario Apostolico, & Canonico nella Ducal Chiesa della Scala e Filippo Dottor del Collegio di Milano & hora creato Vescovo de Como. Dico dunque, che nelle due case di questi nobilissimi spiriti si veggono fettanta pezzi di marco con le loro antiche iscrizioni, oltre alle statue bracci, teste, gambe, e corpi di marmi tutti antichi*¹¹⁸³. También en 1619, Girolamo Borsieri alude a ellos, mencionando como en estas casas se albergan la mayoría de las pinturas hechas en Venecia que había adquirido el arzobispo Filippo Archinto mientras se encontraba en la ciudad de la laguna¹¹⁸⁴. Entre ellas se incluiría el retrato que Tiziano hizo del prelado hoy en la Philadelphia Museum of Art¹¹⁸⁵. Borsieri alude también a los mármoles, según él lo más sobresaliente de las casas que poseían junto al Naviglio Grande, citando específicamente una copia del *Spinario*. Este Filippo Archinto (1495-1558), tío de los Archinto citados por Morigia, fue el iniciador de la colección pictórica que sus sobrinos disfrutaron, y entre cuyas joyas se encontraban varias obras de Bernardino Luini o una Salomé de Cesare da Sesto

¹¹⁸⁰ Torre 1714, p. 291 y 292. Torre menciona como poseyó el *Huerto de los Olivos* de Correggio (hoy en Apsley House, Londres), comprado por su abuelo y vendido luego a Caracena, por 700 *zechini*. Asunto también citado en Scanelli, 1657, p. 81.

¹¹⁸¹ “*Et la testa di vno di loro, che si dicono morire con le Ninfe secondo il testimonio di Aristotile dopò mill'anni co'l naso scemo & con le narici largho & sottili ho veduto io in casa di Monsignor Archinto qua in Milano*”, Lomazzo 1584, p. 611.

¹¹⁸² “*è quella che è a Milano, in casa dil dottissimo signor Allexandro Archinto, sopra un pozzo, in un cortile; la quale da Roma a li Fece condurre, con molte altre statove, il suo fratello, vescovo di Millano, detto Filippo...*”, Gardi 1973, p. 139.

¹¹⁸³ Morigia 1615, p. 558.

¹¹⁸⁴ Borsieri 1619, p. 68. Sobre el arzobispo Filippo Véase también Morigia, 1615, p. 152.

¹¹⁸⁵ Véase al respecto Betts 1967.

que había permanecido en la iglesia de san Giovanni Decolato y fue regalada posteriormente al cardenal Mazzarino¹¹⁸⁶. Archinto había trabajado como jurisconsulto para los gobernadores marqués Dávalos y Antonio de Leiva, siendo también embajador de la ciudad ante Carlos V y visitando las ciudades de Valladolid, Barcelona y Roma. Posteriormente ejerció como Nuncio en Venecia antes de ser nombrado, en 1556, arzobispo de Milán. Cargo que ejerció hasta 1558 cuando murió en Bergamo¹¹⁸⁷. Su hermano Alessandro Archinto, fue el padre de los Archinto citados por Morigia: Orazio, Filippo y Aurelio, pero también de Carlo I Archinto, de quien, como veremos, parte la rama familiar más relacionada con nuestro trabajo. De hecho, cuando Borsieri citaba las casas de los hermanos Archinto, todos estos ya estaban muertos. Orazio (1533-1599) había sido enterrado en la catedral, de él sabemos que existía un retrato realizado por un artista flamenco que en 1842 aun permanecía en la familia. Carlo, que había sido enviado ante Felipe II por Carlo Borromeo y por tanto conocía bien España, había fallecido en 1593 y Aurelio en 1600¹¹⁸⁸.

Cuando Leganés acude a Milán, las colecciones artísticas, especialmente aquellas arqueológicas, eran bien conocidas, pero disfrutadas por los herederos de aquéllos citados por Lomazzo, Morigia y Borsieri. Uno de ellos sería Ottavio Archinto, hijo de Orazio, quien a mediados del seiscientos ampliaba las colecciones de sus mayores. Ottavio había nacido en 1584, y mantenía también gran relación con los españoles. En 1612, había sido designado por la ciudad para acudir a Pavía a dar la bienvenida al nuevo Gobernador, el marqués de la Hinojosa, en su entrada en el Estado. Misión que repetiría en 1615 con el duque de Feria. En los años de la peste se mantuvo muy activo política y socialmente, lo que le llevó a ser nombrado juez por el marqués de Santa Cruz en 1631. En su palacio de la via de Fatenebenefratelli reunió su rica colección, no sólo de mármoles escritos, sino de cuadros, de libros y de instrumentos científicos a los que se dedicaba sin reparar en gastos, y que le llevó, en palabras del cronista Ripamondi, a transformar *“la sua casa in un tempio delle arti liberali e della più nobile letteratura”*. El amor por su colección se demuestra en la mención en su propio testamento donde advierte: *“Mi trovo havere composto una galleria di diverse pitture, statue et altre curiosità con più libri di stampe e disegni; et perchè tengo particolare affetto a simigliante raccolta, che è stato il più soave trattenimento della mia vita, desidero che per honorevolezza della mia*

¹¹⁸⁶ Para las actividades artísticas de la familia Archinto véanse los resúmenes de Agosti 1966, p. 166 y Morandotti 1996, p. 58, n. 25. Así como las citas en el epistolario de Girolamo Borsieri en Caramel 1966, p. 154. Según Alessandro Morandotti no se conocen inventarios de las colecciones para la primera mitad del siglo.

¹¹⁸⁷ Véase Forte 1932, p. 68 y ss. Sobre él también trata el propio Morigia (Morigia 1615, p. 558).

¹¹⁸⁸ Forte 1932, p. 91, 92, y 95 respectivamente.

*famiglia resti la galleria nella forma e modo che di presente si ritrova*¹¹⁸⁹. Su actividad como coleccionista era celebrada por poetas, como el caso de Ermes Stampa quien le dedicó un soneto¹¹⁹⁰, mientras las fuentes de la mitad del siglo insistían en alabar las colecciones de arte que poseía. En 1650 en el repertorio de lápidas e inscripciones epigráficas diseminadas por la capital lombarda que recoge Placido Puccinelli se dedica un capítulo completo aquellas *che hà fregiato, ssaggiamente il suo Palazzo, e Giardin, ce può chiamarsi Tempio, ò Sacrario della stessa Antichità Venerando, di tante adunate Iscrittioni, ò d'Epigrammi ne marmi, e d'Arte, di tante Statue, Bassi Rilieni, si Vrne Sepolcrali, di Pitture, e di rari Disegni, e di altre cose simili, che giouano, come chiare lettioni, molto a gli Eruditi*¹¹⁹¹. Este interés se repite en 1674 en el *Ritratto di Milano* de Carlo Torre, quien definirá la casa de los Archinto como “Museo de preziose antichità”, mencionando así mismo como habían recogido aquellas lápidas que se encontraban en lugares nada decorosos de la ciudad. Muy interesante es la dimensión pública que otorga Torre a esta colección, al relatar como *“pocchi sono gli passeggeri, che trattenendosi in Milano non procurino, d'hauer notizia di tali raggrannelate antichità, e molti ne traggono in iscritto viue memorie”*, así como que mencionase la gran biblioteca de libros en estampa y manuscritos que también era visitada¹¹⁹².

El marqués Leganés, como Gobernador del estado pero sobre todo como aficionado al arte y coleccionista, habría de conocer las colecciones de Ottavio Archinto, dado que éste era diputado de la fábrica de Santa María Presso san Celso, una iglesia con la

¹¹⁸⁹ Vease Forte 1932, p. 107-111, incluida la cita de Ripamondi. El testamento, levantado en 1650, se encuentra en el Archivo Archinto, notario Benedetto Blasio, Parte II, Tit. II, Cart. 1 Fasc. 17.

¹¹⁹⁰ Recogido en Forte 1932, p. 110 sin citar procedencia, se trata de un poema panegírico, que hace sospechar una actividad mecenática también hacia los literatos.

Sparga l'avidò volgo ampi sudori
Sol per accumular pompe straniere
D'arabi climi e d'indiche miniere
Estimi idoli suoi le gemme e gli ori

Tu di scelce vetusta ami gli orrori
Più che biondi splendor d'arene ibere
E degli antichi eroi le imprese altere
Degli anni a scorno in dotti marmi adori.

E s'altri già potè con selci argenti,
Come favoleggiaro i plettri argivi
Del mondo rinnovar l'estinte genti,

Tu pur, Ottavio, a pari vanto arrivi,
Mentre con marmi ai secoli presenti
Le già estinte memorie oggi ravvivi.

¹¹⁹¹ Puccinelli 1950, p. 8 y ss. El autor reproducía las 105 inscripciones y lápidas de la familia Archinto, aportando sus orígenes, muchas de ellas recogidas en Iglesias y lugares públicos para su conservación. También alude a las inscripciones modernas relacionadas con la familia que se encontraban en diferentes puntos de la ciudad, Idem, p. 117-121.

¹¹⁹² Torre 1714, p. 256

que Leganés está muy relacionado, como veremos más adelante¹¹⁹³. A Ottavio le sucedió su hijo Orazio (1611-1683), que comenzó su carrera pública en los años en que Leganés era Gobernador. En 1641 entró en el Consejo Secreto, adquiriendo puestos de relevancia hasta culminar en tiempos del gobierno del marqués de Caracena como Comisario General de la Caballería de la Lombardía. También aficionado a la pintura, en su propio testamento Orazio mencionaba un cuadro representando a la Virgen con el Niño que le había sido regalado por Federico Borromeo¹¹⁹⁴.

Los Archinto representaban, por lo tanto, lo más notable de la cultura artística milanesa en tiempos del gobierno de Leganés quien, sin embargo, pareció estar más atento a otra rama de la familia, que en ese momento estaba representada por el conde Carlo Archinto. Éste era nieto del primer Carlo y por tanto heredero del mismo prestigio familiar que gozaron sus primos arriba citados. Nacido en 1610, había estudiado en Pavía y en 1633 ingresó en el colegio de Jurisconsultos iniciando una brillante carrera de toga. Conde de Tainate desde 1634 por los servicios de su padre Cristóforo (1581-1623) a la monarquía, en 1636 fue elevado por el marqués de Leganés a la élite que conformaban el Consejo de los Sesenta Decuriones. En su nombramiento Leganés mencionaba como “*La cui prudenza, valore, integrità, nobiltà ed altre virtù sono così notorie, che senza dubbio sarà molta considerazione questo soggetto nelle cose del servizio publico della Città e massime nelli più importanti*”¹¹⁹⁵. También Leganés le nombró en 1638 Vicario de las Provisiones, un cargo militar que ostentará también al año siguiente cuando es designado para una delicada misión diplomática en la Santa Sede ante Urbano VIII y el cardenal Antonio Barberini. En las cartas de presentación Leganés deja de nuevo constancia de la calidad del conde Carlo Archinto, al escribir como envía “*a los sagrados pies de su santidad, y a la presencia de V. em^a al conde Carlo Archinto caballero de grande estimación por su nacimiento letras y prudencia para que represente de nuevo, quanto se necesita de remedio*”¹¹⁹⁶.

¹¹⁹³ Las actas del capítulo demuestran su presencia en los años en que Leganés permanecía como gobernador, así como su participación directa en algunas decisiones. Por ejemplo el 14 Agosto de 1640 el conde Archinto propone ciertos cambios en el altar lateral de la Virgen, nombrándosele como delegado a tal efecto: “*far fare dalle parti laterali dell’Altare della B^{ma} Verg^e, le piramide di Bronzo per esser cosa più honorende perciò detti ss^{ti} hanno stimato bene delegare como delegado il D^o S^o C^o Ottavio Archinto a far quanto sarà expediente dando quelli ordini che giudicarpa necessarij*. El día 26 propone la incorporación de una mesa para el altar, ADMi, Archivo de Santa María Presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643.

¹¹⁹⁴ Forte 1932, p. 115-116.

¹¹⁹⁵ Forte 1932, p. 133-134, citando una carta de Leganés en Archivo Archinto, cat. 19, fasc. 7.

¹¹⁹⁶ Cartas de Leganés a Urbano VIII y Antonio Barberini, de 19 de marzo de 1639 (BAV, Barb. Lat. 7841, ff. 37 y 38). El catálogo del archivo define que el receptor de las cartas es el cardenal Francesco Barberini, pero la lectura prueba que se trata del Antonio. La naturaleza de la misión de Carlo Archinto era delicada, pues debía denunciar las actividades del vicario del obispo de Pavia. En palabras de Leganés “*un tal Codolo que desde Bologna haze officio de vicario de Pania, usando desta autoridad contra toda razón y derecho*”.

Sobre la misión del conde Archinto véase también ASMi, Potenze Estere, Roma 104. exp. de 1639, donde se encuentran los pagos por la misión diplomática en Roma.

Carlo Archinto parece ser uno de los miembros de la élite aristocrática milanesa que permanece más cerca de Leganés. En 1640 fue elegido para formar parte de una junta instituida por Leganés para tratar el descontento popular por los grabámenes que suponía el alojamiento de soldados y oficiales en el Estado. Su figura continuó creciendo tras la partida de Leganés hasta llegar a Senador en 1660. Carlo Archinto pertenecía a un grupo de personajes que ascendieron en tiempos de Leganés. De hecho estaba casado con la hermana del principal de estos nuevos personajes, Bartolomeo Arese, de quien trataremos en profundidad más adelante. Nada sabemos aun de un posible interés de Archinto por el arte, por el mecenazgo artístico como vehículo de representación social o por el coleccionismo. Sin embargo un hijo suyo, Filippo, tras sustituir a su padre como cabeza de la familia y subir políticamente bajo la sombra de su tío Bartolomeo, ejerció un amplio programa de mecenazgo en el palacio familiar en la villa de Robecco a finales el siglo XVII y principio del XVIII¹¹⁹⁷, y siendo aficionado a la pintura de artistas como Alessandro Magnasco. Inaugurando un nuevo interés por las artes se mantuvo varias generaciones. Así en 1731 Giambattista Tiepolo realizó la decoración de los techos del palacio familiar para delebrar el matrimonio de Filippo Archinto con Giulia Borromeo, asunto que recoge un cronista artístico como Latuada en 1737¹¹⁹⁸

El conde Francesco d'Adda.

Una figura singular entre los coleccionistas milaneses de la primera mitad del siglo sería el conde Francesco d'Adda. Girolamo Borsieri, con quien mantenía una relación de correspondencia epistolar, menciona como su casa en Settimio es prácticamente un público teatro debido a la calidad de las piezas que poseía, siguiendo un tópico recurso retórico¹¹⁹⁹. El autor comasco mencionó específicamente como el conde d'Adda se diletaba también con el ejercicio de la pintura, lo que le convertiría en un sugerente conocedor y pintor *amateur* del Milán borromaico. Sin embargo, según algunos autores, la mención a tal

¹¹⁹⁷Filippo, hijo de Catarina Arese y de Carlo Archinto, nació en 1644 sustituyó a su padre en el Consejo de los Sesenta Decuriones de Milán, y ejerció de embajador de Carlos II ante los Electores del Imperio, antes de ser enviado a Bruselas, como embajador de Leopoldo Guillermo. Tras varias estancias en Bruselas a finales del siglo mantuvo la posición bajo Felipe V, siendo Gobernador de Cremona en 1702 y Protector del a Universidad de Pavia en 1710, muriendo en 1712. Su hermano Giuseppe, llegó a ser Arzobispo de Milán. El palacio que remodelo en Robeco, junto al canal del Naviglio Grande, había sido adquirido en 1581 por su bisabuelo Carlo I Archinto y fue modificado y decorado a finales del XVII, véase Kluzer 1997. El edificio se conoce a través de las magnificas estampas realizadas en 1727 por Marco Antonio Dal Re, véase dal Re 1727. Para su relación con Magnasco véase Morandotti 1996, p. 58, n. 25.

¹¹⁹⁸ Véase al respecto Sohm 1984 y Latuada 1737, III, pp. 151-152.

¹¹⁹⁹ Borsieri 1619, p. 69: “*come ha fatto il Conte Francesco d'Adda in Settimo, che digrado in grado quasi in Theatro secondo la necessità di chi vede, e da ciò, ch'è veduto ha compartiti moltissimi quadri raccolti qui con ispesa, e con diligenza singolare*”.

actividad pictórica se debe a la entrega en donación de un cuadro por parte de Adda a la iglesia de Santa María delle Gracie, firmada por el florentino Giuliano Bugiardini, que generó una confusión al considerarse obra suya¹²⁰⁰. En cualquier caso Francesco D'Adda era a principios del siglo XVII uno de los coleccionistas milaneses más activos de la primera mitad del siglo. Aunque no existen noticias de un posible contacto con Leganés, es significativo comprobar como ambos se interesaban por los mismos artistas, Correggio, Andrea del Sarto, Bernardino Luini, etc. Del mismo modo es sugerente comprobar como Francesco d'Adda estaba relacionado con los coleccionistas más relevantes de su momento, lo que permite especular o imaginar una actividad similar nuestro Gobernador. Una de las primeras noticias que de él se tienen se remonta a 1604 cuando donó al duque Vincenzo de Mantua un cuadro representando a la Virgen con el Niño, san Juan y un ángel, obra de Tiziano, que ha sido identificado como la pintura que se encuentra actualmente en la colección Gonzaga en Mantua. Por otro lado, el hecho de que se conozca un amplio epistolario de Francesco con Cassiano dal Pozzo ha llevado a considerar una estancia romana del coleccionista milanés. De hecho, era el poseedor de una copia de la *Madonna* de Andrea del Sarto que se encontraba en la colección Aldobrandini de esta ciudad. Pintura que vio Simón Vouet en su viaje a Milán y de la cual el cardenal Monti poseía en 1626 otra copia¹²⁰¹. Es ésta una cuestión muy interesante para nosotros, pues Leganés poseía lo que parece otra copia de la misma pintura, que se presenta como un objeto de gran interés para los coleccionistas lombardos¹²⁰². Por otro lado Francesco d'Adda, también tendría abundante contacto con el cardenal Federico Borromeo, por ejemplo una copia de la *Zingarella* de Correggio de su propiedad acabó en 1632 en la colección del cardenal¹²⁰³. A su vez en 1615 cuando Federico aun vivía había solicitado a su copista habitual, *il Vespino*, que realizara copia de una *Madonna* de Bernardino Luini que poseía Francesco, pintura que acabaría en el oratorio de Giovanna Cessi Borromeo, sobrina del Cardenal¹²⁰⁴.

Aunque no hay ningún estudio concreto sobre la figura de Francesco d'Adda como coleccionista, ni se conocen inventarios de sus pinturas, cabe suponer que muchas de las obras acabaron en la colección setecentista de otros miembros de la familia d'Adda. En los inventarios de Girolamo y Giacomo d'Adda de 1702 y 1705 así como en la de Giuseppe

¹²⁰⁰ Para el conde Francesco D'Adda es fundamental el resumen que hace Barbara Agosti, con abundante información sobre los cuadros que poseía y sus relaciones con otros coleccionistas, Agosti 1996, pp. 169-171.

¹²⁰¹ La obra y su origen fueron citados por el pintor Simón Vouet en la correspondencia epistolar derivada de su viaje a Milán de 1621, véase Brejon de Lavergnée 1980, p. 60.

¹²⁰² La pintura original se encuentra en la colección Wallace de Londres, véase Shearman 1965, II, p. 238-239. Para la versión de Leganés véase cat. 1066.

¹²⁰³ Morandotti, 1991, p. 171.

¹²⁰⁴ Agosti 1996, p. 171.

d'Adda de 1795 aparecen numerosas pinturas de los artistas milaneses más requeridos por el coleccionismo del siglo anterior: Antonio Procaccini, *il Morazzone*, Camillo Procaccini, Daniele Crespi, *il Cerano*, Tanzio da Varalo y algunos inmediatamente posteriores como Carlo Francesco Panfilo, Francesco del Cairo, Ercole Procaccini, Stefano Montalto y Filippo Abbati. También hay un Rubens, un Tiziano, un Parmigianino y varios cuadros de escuela flamenca, que no hacen sino ahondar en el gusto milanés por la pintura nórdica¹²⁰⁵.

Galeazzo Arconati

Si la relación de Leganés con Francesco d'Adda es únicamente especulativa, podemos presuponer con más seguridad sus contactos con otro aficionado de gran entidad como Galeazzo Arconati, protagonista de una de las hazañas coleccionistas más extraordinaria del periodo al hacerse con algunos de los cartones y cuadernos de Leonardo da Vinci. En su obra, Girolamo Borsieri le menciona entre aquellos caballeros milaneses “*Che si compiacciono estremamente della pittura e della scoltura*”, sin dedicarle más atención¹²⁰⁶. Aunque Galeazzo Arconati llegaría a ser uno de los pilares fundamentales como coleccionista, diletante y mecenas artístico en la primera mitad del siglo. Tenía prácticamente la misma edad que Leganés, pues habría nacido hacia 1589. En su juventud, se formó artísticamente con Federico Borromeo, su primo materno, que se convirtió en tutor suyo y de su hermano Luigi¹²⁰⁷. Más allá de su pertenencia a la élite aristocrática lombarda, su educación con Borromeo le procuró el conocimiento de un estilo de vida refinado y culturalmente elevado. Pero también le permitió viajar a Roma e interesarse directamente por el mundo del arte y las antigüedades. En Roma recopilaría la mayoría de los mármoles que atesoró a lo largo de su vida, que incluían como pieza principal una colosal estatua de Pompeyo Magno de casi tres metros y medio, que fue colocada en una de las perspectivas formadas en el jardín de su palacio en la villa de Castelazzo, sede de su magnífica colección. Como prueba de su interés por la Antigüedad, mandó colocar en el pedestal de la estatua una inscripción latina con los méritos militares y políticos del general

¹²⁰⁵ Véase al respecto Bertoldi 1974, donde ya se especula con la posibilidad de que estas pinturas procedan de su ancestro Francesco. De hecho algunas pinturas como una Santa Catalina de Rafael que aparecen en esta colección coinciden con las que Pietro Aretino había donado al tío de Francesco, Gian Agostino, dada la amistad que mantenían con el Aretino, amistad extensible al padre de Francesco, llamado Constanzo. También otros cuadros con autores como Tiziano y Sassoferrato aparecen en 1787 en poder de María d'Adda, descendiente directa de Francesco.

¹²⁰⁶ Borsieri 1619, p. 69.

¹²⁰⁷ Para los datos biográficos véase Ferrario 1996, p. 34 y ss. Galeazzo era hijo de Giacomo Antonio Arconato que había pertenecido a la cámara del Duque de Saboya, y de Anna Visconti, hija de un empresario de Tejidos de Nuremberg.

romano, como ejemplo de *Virtus* a imitar, según un gusto específicamente renacentista¹²⁰⁸. Otra de las joyas de sus magníficas estatuas fue la recopilación hacia 1622-1623 de los fragmentos del monumento funerario de Gastón de Foix, hijo del rey Luis XII de Francia. Esta tumba, realizada por Agostino Busti, *il Bambaia*, había permanecido en el monasterio de Santa Marta en Milán, siendo desmembrado durante el proceso de remodelación de la iglesia. Algunos de sus fragmentos actualmente se encuentran en el Castillo Sforresco. Pero además de la escultura, otra de las pasiones de Galeazzo sería la figura de Leonardo da Vinci. En 1622 adquiriría los doce códices dispersos de Leonardo que se encontraban en Milán, entre ellos el conodido como Códice Atlántico, manuscritos que en parte donó a la Ambrosiana en 1637 en honor de su primo Federico. El acto de donación ratificado el 21 de enero de 1637 establecía que los manuscritos permanecerían en poder de Galeazzo hasta su muerte¹²⁰⁹.

Galeazzo Arconati era sin duda uno de los promotores del renacimiento que el interés por Leonardo y sus seguidores estaba produciéndose en el Milán de los años veinte y treinta, generando un ambiente profundamente leonardesco que ejercerá una clara influencia en el gusto de Leganés. Además de los manuscritos Galeazzo era poseedor de varios cuadros y cartones. Estas pinturas están descritas por él mismo en la correspondencia con Cassiano dal Pozzo, con quien mantenía una afición común por las antigüedades. En una carta de 16 de noviembre de 1639 afirma cuales son esos cuadros, que pretendía donar a Francesco Barberini: *“uno è il ritratto di S^{ta} Ana, che ha la S^{ma} Vergine che le sta sedendo in grembo, et ella trattiene il bambino Giesù que scherza con S. Gio Battista, in un paese, ma non finito; essendo solo le figure principali ridotte a buon termine, et di questo ne fa mentione il Vasario nella vita del medesimo Leonardo. L'altro è il ritratto al naturale della Duchesa di Borgogna, che fu moglie di Ludovico XII, in un giardino con bella prospettiva. De'qualli accennandomisi quello, che possa più gradire a S. Em^{za} con brevissimo intervallo di tempo lo farò rassettare in maniera he presto capiterà alle mani di V.S.I. perché ne sii il presentatore”*¹²¹⁰. Aunque no se conocen inventarios para valorar el resto de la colección de Arconati, sabemos que debió ser magnífica, a tenor de lo escrito por un conocedor tan fino como el conde de Arundel que describió los tesoros que el

¹²⁰⁸ La inscripción tuvo una gran repercusión en el mundo cultural milanés, hasta el punto que Puccinelli la recogió en su repertorio de inscripciones epigráficas, véase Puccinelli 1650, p. 29.

¹²⁰⁹ Sobre el asunto de los manuscritos leonardescos y Arconati véase Ferrario 1996 p. 37 y Haskell 1984, p. 117. Véase más adelante a propósito de la presencia de los manuscritos en poder de Giovanni Ambrogio Mazenta.

¹²¹⁰ Carta a Cassiano de 16 noviembre 1639, Carusi 1929-1930, p. 513 y posteriormente Ferrario 1996, p. 166. Barbara Agosti sostiene la posibilidad de que el retrato de la duquesa de Borgoña sea una versión de la Gioconda, que según la autora Cassiano había visto en Fontainebleau en 1625 y conocía con ese nombre, Agosti 1996, p. 183.

milanés albergaba en su palacio de Castellazzo, entre las que reconoce pinturas de Tiziano y Parmigianino.

La residencia campestre en Castellazzo había sido adquirida en 1612 y remodelada hacia 1619 para darle un aspecto más moderno y sobre todo dotarla de un carácter más representativo. Sus características arquitectónicas fueron alabadas por el arquitecto Francesco María Richino, que se dirigió allí huyendo de la peste de 1630, favorecido por la protección que Arconati le otorgaba¹²¹¹. El propio Richino debía a Archinto, no sólo la comisión de la iglesia parroquial de Cuggiono, otra de las residencias de Arconati y una de las primeras obras del arquitecto, sino sobre todo su influencia para que se le nombrara arquitecto del Duomo en 1632¹²¹². De hecho, a mediados de los años treinta, Arconati era uno de los aficionados y diletantes más sobresalientes de Milán, especialmente en relación con la arquitectura. Anteriormente se había interesado, por ejemplo, en la fachada de la iglesia de san Paolo Converso y su pertenencia como Diputado a la Fabrica del Duomo le hacían estar en contacto con muchos de los artistas activos en ella. Así conocería a artífices como Francesco Callone, que participó como escultor en la puerta menor del Duomo entre 1641 y 1642, y que posteriormente está trabajando en las capillas de la parroquial de la villa de Cuggiono, donde Arconati desarrolló un nuevo ejercicio de mecenazgo artístico en el que estaban presentes otros artistas como Carlo Francesco Nuvolone¹²¹³. Anteriormente, su interés por la comitencia y el decoro arquitectónico le habían llevado a interesarse por la fachada de san Paolo Converso levantada por Cerano, para la cual procuró el marmol de Candoglia que hay en las estatuas.

¹²¹¹ El palacio consistía en un bloque rectangular de doble cuerpo formado por una manga más sutil que contenía en su planta baja el pórtico y la escalera y en la planta superior una galería, tras la esquina, el otro ala, hacia el oeste y la carretera de Milán, dividida en habitaciones de varia amplitud. Tal organización seguía un esquema muy difundido en la segunda mitad del quinientos del que hoy todavía se encuentran numerosos ejemplos. El actual cuerpo de fábrica porticado entre la parte más noble y el jardín reutiliza los muros de la casa que tenía al lado fueron las actuaciones más agresivas de 1619, llevadas a cabo para dotarle de las necesidades representativas que Arconati necesitaba. Para los detalles de la construcción véase Ferrario 1996, pp. 53 y ss.

¹²¹² Para su relación con Richino véase también Ferrario 1996, p. 40-43.

¹²¹³ Para Cuggiono véase Conti 1995, quien propone que además de Castellazzo, otro de los lugares en los que Arconati ejerció un fuerte mecenatismo fue este pequeño pueblo en los alrededores de Milán, basándose en el testamento de Arconati (4 octubre de 1648 Archivo Storico Civico, Milano sola-Busca, C-5). En éste ordena que se hagan tres capillas en la parroquial de san Giorgio Martire, una a Nuestra Señora del Carmen, cuyo cuadro para el altar mayor debía de estar hecho por Carlo francesco Nuvolone, a quien se encargó la *Madonna dle Carmelo que otorga el escapulario a san Simone Stock*, todavía in situ, y otras dos de san Giuseppe y san Antonio de Padua. El autor de la primera, ya comenzada debía ser Francesco Callone, a quien Arconati conocería por su relación con la Fabrica del Duomo de Milán en la que participo como escultor de de la puerta menor entre 1641 y 1642. Por su parte Carlo Canavese, llamado lo Spadino y Carlo Garavaglia realizaron trabajos de escultura en madera. El primero de ellos había realizado uno de los arcos triunfales del ingreso en Milán del Cardenal Monti entre otras actuaciones en esas fechas, mientras que el segundo era uno de los mayores representantes de la escultura lignea milanese del Barroco.

Más interesante para nosotros es su relación con la iglesia de Santa María Presso san Celso, institución de la que era también diputado del capítulo y de la que llegó a ejercer el cargo de en 1636¹²¹⁴. Su protagonismo en esta fábrica es muy alto en la década de los treinta. Por ejemplo en marzo de 1635 había estado comisionado para la elección de los maestros que debían realizar el tabernáculo de la iglesia¹²¹⁵. Curiosamente estas fechas coinciden con el periodo álgido del poder de Leganés en Milán quien, como veremos, estuvo muy relacionado con esta iglesia, hasta el punto de solicitar algunas de sus mejores pinturas. Ignoramos si Arconati tuvo algún protagonismo en ello, circunstancia que parece posible a tenor de las buenas relaciones que parecía tener con la administración española, como se deduce del hecho de que en 1634 había prestado algunos de sus muebles para la decoración de algunas salas del Palacio Real para el alojamiento de la Princesa de Carignano¹²¹⁶. En cualquier caso, son varios los argumentos para sospechar que aficionados y comitentes tan notables como Arconati y Leganés pudieran conocerse.

Giovanni Ambrogio Mazenta

El diletante y arquitecto Giovanni Ambrogio Mazenta fue otro de los pilares del coleccionismo y la afición por las artes en el Milán que conoció Leganés. Era miembro de una familia de milaneses muy activos culturalmente desde finales del quinientos que han sido definidos como uno de los mayores centros de poder familiar tanto laico como eclesiástico en el tiempo de Federico¹²¹⁷. Toda la familia había sido citada por Paolo Lomazzo entre los eruditos de su momento y mencionado en su tratado con relación a la posesión de dibujos y escritos de Leonardo¹²¹⁸.

En las primeras décadas del siglo, cuando Leganés hiciese aquella primera y oscura visita a Milán, los miembros de esta familia de aficionados eran cuatro: Guido, Giovanni, Alessandro y Francesco, hijos todos de Ludovico Mazenta y Catarina Botticella. Como Senador de Milán, el padre tenía una posición reconocida en la ciudad, siendo su casa frecuentada por un joven Federico Borromeo, que muy pronto entró en contacto con sus

¹²¹⁴ ASDMi, Archivo de Santa María Presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri 1631-1636, capítulo de 30 de diciembre de 1635.

¹²¹⁵ Ibidem, capítulo de 11 de marzo de 1635.

¹²¹⁶ ASMi, Potenze Estere, 193 (Saboya), exp. de 1636. Curiosamente parece que algunas de las piezas de aderezo de una cama se habían perdido en el Palacio o no habían sido devueltas, lo que generó numerosas peticiones por parte de los agentes de Galeazzo al Guardarropa del Magistrado Ordinario en Palacio.

¹²¹⁷ Cfr. Marco Rosci en Milan 1973, p. 54.

¹²¹⁸ Recogido en el IV capítulo de *Idea del Tempio della Pittura*, Véase Ciardi 1973, II, p. 259 y nota.

hijos, especialmente Francesco y Alessandro, quien estudió con el futuro cardenal en Pavía y posteriormente se vio favorecido en su propia carrera eclesiástica gracias a su amistad¹²¹⁹.

Los Mazenta destacaban entre otras familias patricias milanesa y su formación les permitía intervenir como comitentes en la elección de artistas o de obras para ejecutar o restaurar en la ciudad. Pero su peculiaridad es la de ser particularmente entendidos no sólo en arte, sino también en arquitectura e ingeniería. Gracias a estas competencias se hicieron consejeros artísticos tanto para la Orden Barnabita a la que estaban ligados, como de manera independiente. Por ejemplo, Guido, definido por las fuentes como “*Studiosissimus bonarum artium*”,¹²²⁰ era poeta diletante, anticuario y coleccionista de huesos y él mismo se definía como estudioso de la Antigüedad, algo en lo que abunda su contacto epistolar con Enrico Puteanus¹²²¹. Entre sus actividades de diletante arquitectónico destaca la intervención, junto al arquitecto Tolomeo Rinaldi, en la reconstrucción de la cúpula de la basílica de san Lorenzo en Milán, en 1589. En 1598, en tiempos del condestable de Castilla, había sido el encargado de idear los aparatos para el paso de Margarita de Austria por la ciudad¹²²². En 1603 participó en varios proyectos para la reforma de la catedral de Brescia, y entre 1604 y 1619 está implicado en la erección de la mayor parte de los edificios del Sacro Monte de la ciudad de Varese en la alta Lombardía. Desde un plano teórico, a partir 1605 participaba en la concepción de la Academia Ambrosiana, aunque poco después, junto a otros ilustres como Paolo Morigia o Girolamo Borsieri y el pintor Giovanni Battista Galliani, está implicado en el intento de fundación de la Academia de la Aurora, dedicada a la enseñanza de la Pintura. Para ello convenció a Federico Borromeo para que fuese el protector de la nueva Academia, quien se comprometió a donar sus pinturas si el proyecto

¹²¹⁹ El hermano mayor Guido, muerto en 1613 siguió carrera jurídica, licenciado en leyes en 1584, fue admitido dos años después en el colegio de Jurisconsultos, en 1600 elegido uno de los sesenta decuriones de la ciudad y finalmente uno de los vicarios generales del Estado de Milán. Giovanni (1565-1635), también inició la carrera jurídica en Pisa entrando en el Colegio de Jurisconsultos en 1590, el mismo año en que entró a la vida religiosa en los Clerigos Regulares de san Pablo, llamados Barnabiti, con el nombre de Giovanni Ambrogio. Alessandro (1566-1630) que había iniciado estudios jurídicos en Pisa con Giovanni, siguió en seguida la carrera eclesiástica. En 1590 canónigo ordinario de la iglesia metropolitana, protonotario apostólico en 1591, vicario general delle monache en 1626 y arzipreste de la catedral en 1627. Francesco (1570-?) estudió en Ravena y Piacenza, citándose en Filosofía en 1586, posteriormente fue canónigo regular de Sant'Agostino, con el nombre de Ludovico, abad de Santa Maria di Casoretto y prevoste de Bernate y Crescenago. Para estos datos biográficos véase Milano 2001, p. 67 y n. 5, 6 7 y 8, con abundante bibliografía y fuentes históricas sobre la familia; siendo también de gran utilidad el resumen aportado en Gramatica 1919, p. 13-18.

¹²²⁰ Piccineli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano 1670, p. 375, citado en Milano 2001, p. 70.

¹²²¹ Agosti 1996, p. 160.

¹²²² En un texto literario, el propio Guido describe sus ideas y diseños para esta ceremonia. Ésta constaba de siete arcos, seis levantados de manera efímera y uno concebido como arquitectura permanente: la actual Porta Romana erigida sobre diseño de Aurelio Trezzi. Según la idea de Mazenta los arcos estaban ornamentados con estatuas, inscripciones y conceptos figurados. Dos estaban dedicados a la Reina, dos a Felipe II, uno a Felipe III, otro al archiduque Alberto y el último para ponderar la puerta del Palacio Real, véase Guido Mazenta, *Apparato fatto alla città di Milano per ricevere la serenissima regina donna Margarita d'Austria sposata da Filippo re delle Spagne*, Milano 1599.

salía adelante, como finalmente no sucedió. Además, Guido era experto en ingeniería hidráulica¹²²³. Como aficionado a la pintura no se limita a la adquisición de artistas lombardos. En 1613 había adquirido en Venecia cuadros de Tiziano, de Jacopo Bassano, de Rafael, de Pierín del Vaga, de Lucas de Leiden y de Schiavone, muchos de los cuales fueron donados a la Ambrosiana tiempo después, sirviendo al propio Federico de agente artístico en sus adquisiciones¹²²⁴. En relación con la Ambrosiana cabe citar su interés por la pintura de Jan Brueghel, quien trabajó para Federico Borromeo, y que en 1612 enviaba un cuadro de la Magdalena pintada sobre marmol a “Guido Massento”. Entre sus pinturas poseía algunas tan llamativas como un *san Jerónimo Penitente*, de Cesare da Sesto, o un *Concilio de los Dioses* de Pierin del Vaga.¹²²⁵ Finalmente en su testamento también tiene espacio para la promoción de las artes instituyendo una donación a la *Fabrica del Duomo* para promover la enseñanza de la escultura¹²²⁶. Por último, hay que mencionar sus buenas conexiones en otras ciudades italianas, especialmente en Urbino, pues había sido comitente de Barocci, y en Florencia, habiendo regalado al gran duque de Toscana obras de Tiziano.

Aunque Guido Mazenta murió en 1613, sus hermanos siguieron su estela como amante del arte. Alejandro, considerado expertísimo en cuestiones de arquitectura, estaba presente en gran parte de las iniciativas artísticas de Federico Borromeo, pudiendo ser considerado uno de sus consejeros y hombres de confianza y uno de sus principales colaboradores en la formación de su colección de pintura. Es probable que él contribuyese a redactar las reglas de la Academia Ambrosiana inaugurada en 1620, junto con Giovanni Battista Riboldo, rector del seminario. Además fue uno de los mecenas de Cerano, aconsejando su contratación como arquitecto para la fachada del convento de san Paolo Converso. Como Arcediano del Duomo estuvo también relacionado con la comisión del ciclo de grandes telas para celebrar las acciones de san Carlo que todavía hoy cuelgan de la catedral, obra en gran parte de Cerano. Alessandro debía poseer él mismo una buena colección de pintura, pues hacia la mitad del siglo pretendía vender un grupo de cuadros antiguos y modernos al duque de Saboya, todos juzgados auténticos por Francesco Cairo,

¹²²³ En 1599 interviene en el Senado sobre la cuestión de la navegabilidad del río Adda, escribiendo también un tratado: Guido Mazenta, *Discorso intorno al far navigabile il fiume Adda*, Milano 1599. Véase Milano 2001, p. 68-70 para más detalles sobre todas las noticias sobre la comitencia artística de Guido, aquí citadas. Sobre la fundación de la Academia Véase también Caramel 1966, pp. 116-117.

¹²²⁴ Para la calificación de Mazenta como agente de Borromeo véase especialmente Quint 1986, p. 104.

¹²²⁵ Para estos extremos véase lo citado en Caramel 1966, pp. 116-118, 121-122, 129-30. Agosti 1996, p. 158 y 160 y Morantotti, 1991, p. 167 y nota 42. Agosti insiste en su relación con Barocci al señalar que fue Guido quien encargó a Giovanni Andrea Urbani una copia de los *Estigmas de san Francesco*, que es probablemente el que hoy está en los Uffizi. Fue él quien propuso al Cerano para la nueva fachada de san Paolo en Milán, (Agosti 1996, p. 162-163). Por su parte Morandotti afirma que Guido está relacionado con la adquisición para la Ambrosiana del *Compianto su Cristo Morto*, de Barocci, que hoy se encuentra en el *Archiginnasio* de Bolonia.

¹²²⁶ Cuyo beneficiario fue el escultor Giovanni Andrea Biffi. Véase Annali 1877-1885, IV, p. 219.

que al servicio de la corte de Turín desde 1633 le había sido encomendada la pericia. Entre ellos había obras de Cerano, Morazzone, Marco d'Oggiono, Giovanni Bellini o Paolo Veronese¹²²⁷. Por su parte Francesco (Ludovico en nombre eclesiástico), era un apasionado de la cartografía y de las labores de *intaglio* podría estar detrás del tabernáculo del altar mayor de Santa María della Pasione en Milán, pintado por Giulio Cesare Procaccini y el Cerano.¹²²⁸

En cuanto a la posesión de colecciones de cuadros, salvo un inventario parcial de Alessandro, no se conservan inventarios para ninguno de los hermanos, pudiéndonos únicamente acercar a ellas a través de un inventario de 1672. El inventario fue ordenado levantar por Guido Antonio, nieto de Guido, aunque la colección comprendía también cuadros de Alessandro que, aunque dejados en herencia a la Sacristía del Duomo, fueron recuperados por otro sobrino¹²²⁹. En ese momento se listan más de doscientas pinturas, muchas de ellas atribuidas a los grandes artistas del Renacimiento italiano, especialmente venecianos, dado que tanto Alejandro como Guido viajaron a la ciudad de la laguna. La colección permanecía en su palacio de la via Amedei, donde también albergaban las dos esculturas romanas de *Hércules con la Clava* y el relieve de *Hércules niño con la Serpiente, Júpiter y Juno*. La colección se dispersó en el siglo XIX aunque entonces parece que el grueso de la misma todavía era la formada en tiempos de los dos hermanos. Entonces el grupo se dividía igualmente entre la tradición local del primer quinientos y la novedad de los más jóvenes, especialmente la triada Procaccini, Cerano, Morazzone. Lo que significaría un gusto paralelo al establecido por Leganés durante su estancia milanese. La colección trataba de aproximarse a la de la Ambrosiana. Obras de Leonardo, Gaudencio, Lanino, Luini, Giampetrino, precedidas de maestros más antiguos como Giovanni Bellini, Mantegna, de quien se encuentra una *Piedad*, o Bramante, autor de una *Madonna con Bambino*, dibujo sobre pergamino dentro de una pieza de marfil¹²³⁰. Por otro lado, la colección de la familia Mazenta delata una clara vinculación con el poder español, al encontrarse en ella retratos

¹²²⁷ Agosti 1996, p. 164 y nota 81 y Milán 1973, p. 71, afirmando como otras noticias de carácter patrimonial se encuentran en Archivio Storico Civico di Milano, fondo famiglie, cartella 891.

¹²²⁸ Para las actividades de Francesco, y especialmente Alessandro véase Milano 2001, pp. 68-69 con más bibliografía, y especialmente lo resumido en Agosti 1996, p. 162-3 y Morantotti, 1991, p. 167 y nota 42.

¹²²⁹ Véase Verga 1918. Quien además de transcribir el inventario de 1672, cita otro parcial de 18 de septiembre de 1630 para Alessandro (ante el notario Carlo Bianconi), identificando una pintura de Cristo con san Pedro y dos figuras alegóricas con la que se encuentra en el Museo del Prado atribuida a Vincenzo Catena (P0020) Verga 1918, pp. 278-279. Sin embargo la pintura de Catena que se considera ingresó en las colecciones reales españolas a través de la colección del marqués Serra (Vannugli 1989, p. 80-81, cat. 15).

¹²³⁰ Véanse las interpretaciones en Morandotti 1991, p. 167 y Agosti, 1996, p. 157, nota 61.

familiares, como el del “Questor Mazenta” vestido a la moda española¹²³¹ La colección era fuerte en pintores lombardos y aparecen con frecuencia Cerano, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini, Montalto, Daniele Crespi, Figino, y más raramente Perugino, Rafael Correggio; destacando sin duda la presencia de los venecianos Tintoretto, Veronés Tiziano, París Bordón, Bellini y Andrea Mantegna. La mayoría de ellos con ejemplos en la colección de Leganés. El Gobernador de Milán, muy probablemente debía conocer esta colección, dada la repercusión que tuvo en las fuentes, por lo que no creemos posible la ignorancia de la belleza de los cuadros poseídos por los Mazenta, siendo muy probable que existiese contacto de Leganés con el único superviviente de los hermanos Mazenta en su periodo de gobierno: el todo poderoso Giovanni Ambrosio.

Giovanni Ambrosio Mazenta era miembro de la orden de los Barnabitas, donde desarrolló además una amplia labor de arquitectura. Sus muchas actividades en la orden le permitieron estar en contacto con numerosas personas del momento como san Francesco de Sales o Cassiano dal Pozzo. Una vez que entró en la orden Barnabita fue reclamado para proyectar numerosas iglesias, pero también fue reclamado fuera de la orden. Probablemente estudió en Pavia las cuestiones científicas relacionadas con la actividad constructiva, pero también en la *Accademia degli Accurati* fundada por el propio Federico Borromeo¹²³². Como comitente y aficionado de obras de arte se conoce su predilección por artistas activos en los primeros años del siglo, como *Cerano*. En 1613 sugirió a Carlo Bascapè (arzobispo de Novara) llamar a este artista para la pala en la capilla de san Carlo en la iglesia de san Marco en Novara¹²³³. Mazenta ya había influido en Bascapè años antes cuando le propuso la participación de Giovanni Battista della Robere en la elaboración del altar de la capilla de la Magdalena en el Palacio Episcopal. También se mostró partidario de los boloñeses, habiendo sido considerado “el padre espiritual de Guido Reni”, quien a su vez era considerado por Mazenta un “suo penitente”. Durante su etapa de residencia en Roma, justo después de que Reni hubiera terminado los trabajos

¹²³¹ Véase el número 145 del inventario publicado en Verga 1918. Además dos entradas después se cita: *un ritratto di figura intiera d'uomo vestito alla spagnuola con colare e manezini ricci*, el 148 es similar pero con un sombrero en la mano.

¹²³² Véase Milano 2001, p. 67 y n. 6, con numerosas fuentes en torno a la figura de Giovanni Ambrogio Mazenta. Entre ellas es especialmente interesante: RAMPONI, A., *Virtutis templum et honoris. Sermo panegyricus habitus in renunciatione Guidi Mazentae principis Academiae Infocorum*, Milan, 1638, 18 Elogium IX. Una obra que sale a la luz en los años en que Leganés es gobernador del estado.

Sobre la figura de Mazenta como arquitecto véase Lorenzo Binago e la cultura Architettonica dei Barnabitti. Atti del Convegno diretto da Maria Luisa Gatt Perer e Gianni Mezzanotte, publicado en Arte Lombarda, 2002 /1, donde se profundiza en torno a las actividades arquitectónicas del padre de la orden barnabita junto al también barnabita y arquitecto Lorenzo Binago. Así como MEZZANOTTE, “Gli Architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta”, *L'arte*, 26, 1961; GAUK.ROGER, Nigel, The architecture of the Barnabite Order 1545 – 1659, Tesis Doctoral de la Universidad de Cambridge.

¹²³³ Milano 2001, p. 72, n. 34, con bibliografía específica.

para la Capilla Paolina, Mazenta estuvo considerando encargarle un san Paolo, que finalmente no se llevó a cabo, aunque sí le ofreció su ayuda al intervenir en el encargo del fresco con la imagen de san Carlo Borromeo para la iglesia dei Catinari en Roma¹²³⁴. Mazenta, que residió un gran periodo en Roma, era por extensión un amante de la pintura boloñesa¹²³⁵, un aspecto muy interesante por cuanto sabemos de la predilección u obsesión de Leganés por la obra de Reni y Guercino¹²³⁶. Por otro lado, Reni realizó en Bologna la llamada *Pietà Mendicanti* (Pinacoteca Nazionale. Bologna) donde entre los santos que aparecen bajo Cristo Muerto, se muestra la imagen de san Carlo Borromeo, con los brazos cruzados en el pecho abrazando una cruz. Iconografía que bien parece repetirse en el *san Carlo con los brazos cruzados sobre los pechos* de la colección Leganés (cat. núm 814), que sin embargo carece de autoría en su inventario, y Madrazo atribuyó a Scipione Gaetano¹²³⁷.

Por otro lado hay muchos más puntos de contacto entre ambos aficionados. Por ejemplo Mazenta tenía una gran predilección por el artista piamontés Giuglielmo Caccia llamado el Moncalvo, a quien encargó una *Anunciación*, y permitió participar en la decoración al fresco de la Iglesia de san Alejandro en Milán, perteneciente a la orden Barnabita. *Caccia*, del cual Leganés llegó a poseer una pintura que supone un hecho singular para un coleccionista español, representaba de alguna manera un gusto clasicista derivado de las obras de Correggio, que gustaba a ciertos aficionados milaneses, como Mazenta o el propio Federico Borromeo, quienes veían en las obras del artista el mismo “espíritu de la ternura” anteriormente concedida a Bernardino Luini¹²³⁸.

Pero Mazenta será conocido sobre todo por su predilección por la obra de Leonardo, tanto la pictórica como la escrita. El Barnabita fue uno de los protagonistas de la presencia de los manuscritos leonardescos en Milán. En 1588, mientras residía en Pisa había entrado en contacto con los trece códices que Lelio Gavanti había sustraído de la casa de Orazio Melzi, heredero de Francesco Melzi, a quien Leonardo se los había entregado como su discípulo. Mazenta, logró convencer a Gavanti de la necesidad de su restitución, y en agradecimiento Melzi se los entregó a él. Aunque finalmente siete de los códices se quedaron en poder de Melzi, Magenta entregó “El libro de las luces y las

¹²³⁴ Véase al respecto Takahashi 2002.

¹²³⁵ Mazenta llegaría a escribir: “Bologna, ove sono pittori eccellenti, et amorevoli de’ padri nostri”, Takahashi 2002, p. 175, citando las cartas del propio Mazenta.

¹²³⁶ Véase más adelante el capítulo de las relaciones de Leganés y el abad Roberto Fontana

¹²³⁷ La iconografía no diferencia demasiado la posición del san Carlo, existiendo dos modelos claramente diferenciados, el san Carlo con los Brazos abiertos, san Carlo en Gloria, que es utilizado por Guido Reni en la iglesia de Santa María dei Servi ne Bologna, o por Cerano y ésta con los brazos recogidos, que parece seguir el cuadro de Leganés.

¹²³⁸ Sobre el gusto de Caccia y su interpretación estética en el Milán borromaico ya hizo las reflexiones aquí citadas Morandotti 1991, p. 170 y 180. n. 60.

sombras” a Federico Borromeo, otro a Ambrogio Figino, y uno más a Carlo Emmanuelle de Saboya, quedándose él con tres que finalmente fueron adquiridos por Pompeo Leoni. Como se vió arriba éstos fueron reunidos por Galeazzo Arconati, junto a todos los demás que en 1622 permanecían en Milán y donados a la Ambrosiana en 1637¹²³⁹. La peripecia de los manuscritos nos informa del interés de Mazenta y el Milán del primer seiscientos por Leonardo, un interés que se continuará años después y que eclosiona en 1635 con la redacción de un texto en el que Mazenta escribe sobre el artista y sus discípulos¹²⁴⁰. En el manuscrito, firmado en 1635, es decir, en el momento en que Leganés estaba en el Milanésado, Mazenta ensalza la pintura de Leonardo y enumera las escasas obras suyas y de sus discípulos que se encuentran en Milán. Cita los frescos del Cenáculo de Santa María delle Grazie y la *Virgen de las Rocas*, realizada a partir de una copia de Vespino que se encontraba en la Iglesia de san Francisco, pero, sobre todo, alaba las pinturas que habían poseído sus hermanos y que donaron a Federico Borromeo¹²⁴¹. La obra es un panegírico de la pintura leonardesca que él sitúa como origen de prácticamente todas las grandes escuelas posteriores¹²⁴². La influencia que el texto y el gusto de Mazenta pudiera tener en Leganés es difícil de establecer a tenor de los datos, aunque se pueda suponer, dado el interés que el español demuestra por la escuela leonardesca y Lombarda del XVI. Tampoco es fácil saber si hubo un contacto personal, aunque a este respecto es muy ilustrativo el hecho de que en consonancia con las actividades filoespañolas de su familia, en 1633 había trabajado directamente para Cardenal Infante, quien le nombró embajador extraordinario ante la infanta Margarita en Saboya¹²⁴³. Por otro lado, es muy sugerente el hecho de que una de las obras que Mazenta alaba en mayor grado es una pintura por las que podemos saber que Leganés demostró un interés considerable. Se trata de la Virgen con el Niño y santa Ana,

¹²³⁹ Gramatica 1919, p. 35-37 ya alude al tema, que ha sido tratado o mencionado por infinidad de autores: Haskell 1984, p. 117, Agosti 1996, p. 161-162; más recientemente ha sido resumido el proceso de dispersión y recuperación de los manuscritos en Milano 2001, p. 70, n. 6, basándose en *Alcune memorie de' fatti di Leonardo Da Vinci a Milano e de' suoi libri*, Milano Biblioteca Ambrosiana ms H227 inf. Ff. 119-124.

¹²⁴⁰ Editado en Gramatica 1919.

¹²⁴¹ “le più certe sono le datte da miei fratelli al .r. Card. Borromeo, hoggi pure fra disegni e pitture della libreria Ambrosiana riposte (Gramatica, 1919, p. 49).

¹²⁴² Specialmente nella Pittura profitorno tanto molti d'essi, che l'opere loro vennero credute, stimate, e vendute, per fatture di Leonardo lor Maestro. Fra questi furno eminenti Francesco Melzi, Cesare da Sesto, nobili Milanesi, Bernardino Lovino, Bramante, e Bramantino, Marco da Oggiono, il Borgognone, Andrea il Gobbo, ottimo pittore, e escultore, Gio. Pedrino, il Bernazzano, il Ciuetta, un altro di brutto nome, eminentissimo ne' paesi, Gaudencio da Novara, il Lanino, Calisto da Lodi detto Tocagno, il Figgino vecchio, ed altri quali passando a Bergano, Mantova, Cremona, Brescis, Verona Venetia Parma, Correggio, Gologna ui seminorno i Lotti, Mantegni, Moreti, Montagnani, Caravaggi, Giorgioni, Paolo Veronesi, Soiardi, Boccaccini, Franci Amici, Correggio, Parmeggianni, Dossi ed altri Lombardi pittori emin^{ti}” (Gramatica 1919, p. 33). La exageración de Mazenta es evidente y fue puesta de manifiesto ya por Gramatica, quien alude a la extraña exageración de Mazenta, al establecer como discípulos a coetáneos suyos, que incluso quiere hacer depender la escuela veneta o Florentina del propio Leonardo.

¹²⁴³ Noticia aportada por Gramatica, p. 17.

que Mazenta utilizó para demostrar la superioridad de la escuela leonardesca respecto al mismísimo Rafael, obra que hoy sabemos era copia de Salaino y que se encontraba entonces en la Iglesia de san Celso¹²⁴⁴.

Otros coleccionistas menores citados por Girolamo Borsieri.

Las distintas fuentes señalan más coleccionistas y aficionados para la primera mitad del siglo XVII. Es el caso de Francesco Paravicino, de origen comasco, tesorero general del Estado de Milán y por lo tanto ligado a España por razones políticas. En España había permanecido durante algún tiempo siendo uno de los amigos del tratadista Borsieri. Quien afirmaría como, tras su regreso de España y debido a su amistad con el conde de Villamediana, Paravicino desarrolló una afición desmesurada por la adquisición de pinturas para decorar su casa, mencionando también como se había hecho con la gran colección del Príncipe d'Ascoli¹²⁴⁵. A Paravicino, Borsieri le proporcionó algunas pinturas, entre ellas un Tizio de Luciano Borzone, quien a su vez era amigo de Giovan Carlo Doria, siendo un punto de contacto muy interesante entre Génova y Milano¹²⁴⁶. Francesco Paravicino sería el origen de una colección distribuida por su hijo Giovan Antonio entre las casas que poseía la familia de Milán, Sesto san Giovanni y Cassano d'Adda. Colección que este enriqueció con pinturas de artistas contemporáneos que trabajaban en Roma, sobre todo *bambocciadas*, marinas, naturalezas muertas y batallas. Es interesante comprobar como tenía numerosos originales y copias de Luini, de Cesare da Sesto, de Gaudencio Ferrari¹²⁴⁷, lo que la perfila como una nueva colección anclada en la posesión de pintores milaneses del siglo anterior, de las que tuvieron que influir sin duda en la política de adquisiciones de Leganés.

En realidad hay muchas noticias, aunque muy breves, de otros coleccionistas de pinturas en época de Borsieri, otro sería el Senador Trusso dei Trussi, cuya posición política le presupone muy relacionado con el poder español. Borsieri diría de éste que atesoraba una gran cantidad de cuadros de quien pintase en Italia, aludiendo a un afán coleccionista con clara tendencia nacionalista¹²⁴⁸. Del mismo modo son escasísimas las

¹²⁴⁴ Mazenta escribe sobre esta pintura: “Nella sagristia della Madonna di S. Celso, una tavola creduta di Leonardo, amazzata, ed abbatte una uccina di Raffaele, che fu delle più fine, e dall’eredità di Pio quarto portata in Milano da S. Carlo fu pagata sin que a tempi trecento scudi d’oro” (Mazenta en Gramatica 1919, p. 47). La pintura a la que se refiere Mazenta fue copiada para Leganés en 1640, (véase más adelante capítulo sobre la iglesia de Santa María presso san Celso). Para la suerte de la pintura que colgaba en la sacristía véase Agosti 1993.

¹²⁴⁵ “venuto dalla Spagna con l’affettione alle pitture dle conte di Villamediana non lasciò di spogliarne questa cassa privata e quella per farne quasi un publico Theatro nella propria”, Borsieri 1919, p. 68.

¹²⁴⁶ Véase al respecto de esta conexión genovesa Galassi 1992.

¹²⁴⁷ Además se cita un curioso cuadro de arquitectura atribuido a Bramantino, véase Agosti 1996, p. 197-198, quien ha abordado la referencia del Francisco Paravicino citado por Borsieri.

¹²⁴⁸ Borsieri 1619, p. 69 y Agosti 1996, p. 172, quien afirma que nada más se sabe de este sugerente coleccionista.

referencias a otros aficionados como Fernando Simonetta, citado por Borsieri como uno de aquellos que prestigiaban la Pintura, quien poseía un cuadro de Bramante que cambió con el propio Borsieri por dibujos de Camillo Procaccini. Como aficionado del círculo de Borsieri, éste le procuró un contacto con Morazzone, quien llegó a realizar al menos dos cuadros. Aunque no se tiene noticia de ningún inventario en fechas cercanas a la estancia en Milán de Leganés, se piensa que Fernando Simonetta pudiese tener relación con el Giacomo Simonetta, que al menos en 1643 era propietario de la llamada *Simonetta*. En esta villa suburbana construida a principios del siglo anterior se albergaba una rica colección de pinturas lombarda¹²⁴⁹.

Como personaje clave en el diletantismo de principios de siglo Borsieri también tenía buenas relaciones y servía de intermediario para otros coleccionistas como Scipione Tosso que poseía obras de Morazzone, del Cerano, de Procaccini y de Moncalvo, por citar aquellos autores que luego también serán presa del coleccionismo de Leganés. El propio Borsieri marcaba de alguna manera el gusto de Toso al exhortarle a adquirir pintura contemporánea para su colección, cuyo buque insignia fue el *Martirio de Santa Rufina y Santa Seconda*, obra realziada al alimón entre Procacini, Morazzone y Cerano, que pasó al Cardenal Monti y actualmente se encuentra en la Brera de Milán¹²⁵⁰. Además, Toso fue en otra ocasión comitente del Cerano, al encargarle los *Desposorios de la Virgen* para la iglesia de san Giuseppe de Milán. Según algunas fuentes poseía además, un auténtico museo de rarezas y antigüedades, siendo aficionado a la numismática y la arqueología medieval¹²⁵¹, siendo su colección una de las alabadas por el pintor Simón Vouet, protegido por Cassiano dal Pozzo cuando visitó Milán en 1621¹²⁵².

Mucho menos se sabe de otros de los que Borsieri menciona únicamente el nombre, entre aquellos “*nuoue diuersi cauallieri che si compiacciono estremamente della pittura , e della*

¹²⁴⁹ Sobre Fernando Simonetta en su relación con Borsieri véase Caramel 1966, pp. 171-172. La vinculación entre Fernando y Giacomo Simonetta se afirma en Agosti 1996, pp. 173-174. Agosti menciona como en la capilla de la villa Simonetta existían pinturas de Bernardino Zenale, artista que recibió un eficiente influjo leonardesco. Según esta autora un texto setecentesco describe las pinturas que Simonetta albergó en su palacio suburbano: “*Le cabinet du comte Simonetta esta assez bien composé, soit pour les livres, soit pour les tableaux, la plupart de l'école de Lombardie. Je fus très satisfait entre autres d'une Famille Sainte de Jles-Cesar Procaccini, fort a pprochant de la manière de Raphael; d'une Tête de Luca d'un travail prodigieux; d'un portrait du Titien, peint par lui Même, à l'age de quatre-vingt-cinqs ans (...) mais je fus surtout bien content d'une tête de femme de Léonard de Vinci?*”.

¹²⁵⁰ Véase al respecto Pasta 1636.

¹²⁵¹ Para las relaciones entre Scipione Toso y Girolamo Borsieri véase su correspondencia en Caramel 1966, p. 174-175. Sobre su encargo a Cerano véase Ward Neilson 1981, afirmando como la pala tradicionalmente atribuida a Gherardini, fue encomendada en origen por Toso a Cerano. La principal aproximación a este personaje se encuentra en Agosti 1996, p. 121, donde se cita como fuente la obra de G. A. Castiglione, *Mediolanensis antiquitates ex Urbis paroeijs collectae*, Medionalí, 1625.

¹²⁵² Véase Brejon de Lavergnée 1980, p. 62.

scultura”¹²⁵³. Caballeros como Giovanni Andrea Dardadone, que poseía obras de Morazzone y que también estaba ligado a Borsieri, quien trabajaba para él con gran finura, preocupándose de especificar todo lujo de detalles sobre como habían de ser los cuadros que encargaba para él. Dardadone era al menos en 1634 diputado de la Fábrica del Duomo y fue quien retiró de manos del Marqués Pietro Antonio Lunati el *Compianto del Cristo Muerto* de Barocci encargado en 1600 para la catedral que Lunati había adquirido, lo que le sitúa en medio del maremágnum artístico milanés¹²⁵⁴. De la misma manera, y también citado por Borsieri, tampoco se sabe mucho del marqués Vercellino María Visconti, salvo que recopilaba códices y documentos de archivo sobre artistas lombardos, uniendo al interés por los artistas una singular inquietud bibliófilo-artística¹²⁵⁵.

No citado en el texto de Borsieri como aficionado a las artes, sino entre los letrados y médicos “*che nouamente sono fioriti in Milano*”, está el canónigo y doctor Giacomo Valeri, de quien comenta su afición a la recopilación de piezas de la antigüedad y le atribuye un texto sobre los mismos¹²⁵⁶. Esta noticia del Borsieri es relevante porque Giacomo Valeri, nacido hacia 1572 y muerto en 1651, vivió por lo tanto en el Milán que conoció Leganés, siendo uno de los miembros de la élite intelectual. Canonigo de Santa María della Scala, fue un amante de lo clásico y algunas fuentes le atribuyen un estudio sobre los mármoles. Fue también coleccionista de códices, monedas e inscripciones antiguos, conociéndose un inventario de sus rarezas levantado hacia 1627. Entre estas piezas poseía miniaturas representando cardenales, monedas griegas y romanas, junto a alguna moderna efigiando duques de Milan como Ludovico el Moro o Francesco Segundo. Pero también se encuentran piedras talladas, curiosidades naturales y artísticas, piezas talladas en madera y varias “*curiosità di Pittura*”, entre las que aparece una imagen de “*N. Signore di Gio Pedrino discepolo di Leonardo*”, profundizando en el interés de los coleccionistas milaneses por lo leonardesco. Ésta era la única obra atribuida de su colección junto a un paisaje de Brueghel,

¹²⁵³ Borsieri, 1619, p. 69.

¹²⁵⁴ Agosti 1996, p. 174.

¹²⁵⁵ Agosti 1996, p. 166, n. 91, citando F. Motta “La pietra tumulare di Vercellino María Visconti, Relazione della consulta del Museo Patrio di Archeologia”, *Archivio Storico Lombardo, serie I, vol. II* (1875), pp. 22-24.

¹²⁵⁶ “...Giacomo Valeri, il qual seguendo la maniera medesima hà scritto dell’ottima fanteria Cisalpina, secondo gli auttori più approuati frà gli antichi, vn Commentario sopra alcuni marmi, che si conseruano ancora in Milano, e diuerse altre opere tutte ripiene di varie eduditioni. Si diletta poi ammendue questi dotorri [el otro es Pietro Cantoni] di raccogliet’anticaglie tanto di bronzo, quanto di marmo, e ne vanno facendo scelta particolare, hauendone già ciascun di essi raccolta buona quantita, e quasi per compiuta sodisfattione de’lor genij attendono anco taluolta alla Latina poesia...”, Borsieri 1619, p. 33.

confirmando el gusto borromesco, y un *Rapto de Proserpina* de Veronés. Valerí era también poseedor de una amplia armería y una enorme biblioteca¹²⁵⁷.

Entre estos aficionados citados por Borsieri en los primeros años del siglo, cabe citar por último a Federico Landi, Príncipe di Val di Tara, quien en según éste había reunido una galería “*nella propria casa, nella quale oltra le pitture si trouano diuerse tauole di pietre pretiose, iescrittore, pieni di medaglie antiche, e di vasi che sono pretiosissimi per la maniera o per lo artificio*”¹²⁵⁸. También Landi estaba ligado como otros al propio Borsieri, quien le dedicó la segunda parte de sus *Scherzi*, donde se menciona como poseía una *Lucrecia* de Bramantino, donada luego a Rodolfo II¹²⁵⁹. Su colección fue también citada sin mayores elogios por Simón Vouet quien visitó la ciudad en 1621¹²⁶⁰.

De este tipo de piezas arqueológicas, similares a las que poseía el Principe Landi, estaban formadas también las galerías de Camilo Reverta, caballero “*che si diletta particolarmente di sefreti importantissimi per la sanità*”, así como Gio Battista Ardemanio que gastaba los beneficios eclesiásticos y los entretenimientos que poseía de Felipe III en ornamentos de casa semejantes, además de tener un hermano que pintaba especialmente flores y frutas¹²⁶¹. Si sobre estos dos no se tienen más datos que la eximia cita de Borsieri, ignorando si permanecían vivos en tiempos de Leganés, sucede lo contrario con otro relevante personaje de la primera mitad del siglo: el canónigo Manfredo Settala.

Manfreda Settala

Manfreda Settala, que reuniría una galería de maravillas a lo largo del siglo, no aparece citado en las páginas de Borsieri, probablemente debido a su juventud. Sin embargo, sí aparece citado su padre Ludovico, como uno de los más sabios conocedores de la ciencia de la Medicina¹²⁶². Ludovico Settala era, además, el poseedor de una amplia biblioteca, una discreta cuadrería, y una rica colección de objetos preciosos, raras sustancias medicinales, plantas y tierras, que pasarían a su hijo Manfreda. Éste, nacido en 1600,

¹²⁵⁷ El inventario de Valerí junto con una breve introducción con los datos básicos sobre su vida en Motta 1892.

¹²⁵⁸ Borsieri 1619, p. 68.

¹²⁵⁹ Agosti 1996, p. 167.

¹²⁶⁰ véase Brejon de Lavergnée 1980, p. 62.

¹²⁶¹ Borsieri 1619, p. 68.

¹²⁶² Borsieri 1619, p. 33.

estudió en Pavía, y murió en 1680, siendo estricto contemporáneo de Leganés en Milán. En su juventud había viajado por Venecia y Constantinopla, antes de volver en 1630 a su ciudad, donde resistió la epidemia de peste contra la que su padre fue especialmente combativo. Durante el gobierno de Ambrosio Spínola, ejerció de Superintendente Político, lo que permite suponer una cierta vinculación al poder español¹²⁶³. Tras ser ordenado canónigo de san Nazzaro, formó a partir de los años treinta, -es decir cuando Leganés estaba en la ciudad- y por cerca de cincuenta años, una colección que era verdaderamente un moderno museo que alcanzaba todas las ciencias del saber humano¹²⁶⁴.

Settala no pretendía formar un “teatro de las maravillas” sino una enciclopedia objetiva, un centro de documentación de todo lo que podía existir en el campo natural o técnico y que provocase discusión entre los estudiosos, particularmente interesante al hilo de sus correspondencia con Atanasius Kirchner. También con Cassiano dal Pozzo mantenía correspondencia, compartiendo una común afición por la Antigüedad, que le llevó a poseer modelos de célebres estatuas clásicas como el *Espinario* o el *Hércules Farnesio*. Su interés por el arte moderno se demuestra por su vinculación con el relanzamiento de la Academia de Pintura Escultura y Arquitectura de la Ambrosiana el 4 de marzo de 1669, posicionándose como tantos de sus contemporáneos en un ámbito cultural claramente filolombardo. De hecho, entre las piezas de su “Museo” aparecen numerosas pinturas y esculturas de maestros lombardos, entre ellos Bernardino Luini, Fede Galizia, Camilo y Giulio Cesare Procacini, Cerano, Morazzone, Melchiorre Gherardini, Daniele Crespi, Giuseppe Vermiglio, Camilo Landriani, Annibale Fontana, Andrea Biffi y Marc’Antonio Prestinari. El mismo Manfredo, consciente de la importancia de su colección pictórica, encargó al artista Cesare Fiori un catálogo ilustrado, prueba de la consciente política que llevó a cabo para la promoción de la cultura local¹²⁶⁵.

¹²⁶³ Para los datos biográficos sobre Manfredo véanse lo citado en Yrisarri 1681, de donde han sido tomados todos los datos históricos que aquí se exponen.

¹²⁶⁴ Para una aproximación y valoración de la colección o museo Settala véase Aimi, de Michele, Morandotti 1984, donde se analiza cada uno de los campos del saber humano y natural que interesaban a Settala, así como se hace una introducción al concepto de Museo en el Quinientos y Seiscientos, las Wunderkammern de la Europa Central y el carácter científico de las colecciones italianas de rarezas. La colección fue clasificada por estos autores dividiendo el material en los siguientes grupos: cuadros, estatuas medallas y repertorio arqueológico; libros, estampas y dibujos; instrumentos de precisión e ingenios mecánicos; productos artesanales, instrumentos musicales armas y ballestas; repertorio etnográfico y repertorio de interés naturalístico fósiles como minerales animales y vegetales. (Véase Aimi, de Michele, Morandotti 1984 p. 27y ss). Véase también Agosti 1996, p. 167, n. 94, citando numerosos ensayos sobre Manfredo Settala, siempre basados en los catálogos y fuentes históricas sobre su colección.

¹²⁶⁵ Para una valoración de su colección véase Aimi, de Michele, Morandotti 1984 p. 32 y 33 quienes vinculan la colección a aquella del Cardinale Monti “*per la simile ambizione a rendere pubblica la propria raccolta e per la comune passione per l’arte lombarda della controriforma e del primo barocco*”. La documentación sobre su colección se basa en unos trescientos dibujos datables entorno a 1640 a 1660, reproduciendo los objetos más significativos del museo recogidos en siete volúmenes en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y la Estense de Módena. Además

La vinculación de Settala con los españoles parece ir más allá de su labor política en tiempos de Spínola. El hecho de que se publicara una biografía suya en catellano, patrocinada por el conde de Melgar, anuncia que había un contacto más fuerte. De hecho, Manfredo conocería a otros coleccionistas y aficionados españoles, o al menos tendría contacto con ellos. No sólo con Melgar, quien en palabras de Yrisarri sintió muy profundamente su muerte, sino que también es de suponer un contacto con el marqués del Carpio, al que dona un pedazo de piedra imantada de gran tamaño, una de las mayores rarezas de su Museo, sabedor de que “*S. E. gustaba de él*”¹²⁶⁶. Por otro lado, una de las infinitas aficiones de Settala era la alfarería, gustando de las piezas labradas al torno que él mismo fabricaba. Se trataba de una práctica que ejercía de manera tan prodigiosa que fue maestro del príncipe Don Juan de Austria, del Marqués de Caracena y del Príncipe Vincenzo Gonzaga y “*otros muchos de alta Esfera, que aora imitan las obras, que hizieron insigne à su Maestro*”¹²⁶⁷.

Varios fueron los Príncipes que gustaron de su galería. Por ejemplo, el rey de Dinamarca, que la visitó de incógnito y fue también discípulo de Manfredo, a decir de sus biógrafos. El duque de Mantua la visitó tres veces y la completó con donaciones. El de Toscana era un correspondiente de Manfredo y le enviaba preciosas alhajas. Y de igual manera varios Cardenales se preciaban de tenerle por amigo, entre ellos Fabio Chigi, a quien Manfredo visitó en Roma en 1650 y quien más adelante sería conocido como Alejandro VII. La emperatriz Margarita (hermana de Carlos II) y el emperador Fernando IV conocieron la galería durante sus visitas a Milán. También en 1642 y 1644 visitaron el museo miembros de la embajada extraordinaria enviada por Luis XIV al gran duque de Toscana Fernando II de Medici. Todos querían conocer la colección de Settala, tal y como afirma Ysisarri: “*finalmente, ¿que Príncipe, ò Potentado de España, Italia, Alemania, y Francia ha pasado por Milan que no aia dedicado su primer estudio a veer esta Galeria, y conoer el Autor de ella?*”¹²⁶⁸. Para nosotros es particularmente interesante su relación con aquellos potentados del mundo hispánico. Entre sus pinturas se encuentran un retrato del duque de Feria que le había regalado el conde de Fuensaldaña cuando fue Gobernador de Milán, otro retrato de

son fundamentales los catálogos impresos de su Museo: Terzagho 1664, y Scarabelli 1666, este último con una reedición aumentada en 1667.

¹²⁶⁶ Yrisarri 1681, p. 57.

¹²⁶⁷ Yrisarri 1681 p. 68.

¹²⁶⁸ Yrisarri 1681, pp. 91-94. Aunque quizás exagere Settala mantenía relaciones muy cercanas con el gran duque de Toscana, quien le regaló un escritorio ébano embutido de camafeos y florones de piedra florentina (Yrisarri 1681, p. 70).

Juan de Austria y un retrato de Felipe IV¹²⁶⁹. La dimensión internacional del “Museo Settala”, unido a la vinculación especial con España que se puede deducir de sus pertenencias y biografía, hace verosímil la posibilidad de que Leganés tuviera contacto, o al menos conociese, esta interesante colección. Especialmente teniendo en cuenta un común interés por un campo científico concreto como la Matemática. Leganés, al igual que Settala, poseía un gran número de objetos matemáticos, siendo ésta para el milanés “*una ciencia en la que fue tan ventajoso en ella, que llegó a componer los instrumentos más difíciles que requiere su profesión, y no contento con los que el labraba con sus manos, recogió otros muchos de los Mathematicos mas insignes de Europa*”¹²⁷⁰. Por otro lado, la posesión de un gran número de retratos de hombres ilustres que poseía Settala pudiera ser un modelo muy cercano para Leganés a la hora de formar su propia galería de retratos. Según claro gusto renacentista, Settala poseía imágenes en medallas de emperadores antiguos y modernos, de los papas y de los duques de Milán y de los demás poderosos italianos¹²⁷¹, pero también tenía recogidos en siete volúmenes los retratos (¿dibujos o grabados?) de hombres ilustres de varios campos del saber¹²⁷². Nada sabemos de la serie de duques de Milán que poseía Leganés, del origen de sus doce emperadores romanos, ni de muchos de los otros retratos, siendo muy sugerente la presencia de la colección Settala en Milán como posible modelo iconográfico para los suyos. Por otro Settala parece decantarse por la estética leonardesca tanto como Leganés, siendo clave la presencia en ambas colecciones de numerosas obras de Bernardino Luini. Finalmente, se hace obligado citar la presencia de una copia de la Zingarella de Correggio hecha por Fede Gallizia, de quien poseía muchas pinturas. Esta posesión reafirma su tendencia hacia la obra del pintor parmense, algo también coincidente con el gusto de Leganés, quien pudo tener, así mismo, una copia de la Zingarella¹²⁷³.

¹²⁶⁹ Números 16, 20, 21 y 83 de su colección respectivamente. Para el inventario completo véase Terzagho 1681p. 183 y ss. o Scarabelli 1666, pp. 255- 265 para la traducción italiana. El retrato de Fera se atribuye a *Giuliano*, el de Cronwell se cita sin autor y los de don Juan de Austria y Felipe IV están ambos atribuidos a *Paino*.

¹²⁷⁰ Yrisarri 1681, p. 47.

¹²⁷¹ Yrisarri 1681, p. 71.

¹²⁷² Estos volúmenes habían sido compuestos por Carlos Settala, tratándose de retratos *de los Pintores y Estuarios más celebres de el mundo con una nota de todas sus obras: muchos retratos de Summos Pontífices, Emperadores, Reyes, Potentados, Prelados y hombres ilustres, que ha auído en todas las partes de el Mundo: los bosquejos de las Architecturas mas ricas de Europa, como son Palacios Circos Templos, Sepulcros, Pyramides, y Fuentes: Muchas prospectinas, y Países hermosos; y untimamente todos los arboles gEnealogicos de los Potentados de Europe y Asia* (Yrisarri 1681, p. 90).

¹²⁷³ La copia de Settala, identificada con el 54 *La Vergine vestita all'Egittiana, detta la Cingarina del Coreggio, imitata, ed accresciuta con lodeuole inuentione da Fede Gallitia* (Scarabelli 1666, p. 261), se encuentra en la Ambrosiana atribuida a Dosso Dossi (Pinacoteca Ambrosiana 2006, I, p. 105, n° 27). Mientras que la sospecha de la versión de Leganés parte del hecho de que así en una de las ventas de la colección Altamira en Londres en 1833, n° 33 se cita una Zingarella de Correggio. Véase nuestro capítulo sobre la dispersión de la colección Leganés.

Otros coleccionistas de la época de Leganés.

Muchos serían los coleccionistas que residían en Milán en los años en que Leganés ejerció su cargo de Gobernador, a los que pudo conocer. Uno sería Giovan Battista I Durrini (1612-1677), el patriarca de la familia Durrini, que establecida en Milán a comienzos de siglo, estaba llamada a convertirse en una de las más activas familias de comitentes artísticos del último tercio del siglo. Aunque también pudo llegar a conocer a su padre, Gian Giacomo I, banquero y mercader de oro y seda que moriría en 1639. La familia Durrini hizo ostentación de su poder emergente al levantar en el centro de la ciudad un palacio encargado a Francesco María Richini, todavía en pie, en el que la adhesión a España se comprobaba en los grandes retratos de Felipe IV, del Cardenal Infante y del Príncipe, de la Reina Española y “de dos grandes de España” que se encontraban en una salón grande de la planta baja, justo a la entrada. En el palacio colgaba una gran colección de pinturas, que es sólo conocida a través de un tardío inventario de 1708, en el que se observan los diferentes periodos de acaparamiento de las pinturas. Así se puede atribuir al Gian Giacomo la presencia de cuadros de procedencia flamenca, algunos similares a los poseídos por Federico Borromeo, junto a pinturas de los nombres más habituales en las colecciones de la primera mitad. Se trataba de obras de Aurelio Luini, Camillo y Carlo Antonio Procaccini, Morazzone, Moncalvo, Cerano, Fiammengini, y Panfilo Nuvolone, como autor de retratos familiares. Destacaba la presencia de un artista como Giuseppe Vermiglio, muy habitualmente representado en las colecciones milanesas, y por ello de sospechosa ausencia en la de Leganés. Como vínculo con la colección del Marqués quizás sea ilustrativo comprobar que entre los cuadros de los Durrini se encontraban dibujos de fortalezas como el Castillo de Milán y la Ciudadela de Casal. Pero sobre todo llama la atención la presencia de un retrato femenino con turbante, obra de Francesco del Cairo, que recuerda el retrato de Santa Catalina del Cairo que poseía Leganés¹²⁷⁴.

Las colecciones de arte en Milán se podían hacer en pocos años, como era el caso de la colección de los hermanos Giovanni Battista e Carlo Porro, fundadores de una sociedad comercial, y empresarios de fortuna en los cuarenta. En 1684, cuando la fortuna había decaído, se vendió su increíble colección, que había sido adquirida por varios caminos: compras, encargos directos a los artistas, y copias, éstas últimas más abundantes

¹²⁷⁴ Para esta familia y sus actividades como coleccionistas y mecenas véase Geddo 2001, especialmente la p. 48-53 para el periodo del gobierno de Leganés y el inventario de 1708 (pp. 71 y ss; los cuadros del inventario de 1708 por nosotros citados en: p. 76, n° 1 (retratos familia Real), p. 77, n° 181 (para las fortalezas) y p. 76, n° 146 (para el retrato femenino con turbante el Cairo, Véase también al respecto, el núm. 1068 de nuestro catálogo.

en los últimos años de formación de la misma. El conjunto parece que trataba de emular los autores presentes en la colección del Cardenal Monti, especialmente en la atención hacia los maestros lombardos del quinientos, pero también como define Comincini, en un intento por “*mostrarsi aggiornati usi movimenti del mercato pittoricomilanese e sui fatti d'arte emergenti dell'epoca*”¹²⁷⁵. Debido a este interés aparecen los consabidos nombres de Francesco del Cairo, de Daniele Crespi, de *Scaramuccia*, de Montalto, los más activos en la segunda mitad del siglo, junto a una copia de un Ecce Homo de Tiziano, pero también copias de Guercino, Reni, Ribera o Giuseppe Nuvolone. La colección de los hermanos Porro es, aunque fuera de las fechas en que Leganés estaba en Milán, un ejemplo de las actividades comerciales relacionadas con el coleccionismo de arte, y de la agilidad del mercado milanés, en un periodo en el que nuestro Gobernador ya había abandonado la Lombardía, obras lombardas siguen entrando en su colección¹²⁷⁶.

También podemos imaginar una posible relación con otras importantes familias de Milán como los Sfondrato, cuyo origen se establece en la fiel ciudad de Cremona. Durante el siglo XVI, esta familia había estado muy ligada al poder español, pero también a la casa de Saboya a través de sus servicios a Carlo Emmanuelle I. Como comitentes se volcaron en el monasterio de san Paolo Converso al que dotaron con relevantes obras. En los primeros años del siglo se completó la iglesia, donde trabajó *il Cerano*, contratado probablemente gracias a la presión de Alessandro Mazenta, Canonimo del Duomo y vicario de las monjas que regentaban el convento. También Melchior Gherardini trabajaría en la decoración del mismo, así como Antonio Campi, lo que demuestra un activo interés en los artistas manieristas del cambio de siglo. En el inventario de Ercole Sfondrati levantado en 1619 se refleja por un lado una cercanía al poder español, a través de los retratos de Felipe II o del Gobernador conde Fuentes, pero también se observa el gusto familiar a través de pinturas de Rafael, del Fiamengino, o de retratos familiares realizados por Tiziano. Se trataba de una colección con cierta similitud a la que Leganés establecería en Milán. Por ejemplo poseían una copia de la *Sagrada Familia* de Rafael en la iglesia de san Celso: *un quadro della Madonna e san Giuseppe che è copia del quadro que è a san Celso di Raffaele d'Urbino che è essatissima et fù fatta sono già piu de ciunquant'anni da un pittore di Milano, che diventò ciecho che'era valentissimo huomo*

¹²⁷⁵ Comincini 1994, p. 224, Véase este trabajo para todo lo que tiene que ver con la transcripción del inventario y la interpretación de las actividades de los hermanos Durrini.

¹²⁷⁶ Esta idea se basa en la constatación a través de los inventarios de la colección Leganés son cronológicos, evidenciándose, como veremos, que tras 1642, cuando no estaba ya en Italia, seguirán incorporándose pinturas de artistas nórdicos italianos. Véase más adelante el capítulo sobre la formación de la colección Leganés.

chiamato Paolo". Una pintura que se establece como un precedente de la copia que años después obtuvo Leganés¹²⁷⁷.

El cardenal Trivulzio.

Atención especial merece la figura del Gian Giacomo Teodoro Trivulzio (1597-1656), tanto por su protagonismo político en el Milán de mediados del siglo, como por su cercanía al marqués Leganés y sus actividades como mecenas. Calificado por Signorotto como un soberano sin reino¹²⁷⁸, pertenecía a una de las familias más notables de la Lombardía española, aunque mirada desde Madrid con recelo por sus antiguos lazos de unión con Francia durante el siglo XVI. Casado con una Grimaldi de Mónaco, quedó viudo al nacer su hijo Ecolé Teodoro en 1620, siendo elevado al solio cadenalicio en 1625, pese a sus desavenencias con Urbano VIII. Tentado en ocasiones por Mazzarino, que le llegó a ofrecer el título de Señor de Milán, el cardenal Trivulzio permaneció fiel a la corona española, siendo su lealtad recompensada en 1653 cuando fue nombrado Gobernador *ad interim* del Estado de Milán, gracias además a sus brillantes campañas en la defensa de Cremona contra el duque de Módena en 1647. Como tal Gobernador tenía su sitio reservado en la galería de retratos del Palacio Real, donde el suyo, pintado por Panfilo Nuvolone, fue colocado en 1656¹²⁷⁹.

Durante la etapa del gobierno de Leganés, el cardenal había ejercido una misión muy relevante como militar, mostrándose muy cercano al propio Gobernador. De hecho cuando Leganés establece una junta para tratar la difícil situación económica del Estado, las reuniones se celebraban en casa del propio cardenal¹²⁸⁰. En 1636 cuando la contraofensiva de Leganés fueron sus tropas quienes expulsaron a los enemigos del Lodigiano y de Piacentino, siendo ese año nombrado miembro del Consejo Secreto¹²⁸¹. En 1637 fue Gobernador durante una ausencia de Leganés de la ciudad y en 1638 nombrado

¹²⁷⁷ Sobre esta familia véase Giuliani 1997.

¹²⁷⁸ Signorotto 2006, pp. 189-200, aporta la más completa visión de la figura política del cardenal Trivulzio.

¹²⁷⁹ En 22 julio 1656 el soprastante del Real Palacio Jacomo Antonio Brena ordena que el retrato del Cardenal Trivulzio se coloque "*nel loco solito laciando pero p li altri suoi antecessori che sono quelli delli SS Condestabile di Castilla, conte De Haro et ultimamente quello del sig^{te} Marchese di Carazena quel resta apresso di me et li altro doi sono in casa del pitore Panfilo*" (ASMi, Autografi 10,6 Fascicolo 1) Esto implica que los retratos en este momento eran realizados por Nuvolone, quien probablemente realizase también el de Trivulzio, como había hecho con Caracena o el conde de Haro.

¹²⁸⁰ Signorotto 2006, p. 192.

¹²⁸¹ Signorotto, 2006, p. 191 y 193 respectivamente.

Gobernador de las milicias y soprintendente de las fortalezas¹²⁸², siendo quien sustituía a Leganés en las ausencias de Milán durante las campañas militares, como sucederá en 1640 y finalmente en 1641, cuando Leganés abandona definitivamente el gobierno tras solicitarlo reiteradamente al Rey¹²⁸³. Es muy interesante la confianza de Leganés en Trivulzio, que le llevó incluso a escribir una carta a Flandes mencionándole como de nuevo había sido el elegido para sustituirle en el gobierno de las armas de Milán¹²⁸⁴. De hecho, Leganés había pensado anteriormente que las cualidades de Tribulzio eran óptimas para asistir al Cardenal Infante en los Países Bajos, según él mismo escribe al conde duque de Olivares: “*El card Tribuizio... con el celo y servicios deste sujeto los conoce V. E muy bien, y creo sin duda que la edad le va disponiendo para todo, su atencion y valor es grande y tal que he pensado que en el tpo que no haga falta en Ytalia para la eleccion de papa, en que me parece va a ser de mucho provecho le seria tambien para Flandes a donde a donde veo que daria gran satisf^{on}*”¹²⁸⁵.

Más allá de las relaciones políticas y militares entre Trivulzio y Leganés, el contacto entre estos dos personajes debe suponerse también en el ámbito cultural. Aunque no hay ningún estudio moderno sobre su figura como coleccionista de pintura, este supuesto hay que aceptarlo a la vista de los ricos inventarios que se conocen de su familia y a las actividades de ésta en el campo de la comitancia artística, como prueba la capilla familiar levantada a partir de 1512 en la Basílica de san Nazzaro Maggiore¹²⁸⁶. En el caso concreto

¹²⁸² Quizás por esta causa Leganés estableció un privilegio de 3.000 ducados para el cardenal (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie II. Privileggi e patenti, 22, 16 marzo 1638-28 mayo 1643, f. 38v-39. Firmado por Leganés el 16 de diciembre).

¹²⁸³ Leganés firmó el 3 de abril de 1640 la orden para que el Consejo Secreto gobernase la ciudad en lo político durante la campaña a Casale de Monferrato, mientras el Cardenal Tribulzio era el Gobernador de las armas (ASMí, Uffici Regi 62, fasc 1). Al año siguiente ante la partida de Leganés para España, el Rey decide nombrar al conde de Siruela como Gobernador, dándole el gobierno de las armas de nuevo a Tribulzio, decisión que el Rey firmaba en 6 de noviembre de 1641: *he venido en congederos licencia por tres o quatro meses y assi podreis usar della y para que sirua en ese cargo en Interin he nombrado al conde de Siruela y al Card Tribulzio por Gou^o de armas*. (ASMí, Uffici Regi, 62, fasc 1, carta de Diego Patiño 29 enero 1641, con copia de la carta Real).

¹²⁸⁴ AGR Secretaría Guerra, 459 f. 128. Carta de Leganés desde Milán el 23 Enero 1641, informando de su sustitución.

¹²⁸⁵ AGS, Secretaría de Estado, Leg. 3860, nota e Leganés a Olivares sin fecha.

Esta carta estará relacionada con la deliberación del Consejo de Estado de 7 abril de 1640, el consejo de Estado sobre la proposición del marqués de Leganés de enviar al Cardenal Trivulzio para asistir al Cardenal Infante, aunque se decide que es más necesario en Italia (AGS, Estado, Estado 3860, citado en Gachard 1927, 367, 1, 25). Leganés insistía en promocionar a Tribulzio en otro momento, el Rey elige al cardenal como embajador en Alemania, según escribe a Leganés “como vos me lo haueis propuesto”, ordenando una ayuda de costa de 10000 reales. (AGS, Secretaría de Estado, Leg. 2907, Carta de Felipe IV a Leganés, sin fecha).

¹²⁸⁶ Algunos datos sobre su fundación en Mezzanotte 1913 y Baroni 1968. Más recientemente son fundamentales las aportaciones en Stolfi 2005. Agradezco la noticia de estos trabajos a Alessandra Squizzato, quien está llevando a cabo un estudio de los inventarios artísticos de la familia Trivulzio, inéditos en su totalidad. En 1650, Puccinelli recordaba como en las casas del Príncipe Trivulzio, se encontraban inscripciones epigráficas de época imperial romana que había recogido su antepasado Gio. Giacompo Trivulzio traídas desde Osmo tras una gran victoria (Puccinelli 1650, p. 19). También Puccinelli hace un exhaustivo

de Teodoro su actividad como mecenas artístico se focalizaba en los numerosos territorios que poseía alrededor de Milán, tanto en los confines piacentinos como venecianos o incluso en los límites con los Grisones en el norte de Milán, Tribulzio levantó en Codogno, cerca de Piacenza su pequeña corte, tras adquirir el feudo en 1645 a Giovanni Battista Durini a través de Marcellino Airoidi, completando otras posesiones familiares significativas como la de Moraro, “*da lungo tempo uno dei fulcri delle attività produttive della famiglia*” decorada con escudos en mármol, pinturas y mampostería policromada, donde levantó un nuevo oratorio¹²⁸⁷. Tribulzio abrió además varias carreteras que permitieron un eficaz transporte de tropas en la batalla de Cremona en 1647, pero que le permitían una comunicación rápida a su feudo de Codogno, donde levantó un palacio de familia, y realizó varias empresas arquitectónicas, especialmente en la plaza, que dotó de una gran *loggia*. Por otra parte, en Codogno se situaba el convento de Santa María delle Grazie, fundado en 1620 bajo el amparo del cardenal, al que dotó de varias obras artísticas y de devoción en los años siguientes. Las intervenciones del cardenal en su feudo fueron siempre tendentes a mejorar el aspecto eclesiástico, fundó otras instituciones, consiguió en 1635 de Urbano VIII ampliar el rango de la iglesia local de simple parroquia a colegiata, la dotó con una reliquia del cuerpo de san Ercolano y otros bienes como un rico ostensorio de oro con figuras de coral. Otras intervenciones fueron la erección de la iglesia de san Teodoro y el llamado Arco del Cristo, ambas encargadas al arquitecto Giovanni Battista Barattieri, quien también levantaría otro arco en el feudo de Retegno, perteneciente así mismo al cardenal. Todavía en 1686 los herederos del cardenal como Antonio Gallio Tribulzio, sucesor de su hijo Antonio Teodoro, ejercieron un cierto mecenazgo en Codogno, cuyos trabajos llevados a cabo por Giacomo Pianca se basaban en diseños del Arquitecto Giovan Domenico Richino, de tiempos del propio Cardenal Teodoro. Como veremos era curiosamente Richino uno de los ingenieros-arquitectos que disfrutaron de una gran promoción en tiempos del gobierno de Leganés.

Bartolomeo Arese.

A la sombra del gobierno del marqués de Leganés creció uno de los protagonistas del mecenazgo milanés de la segunda mitad del siglo, Bartolomeo III Arrese (1610-1674),

repaso a las inscripciones y a la propia Capilla Trivulcio en san Nazaro: *Inscrittioni dei Tumuli situati nell'Antico Tempio di S. Nazaro in Porta Romana, cap. XV*. (Puccinelli 1650, pp. 60-65).

¹²⁸⁷ Las actividades como mecenas del cardenal, especialmente en Codogno en Marubbi 2004, de donde se han extraído los datos citados a continuación.

una de las figuras políticas más sobresalientes del Milán que dejó Leganés a su partida¹²⁸⁸. Aunque comenzó su carrera antes del gobierno del Marqués, fue durante el mismo cuando accedió a puestos cada vez más relevantes. El *cursus honorum* de Arese fue espectacular. Comenzó en 1612 como *dottore collegiato*, en 1627 era decurión de la ciudad y en 1636 capitán de justicia. En 1638 accedió al título de *questor* del magistrado ordinario, con la bendición del marqués de Leganés “*porque sin duda es el sujeto de mejores esperanzas que al presente ay en aquel Estado*”¹²⁸⁹. Tras la salida de Leganés de Milán accedió al cargo de senador y miembro del consejo secreto y posteriormente Presidente del Magistrado Ordinario. En 1649 fue regente honorario del consejo de Italia, y desde 1660 a su muerte Presidente del Senado.

Arese incrementó notablemente el patrimonio de una familia muy relacionada con España¹²⁹⁰. Recurrió al arquitecto Francesco María Richino para la construcción de un imponente palacio familiar (actual Palacio Litta) que, en opinión de sus contemporáneos, rivalizaba con el palacio ducal. Pero sus esfuerzos también se concretaron a partir de 1654 en la erección de un magnífico palacio a las afueras de Milán en la villa de Cesano Maderno, donde desarrolló toda una política estética basada en el clasicismo. La decoración al fresco fue dada a artistas como Giuseppe Nuvolone, Giovanni Stefano Montalto, Ercolo Procaccini el joven y Federico Bianchi, artistas que se situaban entre lo clasicismo y lo barroco, buenos conocedores del mundo genovés. Como Presidente del Senado, en el discurso visual de su residencia se mostraba la veneración hacia el monarca y la dinastía española, junto a los méritos de su propia familia. Las alegorías clásicas, el ideal de belleza templado por la prudencia y la caridad cristiana eran los pilares de un recorrido de virtudes y sabiduría, donde lo religioso asumía el lenguaje de la mística¹²⁹¹. La decoración escultórica era también relevante y estaba organizada en torno a la comitencia de Arese hacia los artistas milaneses: Bussola, Simonetta, l'Albertino y Vismara, pintores que viraron hacia la manera romana e mediados de siglo¹²⁹². Por otro lado, un miembro de la misma familia, Giovanni Francesco Arese, hijo del conde Benedetto Arese y de Maria Carnaco, nacido el 15 de marzo de 1642, era el poseedor de una gran colección de pinturas atesorada durante sus viajes por España, Flandes y Alemania al servicio de los Habsburgo. Entre ellas se

Comentario [S15]: Mirar en signorotto si es error por Bartolomeo

¹²⁸⁸ Como prueba de su relación con la Corona valgan los pagos por los servicios que Leganés firma el 20 de julio de 1640 (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60. f. 234v).

¹²⁸⁹ Cfr Signorotto 2006, p. 201, donde además se resume la carrera política de este personaje. Véase también un reciente ensayo sobre su familia política y las camarillas de poder en torno a Arese en Spiriti 204 y Spiriti 2005.

¹²⁹⁰ Véase Signorotto 2006, p. 207.

¹²⁹¹ Signorotto 2006, p. 212.

¹²⁹² Un amplio estudio de este palacio en Gatti Perer, 1999. Sobre las actividades de Arese como mecenas comitente de artistas milaneses, véase especialmente el ensayo de Andrea Spiriti (pp. 19-43).

encontraban obras similares a las que tenía Leganés como dos batallas del Giuseppe d'Arpino: *Quercios y Horacios* y *Josué parando el Sol*, y un *Apolo y Marsias* de Ribera, descripciones demasiado genéricas para relacionarlas con las que en algún momento poseyó Leganés.¹²⁹³

El Cardenal Monti.

Contemporáneo a Leganés en Milán, Cesare Monti fue la cabeza del arzobispado desde 1631 hasta 1650, aunque su entrada en la ciudad se produjo en 1635, apenas unos meses antes que nuestro Gobernador. Monti había estado anteriormente como Nuncio en España, por lo era considerado un perfecto conocedor de la situación política y cultural española¹²⁹⁴. Su llegada a Milán el 28 de abril, fue celebrada con una ceremonia solemne para la que se erigió un arco triunfal, cuyo diseño corrió a cargo de Giovan Mauro della Rovere¹²⁹⁵. En la ciudad ejerció una amplia labor de mecenazgo artístico a la vez que formó una colección de pinturas de gran calidad, donada en 1650 en parte al Palacio Arzobispal¹²⁹⁶. El propio palacio fue adaptado por él, especialmente en sus salas de representación, cerrando la logia superior de un lado del patio que Carlo Borromeo había hecho levantar por Pellegrino Pellegrini para los canónicos ordinarios de la catedral¹²⁹⁷. Esta *loggia* cerrada por luminosas ventanas era el espacio perfecto para colgar su conjunto de obras artísticas. Colección de piezas que ha sido interpretada como una manifestación del interés del Cardenal por potenciar los artistas lombardos contemporáneos, no obstante

¹²⁹³ Sobre esta colección véase Arese 1967. Las obras citadas en p. 131, n° 16; 134, n° 64 y 139, n° 150 respectivamente. La posibilidad de que fueran obras obtenidas por este miembro de la familia Arese en España de la colección Leganés está lejos de poder ser probada, pero lo citamos a nivel informativo. También hay que considerar la posibilidad de que éstas sean pinturas heredadas por Arese de sus antepasados de la primera mitad del siglo, cuyo gusto coincidiría con el de Leganés.

¹²⁹⁴ De hecho durante su nunciatura coincidiría con Leganés en Madrid. Por ejemplo ambos están presentes en la ceremonia de jura a Baltasar Carlos el 7 de marzo de 1632. Leganés, como caballerizo del rey y Monti, Patriarca de Antioquía, como Nuncio, era uno de los que permanecían en un lugar privilegiado, véase Gómez de Mora 1632, f. 9.

¹²⁹⁵ Bona Catelloti 1994, p. 32 y n. 39.

¹²⁹⁶ La figura de Monti fue estudiada en el contexto de una exposición sobre el personaje, que recuperaba el conjunto de su colección y sus actividades de mecenazgo cultural (Milán 1994). Además existen algunos ensayos anteriores que abordan esta figura, siendo fundamental: Melzi d'Eril 1972, quien compara las actividades coleccionistas del Cardenal en relación al mecenazgo y labor pastoral desarrollada por su antecesor el cardenal Borromeo, a la vez que intuye el profundo deseo de potenciar una cultura artística en Milán desde una óptica claramente nacionalista y devota: *Cesare Monti nei suoi acquisti da vero mecenate si era orientato in prevalenza sulla grande stagione pittorica locale del primo Seicento sì che la sua raccolta potesse apparire ad un attento osservatore il migliore, il più aggiornato excursus di arte contemporanea una esposizione esauriente e completa di dipinti milanesi in clima di controriforma*. (Melzi d'Eril 1972, p. 301).

¹²⁹⁷ Curiosamente en el Palacio Real, es decir, la sede del poder político, Leganés, también ordenará cerrar una *loggia* abierta, para formar una galería cerrada, en esta ocasión destinada a ampliar las estancias palaciegas y de habitación, como veremos más adelante.

serán artistas como Giulio Cesare Procaccini, Morazzone, el Cerano y Daniele Crespi los que formaban el núcleo principal. También tenía obras sobresalientes de la pintura milanesa del quinientos como Marco d'Oggino, Giampietrino, Bramantino, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, así como de artistas manieristas del norte como Aurelio Luini, Ambrogio Figino o Paolo Lomazzo y los hermanos Campi, Antonio principalmente. Junto a todas ellas, obras de artistas de mediados de siglo, como Francesco del Cairo, de quien se encontraban algunas telas dramáticamente claroscuros, y la familia Novulone, de quien comparecen tres pinturas. La componente veneciana se ejemplificaba a través de telas de Tintoretto joven, dos obras de Bonifacio de Pitati y otras dos de Paris Bordone. Un grupo de pintura que, según quienes la han estudiado, sirvió de ejemplo y paradigma a otras colecciones milanesas del seicento y otras posteriores, por su aspecto antológico y su decidido eclecticismo culto¹²⁹⁸. El carácter semipúblico de la colección de Monti, especialmente una vez donada al Palacio Arzobispal, hizo por otra parte, que las fuentes y guías históricas recogieran con profusión la calidad de la misma, lo que garantizó un conocimiento muy extendido de la galería arzobispal de pinturas¹²⁹⁹.

Se conocen dos inventarios de su colección. Uno de ellos fue levantado en 1638, lo que nos permite contemplar cómo era la colección en los mismos años en los que Leganés permanecía en Milán. De este documento se deduce que probablemente el grueso hubiera ya estado formado en tiempos de sus nunciaturas en Nápoles y Madrid, dado el alto número de cuadros. Se sabe además que el cardenal era amigo de Cassiano dal Pozzo, de cuya correspondencia se infiere la existencia de agentes en Roma a la búsqueda de cuadros para el Cardenal, antes y después de ser nombrado arzobispo¹³⁰⁰. Sin embargo, el principal de todos sus colaboradores era Giuseppe Pasta. El poeta que redactó un opúsculo en el que se celebraba la mayor gloria pictórica de la colección del cardenal: *El Martirio de Santa Rufina*

¹²⁹⁸ Bona Castellotti 1994, p. 35.

¹²⁹⁹ Sant'Agostino 1671, p. 75-89; Torre 1674, p. 372 y ss., Latuada 1637, II, p. 66. La colección de pinturas en relación con la piedad del ardenal también está mencionada en una crónica milanesa de carácter general y no específicamente artística, como es la de Giuseppe Ripamondi: *Haec pietatis, magnitudinis animi opera subdam. Palatium archiepiscopale magnificentius extruit longo cubiculorum ordine cum augusto conclave ad meridiem. Pretiosissimas tabulas avito aere, et argentea suppellectile divendita aula eorum loco nudique conquistata regio plane animo, ac sumptu congressit, futuras aliquando successorum pietatis, et elegantiae instrumenta. Summun artificum sacra opera ea sunt, ne quid profanum putes, quorum pluritudo, et penicilli ferme supremus labor, cum illud, quod non est videatur, quae est magnae artis praestantia, mirum est quantum intuentium oculos alliciant, mentesque ad caelestia contemplanda ab hac mortalitatis faece subducant. In eum modum ut archiepiscopus hic illucque obvertens oculos in perpetua rerum divinarum meditatione versetur. Caeterum baud semel ferunt, qui continui aulae sunt, tam magnum sumptum religionem incusisse cardinali, deque iss alienandis consilium cepisse nisi idem fuisset a Carolo et Dereico magnis illis animis factitatum.* (Ripamondi 1648, Lib. V, p. 93-94)

¹³⁰⁰ Al menos desde 1626 a 1648 trabajaron para él personajes como Giovanni Antonio Bussola, Giovanni Battista Rainoldi, Francesco Rusca, Brada Borri. También se tenía relación con muchos de aquellos aficionados que aparecen en el *Carteggio Putteano* con Cassiano dal Pozzo: Agostino Lampugnani, Francesco Bernardino Ferrari, Sforza Brivio, Carlo Bossi Cardenal Stefano Durazzo y Galeazzo Arconati (Véase Bona Castellotti, 1994, p. 32).

y *Seconda* realizado por Procaccini, Cerano y Morazzone, conocido desde entonces como el “cuadro delle tre mani”, actualmente en la Pinacoteca Brera de Milán¹³⁰¹. El texto, que vio la luz en el mismo año de 1638, puede ser definido como una de las más singulares hazañas literarias en la promoción artística del Milán que conoció Leganés, lo que sin duda debió influir en su deseo de adquirir obra de estos tres autores. El “cuadro de las tres manos” procedía, como se vió, de la colección de Scipione Tosso, lo que sitúa a Monti como más de los componentes de la tupida la red de coleccionistas milaneses de la primera mitad del siglo. De hecho se han rastreado otros cuadros suyos anteriormente en poder de diversos coleccionistas. Uno de ellos era una copia del *Cristo en el Huerto de los Olivos* de Corregio realizada por Fede Galizia, que sería probablemente la pintura que la propia pintora dejó a los padres teatinos de Santo’Antonio Abad al morir en 1630. Otra pintura que llegó a su poder era una cabeza del Salvador de Ambrogio Figino, que sería probablemente la que está documentada anteriormente en Venecia en casa del pintor. Una representación del Salvador Bendiciendo obra de Bernardino Lanino que permanecía en la colección Monti atribuida a Gaudencio Ferrari, podría corresponder, por otro lado, a una de las dos pinturas del mismo tema que Amadeo dal Pozzo poseía en un inventario de 1634. También cabe destacar como una pintura del Ecce Homo de Corregio que aparece en su poder había pertenecido a san Carlo Borromeo quien la donó a su amigo Ludovico Monetta, que a su vez dio al señor Carlo Arquinto, ayo del conde Carlo, que la cedió a Monti. Valgan estos ejemplos para perfilar a este arzobispo como uno más de ese grupo selecto de finos coleccionistas milaneses que estamos tratando en este capítulo, con algunos de los cuales el cardenal tenía especial relación. Por ejemplo Galeazzo Arconati que era propietario de un retrato de san Carlo que se le restituyó en 1638. Pero también Francesco d’Adda, con quien le unía su común tenencia de una Madonna de Andrea del Sarto; el conde Giacomo Simonetta, que estaba casado con su sobrina Anna Monti y Manfredo Settala, que le regaló alguna obra. Además, Cesare Monti se relacionaba con otros relevantes personajes como el príncipe Trivulzio, el Presidente del Senado Bartolomeo Arese y el marqués Serra, importantísimo militar, político y coleccionista milanés al servicio de España, de los cuales trataremos más adelante en su perfil de aficionados al arte¹³⁰².

¹³⁰¹ Pasta 1636. Giuseppe Pasta muy vinculado al cardenal Monti era canónico de Santa Maria Fulcorina, organista y escritor, amigo de Monti. También compuso *Il trionfante ingresso in Milano del Sig. Cardinale Monti*, Bergamo 1631 y *Epitalami nelle nozze di don Giulio Monti e donna Giulia Simonetta*, Milano 1637, una obra celebrando el matrimonio de la sobrina del cardenal. Como amante del arte Pasta escribió rimas en alabanza de Morazzone, Cerano y Procaccini, editado sin fecha en la stamperia del collegio ambrosiano (Véase Melzi d’Eril 1972, p. 303).

¹³⁰² Para las relaciones concretas de Monti con estos coleccionistas véase Bonna Castellotti, pp. 29-30.

Aunque Leganés y Monti sin duda se conocieron, de nuevo nada sabemos de una relación directa en el ámbito del coleccionismo de pintura. Ni de intercambios de obras entre ellos, ni de visitas personales. Ni siquiera se ha localizado correspondencia política directa entre ambos, aunque hay noticias de que se reunían con cierta frecuencia para tratar asuntos políticos¹³⁰³. Aun así, hay ciertos datos que relacionan su gusto pictórico a través de la posesión de los mismos artistas, de copias de idénticas pinturas o de relaciones personales comunes. Por ejemplo en el testamento del prelado se cita una lámina de “Bouquiers”, de la que no hay traza actual, que se decía proceder del gabinete del archiduque Alberto de Austria en Flandes. De sus manos pasó a las del Cardenal Infante a cuya muerte fue adquirida por el padre Benedetto da Lodi, Menor Observante, predicador de Su Majestad y de su Alteza, que en ese momento era confesor en Flandes del Señor Don Francesco de Melo¹³⁰⁴. El enigmático nombre correspondería con Fouquiers, un artista del que Leganés poseía varias obras, siendo muy posible que el poseedor final de esta lámina fuese el confesor en Flandes de Francesco de Melo, quien posteriormente sería mano derecha de Leganés en Milán, lo que demuestra lo cerrado del círculo de interesados por este artista en Milán. Por otro lado, además de los autores más o menos habituales, Monti tenía muchas obras de Francesco del Cairo, por quien Leganés desarrolló un gran interés tras su salida del gobierno. En ambos personajes se da una idéntica afición por la obra de Bernardino Luini, que tiene en el caso del Cardenal un aspecto muy esclarecedor, al conocerse como encargaba copias de las obras de éste a un pintor Lampugnano¹³⁰⁵. La existencia de este copista “oficial” de Luini, puede arrojar luz sobre la sorprendente existencia de numerosas obras de este pintor en el inventario de Leganés. De hecho no era sólo Luini de quien ambos pretendían copias. Como Leganés, Monti también disfrutaba de varias copias de artistas tan queridos en el seiscientos milanés como Rafael o Andrea del Sarto. Por ejemplo, como el Gobernador haría después, Monti ordena sacar una copia de la *Sagrada Familia* de Rafael que se encontraba en la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli presso san Celso¹³⁰⁶, y ambos poseían réplicas de la composición de Andrea del Sarto con la Virgen y el Niño junto a san Giovanni y ángeles, que había pertenecido a Francesco

¹³⁰³ El 12 de enero de 1636 Leganés escribía al Rey relatando sus conversaciones con el Cardenal sobre la posibilidad de alcanzar la paz, y la posición oficial de Roma. (AGS, Estado, Milán, 3343, f. 57).

¹³⁰⁴ Bona Castellotti 1994, p. 29.

¹³⁰⁵ Bona Castellotti 1994, p. 33.

¹³⁰⁶ Para la pintura del cardenal Monti, actualmente en la Galería Arzobispal de Milán véase Milán 1994, p. 250, nº 7. Para la versión de Leganés véase cat. núm 1087 y nuestro apartado correspondiente a la Iglesia de Santa María Presso san Celso en este mismo capítulo.

d'Adda¹³⁰⁷. Entre las numerosas copias de Monti, un san Ambrogio a partir de la versión de *Il Cerano*, que Federico Borromeo había donado a la Biblioteca Ambrosiana, puede relacionarse con una obra similar poseída por Leganés¹³⁰⁸. También cabe relacionar la Magdalena de Giampetrino que Monti poseía y se conserva actualmente en la Pinacoteca de Brera, con la pintura del mismo tema que el Marqués español llegó a poseer¹³⁰⁹.

Como hemos dicho no hay ningún dato ni documento que relacione personalmente a ambos personajes como coleccionistas. Pero es significativa la posible influencia recíproca. Por ejemplo, uno de los artistas mejor representados en la colección Leganés como era Daniel Seghers, entraría a formar parte de la colección Monti después de 1638 a través de un *Vaso de Flores* actualmente en la Galería Arzobispal de Milán¹³¹⁰. Por otra parte hay que considerar las numerosas ausencias de pinturas de la colección Monti entre 1638 y 1650, muchas de ellas son donaciones recogidas en su inventario de 1650, entre ellos algunos dibujos y numerosos paisajes de Bruegel. Aunque en la mayoría de los casos las razones de su dispersión se desconocen. Bona Castellotti sospecha una razón de tipo religioso, al reducir el número de países y obras de objeto sacro¹³¹¹, de los cuales Leganés también pudo ser beneficiario indirectamente. Pero esto desafortunadamente queda aun en suspenso.

El marqués Serra di Cassano.

El genovés Giovan Francesco Serra, fue sin duda una de los coleccionistas más directamente vinculado a Leganés. El llamado marqués Serra, huérfano desde joven había sido criado por su tío Giovan Battista Serra, quien entre 1622 y 1627 había sido embajador genovés en Madrid, acompañándole el joven Giovan Francesco. Es posible que la relación ente Leganés y Serra proceda de este momento, justo cuando Leganés estaba a punto de casarse con una genovesa. Sin embargo, no hay datos precisos hasta 1634 cuando ambos coincidieron en Milán durante el paso del Cardenal Infante a Bruselas, trayecto en el que Serra escoltó a Su Alteza hasta el confín con las provincias de los Grisones. Poco después, cuando Leganés acude al gobierno de Milán en 1635 comenzaría el ascenso político y

¹³⁰⁷ Para la pintura de Monti, actualmente en la Galería del Palacio Arzobispal (Inv. n° 231), véase Milán 1994, p. 251, n° 10. Para la pintura de Leganés véase cat. 1066.

¹³⁰⁸ Actualmente en la Galería Arzobispal de Milán (inv. n° 188), véase Milán 1994, p. 26, n° 33. Para la de Leganés véase cat. 815.

¹³⁰⁹ Para la de Monti, originariamente considerada de Gaudencio Ferrari, véase Milán 1994, p. 18, n° 7 y Brera 1988, p. 184, n° 115. Para la de Leganés, véase cat. núm 1044. El detalle del ángel tras la Santa y el hecho de que ella no sostenga ningún crucifijo en la pintura de la Pinacoteca Brera, alejan la posibilidad de que se trate de la misma obra. Sin embargo estamos ante un ejemplo del gusto común en ambos coleccionistas, al poseer sendas Magdalenas de Giampetrino.

¹³¹⁰ véase Milán 1994, p. 228, n° 98.

¹³¹¹ Bona Catellotti 1994, pp. 33-34.

militar del genovés. Inmediatamente tras la llegada del nuevo Gobernador fue nombrado maestre de campo de un tercio de la infantería napolitana, participando en casi todas las batallas ganadas por los ejércitos comandados por Leganés durante la guerra del Piamonte y convirtiéndose en uno de sus principales apoyos militares¹³¹². La relación parece haber sido fructífera para Serra, dado que Leganés apoyaba constantemente muchas de sus pretensiones y peticiones a la Corona. Por ejemplo el genovés está en una lista de aquellos que tienen una situación privilegiada para cobrar los créditos que tuviesen con la Regia Cámara de Milán, firmada por Leganés en Febrero de 1636 al poco de iniciar su gobierno¹³¹³. Más aun, en diciembre de 1638 Serra consigue comprar el título de correo Mayor de Milán que había pertenecido al conde de Villamediana, un oficio por el cual Leganés insiste en que sus gajes sean abonados puntualmente¹³¹⁴. Datos que presuponen una vinculación muy directa. Relación basada en el aspecto militar. Su participación en las campañas de Leganés y en las grandes batallas ganadas por éste como Verceli, Berrua y Crecentín, hicieron que en abril de 1639 el Gobernador español solicitara que se le concediese a Serra un título de marqués en el reino de Castilla. Algo que llegaría con su nombramiento como marqués de Almendralejo¹³¹⁵. Tras la salida de Leganés de la Lombardía, ambos debieron coincidir también durante el periodo de 1641 a 1642 en que Serra permaneció en España, cuando ambos viajan a Zaragoza en 1642 acompañando al séquito Real, o en el último viaje a Madrid del genovés en 1652¹³¹⁶.

En relación con la pintura y el coleccionismo Serra no partía de cero, pertenecía a una rama de la familia del cardenal genovés Giacomo Serra (1570-1623) quien pasó a la historia por haber encargado a Rubens la primera versión de pala de altar de la *Chiesa Nuova* de Roma, hoy en Grenoble, y quien era también comitente de Guercino¹³¹⁷. Pero, sobre todo, el marqués Serra es conocido por la historiografía sobre coleccionismo porque la mayor parte de su repertorio de obras se integró en la Colección real de Felipe IV en 1664 a través de la intervención del conde de Peñaranda. Aunque este aspecto se sale de los límites cronológicos y temáticos de nuestra investigación, nos permite comprobar las similitudes de su gusto con el de Leganés. Como definió Antonio Vannugli, es probable

¹³¹² Para la biografía de Serra véase Vannugli 1989, especialmente pp. 17-27 y p. 127 nota 18. Serra aparece en ocasiones en las relaciones militares impresas en esa época como en la *Relacion General de los Sucedos que ha auido en España, Flandes, Italia y Alemania, y en otras partes desde 1 de marzo hasta fin de febrero de 1640* donde se le menciona entre los que tenían a su cargo tercios de italianos, véase BNM, Mss 2370, f. 178.

¹³¹³ ASMi, Potenze Estere, 29 (Genova). 16 febrero 1636.

¹³¹⁴ Para las mercedes concedidas a Serra durante el gobierno de Leganés véase AGS, Secretarías Provinciales, lib. 1248, f. 72 y f. 335, donde el gobernador exige la puntualidad de los pagos. Véase también AGS, Secretarías Provinciales Leg. 2014, con abundante documentación sobre Serra y este cargo.

¹³¹⁵ La petición de Leganés fechada el día 21 se encuentra en AGS, Estado, Secretaría de Milán, 3350, f. 28.

¹³¹⁶ Vannugli 1989, p. 19.

¹³¹⁷ Agosti 1996, p. 172 y n. 111

que la colección de Leganés fuese un incentivo y un modelo para las adquisiciones de Serra. Vannugli argumenta que la línea de coleccionismo que siguió Serra se encuentra ya en la colección de Leganés. A excepción de los cuadros atribuidos a Rafael y otros manieristas de la Italia central que interesaron a Leganés, ambos demuestran predilección por la escuelas del norte: lombardos como Leonardo, Luini, Gaudencio Ferrari, da Sesto y Giampetrino; emilianos como Correggio y Parmigianino, y vénetos como Tiziano, Bassano, Giorgione Bellini, Palma Veronese. Fuera de ellos la colección Serra destaca por la posesión de obras de flamencos internacionales como Rubens o Van Dyck, de quien Leganés contribuyó a fomentar su recepción entre la nobleza española. Otro punto de conexión entre ambas colecciones es la práctica ausencia de la escuela clasicista salvo una notable excepción: la figura de Guido Reni encarnada en una composición común a ambos, el *Hipómenes y Atalanta*, cuyo original procedente de la colección Serra se encuentra en el Museo del Prado¹³¹⁸. De hecho, en este punto parece que es el gusto de Serra, y sus posesiones, las que influyen en Leganés, quien poseía una versión de esta obra. Es muy probable que Leganés como sucedió en otros casos, solicitara una copia de la pintura, especialmente considerando el interés que en un cierto momento de su etapa en Milán desarrolló por la pintura del boloñés. De la misma manera es probable que el *Apolo y Marsias* de Ribera de la colección Leganés, estuviera basado en la obra del mismo tema que poseía Serra, hoy perdido¹³¹⁹. Es notable, y así fue resaltado por Vannugli, la gran cantidad de pinturas de la colección Serra de las que se conocen otras versiones¹³²⁰, algo que también sucede con la de Leganés. Esta circunstancia, más allá de insistir en la proliferación de modelos pictóricos que se repetían hasta la saciedad en el mercado del siglo XVII, -caso de los Luini, Cesare de Sesto y demás Leonardescos-, insiste en el valor paradigmático de la colección del genovés en la Lombardía de mediados de siglo, una definición que también ha de comenzar a aplicarse a la del español.

Que Serra y Leganés se conocían es por lo tanto un hecho y que tenían intereses pictóricos comunes se deduce de la lectura de sus inventarios, así como de la existencia de las citadas copias. Pero la relación se manifiesta más directa cuando comprobamos la

¹³¹⁸ Vannugli 1989, p. 33-34. El autor insiste en cómo aun no se ha indagado en el influjo que la colección de Leganés pudo tener entre los coleccionistas milaneses, circunstancia de la que Serra sería un ejemplo. Para la pintura de Leganés véase cat. núm 1110.

¹³¹⁹ Véase Vannugli 1989, p. 47 para una reflexión sobre el cuadro y la negación de que se trate de la versión actualmente conservada en Bruselas. Véase también cat. 1201 para la versión de Leganés.

¹³²⁰ Es el caso de *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni, *Venus y Adonis* de Annibal Carracci, *La Consegna delle chiavi* de Vincenzo Catena. En otros casos poseía réplicas autografadas como *Ester y Asuero* de Tintoretto, que quizá fuese la perdida, *Venus y Adonis* de Tiziano. También poseía copias, como la *Madonna* atribuida a Andrea del Sarto, o la *Madonna con Niño y Santa Ana*, de Cesare da Sesto, copia del original de Leonardo (Vannugli 1989, p. 33).

posesión de una retrato del marqués Serra en la colección de Leganés (num 1322). La pintura sería una versión del retrato de Francesco del Cairo del modelo actualmente conservado en la colección Koeliker de Milán¹³²¹. Pese a que Serra había sido uno de los maestros de campo que pelearon a las órdenes de Leganés durante la guerra, la pintura no pertenece a la serie de Maeses de Campo encargada por nuestro Marqués en Milán durante su estancia en la capital lombarda. Muy al contrario, por la tardía fecha de ingreso de la pintura en la colección Leganés donde es una de las últimas, ésta fue obtenida mucho después de su regreso. Es más que probable que la pintura fuese un regalo directo del propio Serra en uno de sus viajes a España, o enviada desde Milán. En cualquier caso, este retrato incide en el mecenazgo de Serra hacia Francesco del Cairo, con quien tuvo contacto en 1648. De la misma manera, el interés de Leganés por la pintura de Cairo se manifiesta tardíamente, no hay pinturas de este autor en su colección antes de 1642, sino que sus cuatro ejemplos ingresan en la colección cuando Leganés ha retornado a Madrid. Siendo así, no parece descabellado considerar a Serra como la persona que incentivó en Leganés el gusto por Cairo. De hecho Serra estaba destinado a ser un personaje fundamental en el coleccionismo hispano. Él fue quien prestó dinero a otro gran aficionado, el marqués de Caracena, para adquirir el *Huerto de los Olivos* de Correggio, que acabó en la colección de Felipe IV a través de don Luis de Haro, además de la donación de su colección al monarca español, antes mencionada.

El Palacio Regio-Ducal de Milán durante el gobierno del marqués de Leganés.

Cuando algunos años después de dejar su cargo de Gobernador, y tras la caída del conde duque de Olivares, Leganés debe defenderse de las acusaciones de corrupción que recaían contra él, sus servicios a la Monarquía fueron el mejor argumento en favor de su inocencia. Entre éstos servicios se mencionaban específicamente las mejoras que durante su gobierno del Estado de Milán se hicieron en el Palacio que el Rey tenía en la ciudad: “*y estando el Palácio de Milan de cortisima Havitación fabricó en el de manera que es oy capaz asta de la Real persona de VM*”¹³²². Sin embargo, las fuentes históricas nada dicen de una intervención importante en el Regio Ducal Palacio de Milán durante los años en que Leganés se mantuvo en la ciudad. En un texto tan cercano como el de Carlo Torre, escrito en 1674,

¹³²¹ Véase cat. 1322 para mas datos sobre esta pintura.

¹³²² “*Papel o memorial del Marqués de Leganés dirigido a la Mag^d del Rey Pl⁴ sobre los buenos servicios, que el y sus antecesores han hecho a favor de la Monarchia Española con motivo de baversele quitado el mando del Exército contra los Cathalanes Año de 16..*”, BNM, Mss 18195, f. 178.

apenas se describe el edificio, y las reformas que se mencionan con mas detalle son las llevadas a cabo por el arquitecto Giovanni Battista Pessina en los años sesenta en tiempos del Gobernador Luis Ponce de León¹³²³. Este texto serviría de base para la somera descripción del palacio que realizó algunos años después Gualdo Priorato, muy útil para comprender el estado del palacio en ese momento:

Sopra la Piazza del Duomo giace il Real Palazzo altre volte residenza d'Azzo Visconte, & hora habitato da Governatori, e Capitani Generali, che pro tempore vengono al gouerno di questo Stato.

Ha un'ampio Cortile, e quantità d'appartamenti veramente Reali, stanze, loggie, sale amplissime, giardino, teatri, statue, colonnati, fontane, gallerie, saloni nel piano inferiore, e superiore, ne quali si fanno le pubbliche rappresentationi, con cortili appartati, e luoghi per le Comedie, e per altri trattenimenti. Stanze, sale e gallerie separate per le donne. Quarti per forastieri, & vna infinità de luoghi per la seruità bassa. La chiesa di san Gottardo Regia Capella, con quattro Capellani, Musici, e Cerimoniero, oltre gli appartamenti per il Capitano della Porta, con suoi Soldati della guardi. Vi è parimente l'habitatione delli due Capitani delle due guardie di S. E. de carabini, di lance numerose piú che di 200 caualli, e del Capitano ancora della guardia Tedesca, e di gli officiali, e soldati. Vi è pure dentro di questo la Regia Stamperia, e diuersi Officij, e Tribunali, come dimano in mano s'anderpa descriuendo. Resta il detto Palazzo in Isola ornato di vaghissime ringhiere di eccellenti, e vistose pitture, e da segnalati adornamenti di fregi e colonnati.

*Un quest'anno 1666 trouandosi Governatore il Sig D. Luigi Ponce di Leon, ha fatto riformare, e rimodernare quasi tutto il medesimo Palazzo, con hauerui fatti diuerse opere fellissime, conme si dirà con spesa di più di cento milla scudi, per alloggiarui la Maestà dell'Imperatrice nel suo passaggio, che deue fare da Spagna in Germania...*¹³²⁴.

Por su parte, en la compendiosa guía de Latuada se mencionan también las intervenciones de Ponce de León y otras posteriores, pero tampoco hay alusión alguna al periodo que nos interesa, ni a las supuestas obras que realizó Leganés¹³²⁵.

El Palacio, que todavía existente junto al Duomo aunque muy modificado, era el edificio que representaba el poder español sobre la ciudad. Por encima de todo era la residencia del Gobernador, desde que se decidiera abandonar el Castillo Sforcesco para evitar cualquier interpretación de la presencia española en clave de ocupación militar. El alojamiento de los gobernadores en el antiguo palacio ducal de los Visconti y Sforza potenciaba así las connotaciones del poder del rey de España como duque de Milán. Un poder representado por los gobernadores del Soberano en su palacio ducal.

¹³²³ Torre 1674, p. 362 y ss., dando el nombre de Ambrogio Piscina como el arquitecto que lo lleva a cabo.

¹³²⁴ Gualdo Priorato 1666, p. 15.

¹³²⁵ Latuada 1737, II, p. 127.

Cuando Leganés llegó a Milán, la residencia consistía en un edificio de planta irregular, con acceso desde el lado izquierdo de la fachada del Duomo. En dos plantas se desarrollaban diversas estancias dedicadas a la función más pública del edificio. Al fondo un pequeño *cortile* con jardín circundado por los espacios más privados. Todo el conjunto se situaba junto a la iglesia medieval de san Gotardo que hacía las veces de capilla palatina desde la época de Azzone Visconti. El edificio había sufrido, y seguiría sufriendo por varios siglos, numerosas pequeñas intervenciones que habían variado sustancialmente su aspecto de palacio gótico medieval. En época de san Carlo Borromeo y bajo la dirección de Pellegrino Pellegrini se habían comenzado ciertas reestructuraciones de mayor entidad. Entre ellas se encuentra la demolición del lado más cercano al Duomo para permitir la construcción de su fachada meridional. Fue entonces cuando se derruyó la antigua construcción azzoniana, visible desde la catedral, que mostraba elegantes ventanas góticas y se levantó, más retranqueada, una nueva fachada modesta e insignificante que es la que aparece en las estampas del seiscientos y setecientos. La construcción de este nuevo ala con un nuevo portal en arco de medio punto soportado por un friso con nichos, fue completada en 1616 por Tolomeo Rinaldi y Alessandro Bisnati y las ventanas eran rectangulares, lisas y sin ornamentos¹³²⁶. En cuanto al aparato decorativo del palacio, éste había sido remodelado hacia 1583 con la intervención de artistas como Giovanni Fiamenghino, Aurelio Luini, *il Figini*, Antonio Campi, *Il Profondavalle* y Pellegrino Pellegrini, pintando al fresco también la iglesia palatina de san Gotardo de época medieval¹³²⁷. Por otro lado, uno de los espacios que más modificaciones sufrió entre el quinientos y el seiscientos fue la zona del teatro. Especialmente en 1598 con la visita de Margarita de Austria, camino de España para contraer matrimonio con el príncipe Felipe, futuro Felipe III. En ese momento, y también bajo proyecto de Tolomeo Rinaldi, se habilitó “*un salone a riserva di Teatro*” en el cuarto bajo del palacio que daba al jardín, una zona de gran importancia en las ceremonias de representación política durante todo el siglo XVII y XVIII, que se situaba en el lado noreste del jardín¹³²⁸.

En cualquier caso la construcción entró en el siglo XVII, tal y como la conocería Leganés, como un complejo desordenado con un fuerte carácter provisional, cuyas necesidades arquitectónicas se solventaban según surgían. Un edificio falto de una

¹³²⁶ Para el estado del palacio en la primera mitad del siglo XVII Véase Bascapè 1970 y Colle & Mazzocca 2001, de donde se han tomado los datos aquí expuestos. Así como textos tradicionales como Morasi 1936 y otros centrados en el periodo setecentescos como Forni 1997.

¹³²⁷ Bascapè 2001, citando para los trabajos de Pellegrini en el palacio Malaguzzi Valeri 1901, donde se encuentra recogida la documentación sobre las actividades del arquitecto y pintor para el palacio Real basándose en la documentación del ASMi, Autografi 106.

¹³²⁸ Véase Ricci 2001, p. 43 y n. 7, con bibliografía específica sobre el desarrollo del teatro de corte en Milán.

organización previa y orgánica. Esto obligaba a continuas reparaciones y pequeñas obras de manutención, especialmente intensas cuando en él residía algún Príncipe o dignatario extranjero. Por ejemplo en junio de 1628 se dió orden al ingeniero Tolomeo Rinaldi de que estimase la factura por las reparaciones y acondicionamiento del Palacio, especialmente al teatro y la fuente, para alojar al gran duque de Toscana¹³²⁹. Aunque las visitas extranjeras serían muy frecuentes en una ciudad tan estratégicamente situada¹³³⁰, sobre todo hay que considerar que el palacio, definido por algunos autores como “corazón político del estado”, era sobre todo la residencia del Gobernador y por lo tanto sede del Gobierno, pero también tenían allí la sede los diversos poderes e instituciones milanesas. Entre ellas todas las que completaban el aparato burocrático y político del Estado, como la gran Cancillería Ducal, el Magistrado Ordinario y el Extraordinario, el Magistrado de la Sanidad, el Oficio de Juez de la Moneda, el de la Media Annata y los Notarios, así como la Estampería Regio-Ducal, una de las casas impresoras más relevantes de todo el siglo en Europa, regentada por la familia Malatesta. Sobre la distribución de los espacios del palacio hay escasas noticias antes del siglo XVIII. Aunque no hubo grandes modificaciones. Los apartamentos del Gobernador, de su esposa y sus invitados, se encontraban la planta noble, la más alta, asomando a diversas partes del jardín. Éste mantenía gran importancia representativa pues a ella asomaba también la galería donde se colgaban los retratos de los gobernadores, que luego trataremos¹³³¹. La parte norte del edificio, aquella que asomaba al Duomo, alojaba los salones destinados a recibimientos y audiencias públicas. El Senado y la Cancillería Regia ocupaban la extremidad noreste, mientras que los cuerpos de guardia se disponían junto al ingreso del patio mayor. En la planta baja se disponían las secretarías, las cocinas, caballerizas y los locales de servicio¹³³².

Por lo tanto Leganés residía en un edificio en el que no sólo los espacios de representación, sino también los espacios de utilidad administrativa, debían mantener un decoro arquitectónico. De hecho la preocupación del propio gobernador sobre la apariencia física del edificio y sus problemas cotidianos llegaban a detalles como la conveniencia de tener abierta la hostería, asunto en el que Leganés aludirá a la importancia del palacio y la necesidad de poseer una hostería, comparándolo con el de Bruselas, bien

¹³²⁹ Entre las obras a realizar también se encontraba la reintegración de las pinturas de la Sala de Emperadores, (ASMi, Potenze Estere, 10, orden 2 junio 1628 y memoria de 30 de mayo).

¹³³⁰ En enero de 1639 se alojó en la hostería del Palacio el embajador de Inglaterra quien, aunque no se entrevistó con Leganés, recibiría numerosas muestras de afecto y regalos diplomáticos. (ASMo, Ambastiatori Milano 102, carta de 9 enero 1639).

¹³³¹ Sobre el jardín privado del palacio como espacio de representación y de recreo en relación al ejercicio del mecenazgo artístico de los gobernadores españoles es interesante lo citado en Signorotto 1988.

¹³³² Véase Colle & Mazzocca 2001, p. 18 y Signorotto 2006, p. 110-111.

conocido por él¹³³³. La preocupación de Leganés por el palacio ducal, y por lo tanto palacio de su majestad Felipe IV, se evidencia también a la vista de sus continuas órdenes para las necesarias reparaciones y mejoras. Ya desde su ingreso en el Estado, y aun antes de pisar el palacio o ni siquiera la ciudad, Leganés daba órdenes para que se abonasen aquellas realizadas anteriormente. En este momento, el ingeniero y arquitecto encargado de valorar y decidir las intervenciones era Domenico Rinaldi, quien tasó el valor de las obras. El peso económico de estas intervenciones recaía en la mayoría de los casos en el Soprastante del Real Palacio, siendo entre 1636 y 1637 Filippo Morone. A esta figura en muchas ocasiones iban dirigidas directamente las órdenes del Gobernador para que se abonasen las intervenciones. En otras ocasiones iban dirigidas al *Maestro delle Munitione*, quien debía ejecutarlas y pagar a los maestros encargados de llevarlas a cabo. Aunque a veces, debido al mal estado de las finanzas o a la comodidad administrativa, se encargaba a un empresario sufragar las obras en primera instancia. Así se deduce de la muchas referencias a trabajos que se producen en los cinco años en que Leganés estuvo al frente del Gobierno Milanés. Por ejemplo, durante las últimas semanas de 1635 se pagarán las reparaciones realizadas por Stefano Tapella y otras anónimas¹³³⁴. Intervenciones menores que se mantendrían en 1636 y 1637¹³³⁵. Sin embargo, a partir de 1638 parece que las obras se intensifican y acrecientan en importancia. En marzo de ese año, el mayordomo de Leganés, Simon de Prado, realizó una visita general en la cual estableció, previa relación del ingeniero Rinaldi, que se debía acondicionar las escaleras y otras dependencias de la Torre del Reloj del palacio, así como se debían reparar algunas vidrieras del mismo, obras que se ordena pagar al Tesorero delle Munitione: Hermes Carcano¹³³⁶. En agosto se ordena al Soprastante el

¹³³³ En 1 de abril de 1640 Leganés escribe al rey ante una queja de su *soprastante* del palacio sobre la conveniencia de cerrar la hostería dado que han sido dañadas varias pinturas. don Diego, además de afirmar que se trata de un enfrentamiento personal entre el *soprastante* y el encargado de la hostería, confirma que no entra nadie “*en el salon ni en otra parte adonde ay pinturas de resguardo*” y como es cosa necesaria “*que en este Palacio adonde ay continuamente tan grande concurso de gente y particularmente negociantes forasteros que suelen hospedar en parte de la ciudad muy lejos, que aya comodidad para beuer aguas y uino y particularmente el uerano al tiempo de las comedias, como se acostumbra tambien en otros estados y en el Palacio de Bruselas, adonde se da indistintamente de comer y beuer a todas horas*”, (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XX, 2, f. f. 140v-141).

¹³³⁴ Orden de 16 noviembre 1635 desde la ciudad de Pavia para pagar a Stefano Tappella “*l'impresa d'alcuni ripari da farsi in questo Regio Palazzo por valor de 109 liras.8.4, segun la estimación del Ingeniero Rinaldi*” (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 59, f. 243); Orden de 28 noviembre de 1635 desde Pavia para pagar 950 liras “*dilli ripari necesariij farti alli quarti di questo Regio Palazzo che anno di seruire a la persona nra discritti e giudicati dall'ingenero Dominico Rinaldi*” (Idem, f. 243v) y orden de 18 diciembre de 1635 desde Pavia otorgando pagos “*delle prouisione da farsi delle incerate parpillate et store*” solicitadas por el *soprastante* del Pacio Real y valoradas por el Ingeneiro Domenico Rinaldi (Idem, f. 250).

¹³³⁵ El 11 de mayo 1638 se ordena que se pague al *soprastante* Filipo Morone por gastos menores de 1636 y 1637 (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 4).

¹³³⁶ El seis de mayo de 1638 Leganés firma la orden de pago que confirma esta intervención “*Visto le ure lre di 30 Aprile pros° pass° scritte el Conras° Grasso Mariano con copia della relaf fattaci dal Commis° gnale delle monit° alli 22 Marzo antecedente, dalla quale appare hauer in seecut° d'ordini nra Fatto uisitare alcune cose bisognose da garsi in questo Regio Palazo ricercatoni dal nostro Maggiordomo, li quali per la relaf fatta dall'Ingeg° Domitio Rinaldi per l'aconciam° delle scale et*

pago por el acondicionamiento de la fontana del jardín del Palacio, especialmente la escultura del caballo del que manaba el agua¹³³⁷. De hecho las fuentes parecen ser un problema constante, pues en octubre de 1640 Domenico Avirago ya las había vuelto a reparar¹³³⁸. En enero de 1639 Leganés establecía la necesidad de que se realizara un pequeño *poggiolo* o balconada que miraba a la *picharia* del Palacio con todos sus elementos arquitectónicos y constructivos, según la apreciación de Rinaldi, encargando a Carlo Piantanida que se lo ordenase a quien correspondiese¹³³⁹. De hecho era Rinaldi quien establecía las necesidades o reparos fuesen intervenciones grandes o simplemente reparaciones en las ventanas como las que se pagaron en abril de ese año¹³⁴⁰. Muchas de estas intervenciones, en especial en la primavera de 1639, estaban destinadas a adecentar las habitaciones de los visitantes o residentes del palacio, que en varias ocasiones fueron colaboradores militares de Leganés como el marqués de Caracena, u otros como el marqués de Taviria¹³⁴¹. En otras ocasiones a través de la documentación se nos informa simplemente de las obras realizadas para el servicio de la propia familia de Leganés¹³⁴².

altro alla Torre dell'Horologio ascendera a lire nonanta, et per l'opere da farsi all'ingresso della sala grande d'esso Palazzo altre lire centocinquanta, per accomodare le uitriate dell'quarti del med' Palazzo lire quattrocento, ch in tutto ascendono alla somma de lire seicento quaranta, perci'o alle sud' ure et del d' Commis^o inherendo vi diciamo, et commetiamo che facciate agare ad Hr^{ms} Carcano Thes^o delle monitioni la sod^a somma de lire seicento quaranta per andarli pagando con li ordⁱ del Commis^o gnale delle monitione alli Impresarij a quali sarranno incaricate le sud' ripari et fatture da farsi comes^a facendone fan debitore d' Thes^o Carcano, accio ne renda conto et uoi Thes^o gnle cosi essequirete mediante il mandato opp^{no} Auociandone le debite scritture Dati in Milano a 6 Maggio 1638 El Marques de Leganés” (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 12v).

¹³³⁷ A instancias de Leganés el soprantante del Palacio, Filippo Morone, debía encargarse del acondicionamiento de la fontana del palacio. La orden es para que se abonen las cuatrocientas libras que ha costado “*la pittura Del canallo que sirue la fontana*”. Orden firmada el 31 de agosto de 1638 (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 21).

¹³³⁸ Orden de 1 octubre 1640 para que se pague a Domenico Avirago por hacer reparaciones de “*le fontane di qto Rl Palazzo che stauano p ruinare*” (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. f. 258v).

¹³³⁹ La orden de Leganés, firmada el 29 enero 1639, establece en concreto que se pague “*per far il pogiolo da noi ricircato, che guarda sopra la Picharia di qta Regia Corte con le scale, usci, finistre, piani, gelosie, telari, incerate et altro*”, (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 63). Por picharía entendiase el cuarto de guardia donde se encontraban las picas o soldados.

¹³⁴⁰ El 4 de Febrero de 1639 Leganés había ordenado a Rinaldi establecer los reparos necesarios para reparar “*Alcune finistre di questo Regio Palazzo riguardante nella Contrada de Castillo alle qualli estate Palacio Real rubbate le errate et che p assicurare quelle che sono, et rimittere le rubate con far altri adrezzi, la spesa no sarebbe ariunata a L. 180 et per altri ripari d farsi nel medesimo Palazzo, in accomodare li sinuoli di due camere, che sono sfondrata incima dell'officio del Auditor gnale quali non si poteuano hauitare per l'acqua et altro che ui cascava*”, cuyo gasto no serían más de 200 libras. Leganés ordena en 22 abril que se pague este dinero a Carlo Piantanida, como Comisario delle Monitione del palacio (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 105v).

¹³⁴¹ Según la orden de pago de 23 abril de 1639, Leganés había decidido que su mayordomo Simón de Prado estableciese las necesidades para acomodar el cuarto del palacio habitado por el marqués de Caracena, cuyo gasto asciende a 350 libras (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 107). El 20 de mayo firma una orden para que se pague una reparación en el cuarto del Palacio habitado por el marqués Taviria “*di riportare o di fare una uolta di muro in un quarto habitato del marchese Tavira*”, (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 173).

¹³⁴² Orden de 26 de agosto de 1639 desde Vercelli, sobre el pago de 490 libras al Soprantante Filipo Morone “*p alcune spese fatte in esso [Palazzo Reale] in diuersi ripari per sero de nra famiglia*” (ASMI, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 129v-130).

Sin embargo, estas reparaciones, obras de manutención del edificio y pequeñas intervenciones de adecuación de los espacios para los visitantes de la corte, parecen corresponder simplemente al devenir cotidiano y a la inercia administrativa de cualquier residencia del Rey. No parece que Leganés pudiera haber influido directamente en estas intervenciones, simplemente autorizaba los gastos y ordenaba su abono. Y sobre todo, no parece que ninguna de ellas pueda ser relacionada con aquella sentencia realizada por sus defensores cuando aludían a la implicación de Leganés en la ampliación del palacio hasta hacerlo digno de la residencia del Rey. De hecho, no sería hasta septiembre de 1639 cuando Leganés otorgase órdenes concretas relacionadas con una intervención que puede ser vinculada con tal alusión. En este momento, dadas las necesidades de mayores espacios de alojamientos privados en el cuarto alto del palacio, se decide ampliar la parte del palacio donde estaban sus habitaciones privadas y el dormitorio, junto a la tribuna próxima a la iglesia de san Gotardo. Las órdenes de Leganés establecían la necesidad de cerrar una de las *loggie* abiertas que daban al jardín principal del palacio y convertirla en una amplia galería, que comunicase con su alcoba, resultando una mayor amplitud y comodidad en los espacios destinados a la residencia privada del Gobernador. La ampliación se realizó cerrando la *loggia*, que en realidad era un corredor de madera con pilastras de ladrillo similares a los que permanecían en la propia alcoba. En este caso, la intervención correría a cargo de un arquitecto de mayor entidad como Francesco María Richino que realizó los diseños, aunque la ejecución correspondió al maestro Francesco Uslingo¹³⁴³. La magnitud económica de tal intervención se solventó al decidirse que sería costeadado con cargo a un estrecho colaborador de Leganés, el cardenal Trivulcio. Aun así, las quejas surgieron rápidamente ante las dificultades económicas del Estado, pero también debido a la continua lucha con el poder local. El Senado levantó una queja ante el Rey, que en principio fue aceptada. Desde Madrid, llegó en septiembre de 1640 una orden para que los gobernadores no pudieran realizar obras en el palacio sin ser solicitado previamente y siempre con autorización expresa de Su Majestad, bajo pena de no autorizar los gastos derivados. Aun

¹³⁴³ Todos estos detalles se confirman en la orden de pago firmada por Leganés el 9 de noviembre de 1639, donde se menciona el 9 de septiembre como fecha de la primera decisión: “Mag^{te} Visto la vrra let^a de 29 ott^a pross^a pas^a scritte al contras^{te} Grasso Mariano ins^{te} dell’ord^e a voi dato alli 9 sett^a anteced^{te} p^a quale essendo molto necess^a como voi apite l’agregare alcune stanze nel quarto di sopra della nra habitaf, e particolar^{me}te quella dell’Alcoa, alcuni altri apossinti, che passino dalla d^a Alcoa, doue siamo soliti dormire verso la tribuna di S^{to} Gottardo, che rispondino al Giardino grande di Palazzo, e non potendosi incaminare con la degenza, che conuiene, se non si leua la lobbia, o sia corridore di legno posto in quel quarto, conuirtiendola in una Gallaria con pilastri di cotto simili a quali s^{on} quallie fabricata la d^a alcoa setuitando il dissigno, che chiama la morsa gia cominciato, baudiendo p^a tal effo fatto fare una descritte capito dall Ing Richino a vouo inuiati con l’orde nro so do cosi del modo della fabrica, come della spesa che verosimilnte porta importare...” (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 259).

así, Felipe IV daba el visto bueno a la intervención dado que ya estaba realizada¹³⁴⁴. Esta política de hechos consumados hizo vanos los esfuerzos del Senado. La nueva galería era para entonces un hecho, y en el estado y forma en que Leganés la imaginó sobreviviría a las transformaciones de 1662-1668, donde se define como “Galería Nuova”¹³⁴⁵. Este espacio sería reformado únicamente en 1875 durante el gobierno del duque de Osuna, cuando aparece precisamente citado por el nombre del Gobernador que la ordenó, denominándose “Galería Leganés”¹³⁴⁶.

La Galería Nueva o de Leganés fue, por lo tanto, el proyecto arquitectónico más amplio, el único de cierta entidad, desarrollado por nuestro Gobernador durante su periodo de residencia en el palacio. Ordenado en septiembre de 1639, todavía en agosto de 1640 se llevaban a cabo algunas obras, puesto que aun se estaba pagando por ellas, incluso con pequeñas ampliaciones del proyecto no consideradas en la idea original¹³⁴⁷. Además, durante todo el invierno y primavera de 1640 se habían realizado innumerables obras de mejora en el propio palacio: se repararon las *strigmenne*, intervención que puede encuadrarse en la manutención ordinaria de la residencia¹³⁴⁸ y se acomodaron otras estancias, incluidas las caballerizas¹³⁴⁹. Otros espacios de mayor entidad representativa fueron mejorados en los

¹³⁴⁴ *Illustre Marqués de Leganes primo, de mi Consejo de Estado, mi gouernador, y Capitan General del Estado de Milán. El Magistrado Ordinario en carta de 30 de septiembre del año passado, me dio quenta de las ordenes, que baniades dado, para que se hiziesen algunos aposentos mas en esse mi Real Palacio para vuestra viuienda, cuyo gasto importaua veynte y tres mil y quinientas y quarenta y cinco libras desta moneda, y que hauiendo aquel Tribunal representado el estado en que mi Real hazienda se hallaua, y que no permitia hazer este gasto, le ordenasteis, que lo executasse no obstante, y aunque es assi, que lo pudierdes por esta razon excusar, pues sabeis que aun para lo muy forzoso, y mayormente hauiendo viuido vuestros Antecessores sin mas dilatacion de casa. Todauia ya que esa obra està hecha, tengo por bien que passe por esta vez; però de qui adelante quiero, y es mi voluntad, que mis Gouernadores no puedan hazer fabrica alguna en esse mi Real Palacio sino fuera por via de reparacion sin darme primero quenta dello, y aguardar orden mia, que lo permita. Y assi os ordeno y mando, que por vuestra parte lo executays en esta forma con toda puntualidad, que esta misma orden se da al Magistrado, par que de ninguna manera se passen los gastos, que en contrauencion desto se hizieren. De madrid a siete de Iulio de 1640, sigt. Yo el Rey.* (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XI, 2, f. 156).

¹³⁴⁵ Véase el diseño para la reforma del ala de san Gotardo de Giambattista Pessina y compárese con el plano fechado en 1598 donde se ve la ampliación de la Loggia, en anchura hasta convertirla en una galería (Milano Archivio Storico Civico y Biblioteca Trivulziana, Racolta Bianconi).

¹³⁴⁶ En 1675 la descripción del palacio realizada por Bernardo Rachetto y Cesare Massa sobre sus transformaciones se dice: “*Segue l'altra sala verso il Giardino fatta agrandire dal signor Duca d'Osuna, dove altre volte era la Galleria di Leganés*” (ASMi, Autografi 105 fasc. 5 fasc. 4, cif. Martínez del Barrio, 1991, p. 221).

De la lectura del memorial se deduce que en tiempos de Osuna se agrandaron una vez más las salas hacia el jardín donde estaba la galería creada por Leganés, haciéndose un nuevo basamento y preparando el espacio para colgar tapices, poco después se confirma que este espacio se conocía por el nombre del gobernador que la había creado: *Dalla sudeta sala altre volte Galleria di Leganés passando por la Gallerieta colorita de fiori, senge il vestiboloetto*. De donde se infiere que la galería de Leganés fue dividida antes de 1675, fecha de la memoria.

¹³⁴⁷ En 25 agosto de 1640 desde Turín, Leganés firmó la orden para que se pagasen las obras realizadas y otras que había que hacer “*nel quarto presso la Galleria di piu di quelli, ch'erano state deliberate a Carlo Piantanida*” (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 251).

¹³⁴⁸ Las Strimegne eran las cubriciones de cera que se colocaban en las ventanas cuando no tenían vidrio y que servían para mantener un mayor aislamiento. El valor de las realizadas por el maestro Carlo Piantanida alcanzó en 1640 las 870 liras. (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 275v).

¹³⁴⁹ El 5 abril se ordena “*il bisogno di far fmittere la sbia alla Picbaria di corde, ... et di riportar fuori quello che vi era con far li suoli d pietra cotte in coltillo nella canallierizza et accommodare la mangiadora...*” Obras éstas realizadas por el

años finales del gobierno de Leganés, como el teatro, del que se reparó el techo, y poco después la capilla, intervenciones en las que participó el maestro Michel Angelo Cairo¹³⁵⁰. Finalmente, en otoño se seguían mejorando la vidriera y los techos, obras pagadas a Francesco Bernardo Lampugnano y al empresario Lorenzo Beggia¹³⁵¹.

Todas estas intervenciones y trabajos implican que desde finales de 1639 hasta su salida del Gobierno en enero de 1641 Leganés estaba volcado en una mejora sustancial no sólo de sus habitaciones privadas en el Palacio Real, sino también del conjunto del edificio, preocupándose por dotarle de un aspecto más apropiado para las necesidades del Gobernador del Estado, incluso cuando ya conocía la fecha de su salida del Gobierno de Milán¹³⁵².

Sin embargo pudo haber también razones personales para el cierre de esa galería que el marqués ordenó ejecutar. Como se vió páginas arriba, pese a sus continuas peticiones para volver a España, éstas habían sido negadas en los años anteriores. En julio de 1639 Leganés recibía por fin la noticia de la concesión de la licencia necesaria para dejar el Gobierno y regresar, una misiva donde el Rey celebraba el poderle felicitar personalmente en Madrid por sus éxitos durante la campaña. Sin embargo, antes de acabar el verano se le comunicó desde Madrid la necesidad de mantenerse en su destino tanto por las dificultades militares como por su forzosa presencia en Milán, algo que fue confirmado en octubre cuando el monarca le solicitaba directamente resignación por no poder hacer uso de la licencia¹³⁵³. Leganés estaba obligado a permanecer más tiempo en el Estado y

maestro Bernardo Coppa y visitadas por el ingeniero Rinaldi (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 222v).

¹³⁵⁰ El 26 de marzo de 1640 se ordenan pagos por haberse encargado a Michel Angelo Cairo la “*saldatura et copri tura da farsi di lastre di piombo al tito del teatro di qtre Regio Palazzo dove mancano p presso di L. 1530*”, según orden dada por el gobernador el 21 de enero anterior (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60 f. 210). A su vez el 7 de diciembre el ingeniero Richino estableció la necesidad de realizar reparos en la “*Capilla di qto Regio Palazzo, et al suollo dove entra in essa*”, encargándosele al Michel Angelo Cairo. ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 61, f. 6v).

¹³⁵¹ ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 267 (1 octubre 1640) y f. 264 (20 octubre 1640) respectivamente. Esta última intervención por precio de 3760 liras.

¹³⁵² El 16 enero 1641, apenas quince días antes de abandonar Milán, Leganés firma un pago a Carlo Piantanida “*p l'accommodamto delle incirate e papellate da farsi alle finistre nelli quarti nuovi di qto Regio Palazzo*”, según las obras confirmadas en la visita del Ingeniero Richino. (ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 61, f. 13).

¹³⁵³ *Marques doios la norabuena de los sucessos grandes que Dios a obrado por vra mano en vauor de su causa y de la mia y espero darosla este ynierno a boca y alegrarme mucho con vos no ay sino alentar a mayores cosas, que si buvieredes menester os acudiere asta yr yo a ser buestro soldado, como lo hizo mi uisaguelo con antonio de Leyua que no se le merecio mas que uos a mi, y a mi corona,*

Madrid 5 de junio de 1639

Yo el Rey.

(Copia de Carta del Rey a Leganés, 5 junio 1639; BNM, Mss, 2371f. 624, f. 624)

Las órdenes contradictorias al respecto del permiso de regreso para Leganés se encuentran en AGS, Estado, Milán, leg. 3452, f. 168, consulta 6 julio 1639, y f. 263 21 octubre 1639. En esta última fecha Felipe IV

probablemente en la ciudad, lo que sin duda pudo incentivar su decisión de mejorar el espacio donde habitaba. De hecho, el residente de Módena, en una carta al duque Francesco d'Este escrita en septiembre de ese año, informaba como la construcción de la galería se debía a la ampliación del tiempo que Leganés estaba obligado residir en la ciudad¹³⁵⁴. Su residencia, pensaría Leganés, debía ser lo más cómoda posible, dada la necesidad de permanecer en Milán por mucho más tiempo, como así sucedió.

La representación político artística en el palacio Real de Milan. Los Escudos de Armas y la Galería de Retratos de los Gobernadores.

En ocasión de la llegada de cada nuevo gobernador a la ciudad se colocaba su escudo de armas sobre la puerta principal del palacio. Estos escudos eran realizados por los pintores del *cantiere* palatino, y su realización iba precedida de un concurso público en el que los artistas se ofrecían a realizarlas según un presupuesto económico estimado por ellos mismos.

Cuando Leganés llega al Estado de Milán y entra en la ciudad de Pavía, la primera orden es ordenar el pago del dinero para colocar su escudo en el palacio milanés, obra que realizó un desconocido Pietro Anghiano¹³⁵⁵. La elección de Anghiano es un dato curioso pues en los años anteriores había sido un artista de mayor prestigio como Pánfilo Nuvolone el encargado de realizarlas. Él fue quien abordó las del Marqués de Santa Cruz en 1630, el duque de Feria en 1631, el Cardenal Alborno, antecesor de Leganés, e incluso las de su sucesor el conde de Siruela¹³⁵⁶. Para las de Leganés, como era costumbre, se había establecido convocatoria pública, a la que los artistas ofrecían un “presupuesto” de realización. La elección de Anghiano se antoja que fue considerada únicamente por razones económicas. Su precio de 550 liras estaba por debajo de las 640 en que Panfilo Nuvolone había estimado y las 600 que solicitaba un tercer candidato llamado Domenico de' Rossi¹³⁵⁷. Como dato comparativo basta citar que en abril de 1631 se habían pagado

animaba contundentemente a Leganés a permanecer en Milán: “*en los progresos que habeis hecho y habeis de hazer no puedo estar bien a vrra reputa^{on} y a la gloria q habeis adquirido en el Mundo abandonarla con retiraros quando las ocasiones estan mas uibas y neçesitan mas de desbelos y atenciones*”, (idem, f. 202)

¹³⁵⁴ ASMo, Ambasciatori Milano 102, 21 septiembre 1639.

¹³⁵⁵ *per pagarli con li soliti ordⁿⁱ del Commis^o Gnale delle monitioni a Pietro Anghiano Pittore al quale d'ordⁿⁱ nro stato deliberato la fattura dell'arma nostra da esporsi alla Porta principale del Reg: Palazzo Di Milano con occasione de lla uenuta nra a Governare questo stato conforme al solito*, ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 59, f. 243, (25 noviembre de 1635).

¹³⁵⁶ Para los datos sobre la realización de los escudos del palacio véase ASMi, Fondi Camerali 193, Palazzo Reale, Impiegati A-Z, exp 12.

¹³⁵⁷ *Done sendoni concorsi Panfilo Nuvolone Pittore quele fece l'arma del s^r Card^l Alborno, e del s^r Duca di Geria e d'altri Gon^{ti}, qual si è effecto fare le d^e armi si sua Ecc^{te} p pprezzo de L640 et Dom^o de Rossi pacims pittore qual si è offerto di farle p prezzo de L600 col termini de giorni quindici, et finalm^{te} Pietro Anghiano simil^{te} Pittore qual si è offerto di farle nel termini de quirmi quattro p prezzo de L. 550 da essergli pagati p meta anticipatam^{te} e l'altra meta doppo fatt la meta*, (Ibidem).

800 al propio Nuvolone por las armas de Santa Cruz. Este sistema de subasta permitió que fueran varios los artistas que ejecutaron los escudos durante varios años. Salvo Pánfilo que repitió tarea en varias convocatorias era habitual que trabajaran artistas distintos¹³⁵⁸.

Por otro lado, es significativo constatar como de todos aquellos pintores que trabajaron en el palacio en los años centrales del siglo, únicamente Nuvolone tendría representación en la colección de Leganés, algo que no es de extrañar debido a su entidad artística, y a ser uno de los principales pintores de cuantos trabajaban en el palacio en tales fechas¹³⁵⁹. Ninguno de los demás artistas encargados de elementos de decoración de los escudos parece que afectaran el interés coleccionista de don Diego, quien pareció decantarse por artistas de mayor rango, en lugar de artistas más cercanos, de los cuales en la mayoría de los casos el único dato conocido es su participación en estas “decoraciones”. La desvinculación de los artistas palatinos del mercado del arte o del mundo del coleccionismo es evidente y conocida por la historiografía. En ocasiones este aislamiento ha sido interpretado entendiendo su trabajo como prácticamente decorativo salvo casos excepcionales¹³⁶⁰. En otras se ha afirmado el aislamiento del Palacio Real respecto a la ciudad como justificación de la escasa repercusión de los artistas del palacio en el entramado coleccionista de la ciudad¹³⁶¹.

¹³⁵⁸ Salvo Giovanni Battista Filippo que realizó las armas del condestable de Castilla en 1645 y las del conde de Haro en 1648, lo habitual fue un único trabajo. Así, las de Pedro de Toledo las había realizado Vincenzo Lavillone y Antonio Camelli haría las del cardenal Tribulcio. Las del marqués de Caracena Ambrosio Grosso, también en 1648, y las del conde de Fuensaldaña las hizo en 1656 Mateo Besoll. En octubre 1668 Francesco Reina hizo el escudo del marqués de Mortara y en julio de 1674 Antonio Ravizza el del príncipe de Ligni. Curiosamente para estas últimas armas, un artista como Bartolomeo de san Giorgio se había ofrecido a realizarlas transformando alguna antigua. La documentación arroja finalmente datos sobre como en 1670 fue Giovanni Battista Gervasio quien hizo el escudo del duque de Osuna y en 1678 Carlo Andrea Albergante ejecutó el del conde de Melgar.

¹³⁵⁹ Nuvolone trabajó activamente para el Palacio Real. No sólo realizando las armas de algunos gobernadores, sino también otro tipo de decoraciones. Por ejemplo en 1625 llevaba trabajando cuatro meses en las pinturas del llamado cuarto de los emperadores, y se conocen pagos al año siguiente por dos pinturas. Incluso en 1661 aun estaba recibiendo pagos por los trabajos realizados en los años veinte, lo que implica toda una carrera como pintor al servicio de la residencia ducal. Para estos datos véase la documentación sobre Nuvolone en ASMi Autografi 105, Fascicoli 9 (Panfilo Nuvolone), la mayoría de ellos citados en Ferro 2003, apéndice documental a cargo de Marina dell’Olmo, pp. 477-506 p. 481-482; y en Guida 1981/1982.

¹³⁶⁰ Sommi Picenardi 1875, donde cita la documentación de archivo sobre los diversos artistas que trabajaron para el Palacio Real entre fines del quinientos y el seiscientos, documentación que se encuentra en ASMi, Autografi, cart. 104-106 “*Alcuni di qu’e pittori sono conosciuti come il Galiari, il Landriano, Panfilo Nuvolone; altri rinscianno forse nuovi*”, diría este autor considerando la poca relevancia de los mismos.

¹³⁶¹ Esta idea subyace en la reflexión de Alessandro Morandotti (2001, p. 172-177), cuando menciona como no sería hasta finales de siglo cuando el patriciado milanés deje constancia del propio mecenatismo en el palacio público más importante de la ciudad, a través de una nueva sala decorada con los mejores artistas locales de la ciudad y no los habituales del cantiere palatino. Con relación a esta separación mecenazgo español-mecenazgo local, Morandotti menciona también como en las guías locales del seiscientos, caso de aquellas de Carlo Torre o los hermanos Sant’Agostino, nunca se mencionan las pinturas que los gobernadores españoles tenían en el Palacio Real, lo que demostraría el desinterés local por las actividades de los gobernadores en el campo del coleccionismo.

En cualquier caso el Palacio Real, había de ser el espejo en el que la ciudad contemplaba a sus gobernantes españoles. Otro elemento principal en la proyección del poder de los gobernadores en el Palacio Real lo componen los retratos de los gobernadores que colgaban en uno de los puntos de mayor representación del palacio. Tal costumbre parece que se remonta a la época del condestable de Castilla, cuando fueron realizados los retratos de todos los gobernadores que habían ejercido el poder desde que el Milanesado estaba regido directamente por los Habsburgo¹³⁶². Por una nota del artista Valerio Profondavalle de 1594 sabemos que fue él quien realizó, con ayuda de Pellegrino Pellegrini, los primeros retratos de los gobernadores que colgaron en las paredes del palacio. Se trataba de todos los dirigentes anteriores al condestable de Castilla, quien los encargaría, junto a un retrato de Carlos V, otro del rey Felipe II con la herejía representada a sus pies, otro del príncipe, futuro Felipe III, y finalmente uno más representando una figura alegórica, cuya iconografía queda indefinida en la documentación¹³⁶³. Los cuadros fueron colocados en una galería que daba al jardín del palacio, dentro de recuadros de paisajes, cuyo diseño fue realizado por el ingeniero Clarici¹³⁶⁴.

La costumbre de colocar en esta galería abierta al jardín los retratos de los gobernadores continuó con los sucesivos gobiernos. Generalmente era el propio Gobernador quien transmitía al *soprastante* del palacio la orden de colocar su imagen en el salón junto a los anteriores, y éste se lo comunicaba al *Comisario delle Munitione* quien ordenaba a su vez al *Impresario delle opere* del Palacio, quien finalmente lo encargaría a los

¹³⁶² Para las implicaciones político representativas de la serie de retratos y algunos precedentes, véase lo apuntado en Álvarez-Ossorio Alvarino 2001, p.15-24.

¹³⁶³ Véase ASMi Autografi 106, *Fascicolo* 11 (Valerio Profondavalle), donde existe una memoria de los trabajos realizados por el pintor Profondavalle en el palacio que incluye la lista de los gobernadores. Según afirma el propio pintor, el retrato del duque Terranova, el gobernador anterior, estaba en ese momento aun sin terminar y en poder de la marquesa de Caravaggio. Esta documentación fue sacada a la luz en Malaguzzi Valeri 1901, p. 333.

¹³⁶⁴ Según la orden de pago del propio Condestable de 24 de octubre de 1594, donde se confirman los extremos de colocación de las obras: *Juan Fernandez di Vilasco, Contisabile di Castiglia Gouir^{re} p s M^{ra} Car^a dillo Stato di Milano et suo Cap^{no} Gnale in ITa^l*

Magⁱ Sp^{is} et egrⁱ nobis diⁿⁱ Abbiamo ueduto la rilat^{re} che hanete fatto a 16 di sett^e hora pass^o circa l'istanza fatta da Valerio Profondavalli Pittori, accione glia sia pagato il risto dil credito ch'egli tiene con questa Reg^a Cam^a p bauer dipinto d'ord^{re} nro il portico dil giardino mag^{re} di questo ppalazzo con i ritratti da naturali dilli M^{ra} dell'impit^{re} Carlo V et dil Re nro sig^a, con quello dell'Alt^a del sir^{mo} Pren^e Di Spana, et de i Gouerⁱ di questo stato da Antonio Leyva in qua, il qal resto di credito dite essere sicondo l'estimatione fata di dette pitture dall'Ingig^{no} Clarici di lire quattromila quattrociento otto ettutto che ci paia bene quanto in d^a ura relat^{re} raccordate, nond^o poi che l'opera già si ritroua fatta; ci siamo risoluti di cometterati, come con questa facciamo che p hora diate glir ordini oppⁿⁱ p che il d^a Valerio Pittore sia sodisfatto di quanto constarà ligitimant^e douersigli, chi p l'auenir staremo auuetiti in torno a quanto auisati, et che gli ordini puntualm^e si ossiruino N S^{re} u consirui In Milano a 24 di Ott^{re} M D XCIII].

En otro documento de 24 de agosto se confirma la participación de Clarici y la disposición de los retratos: *...con repartimenti con quadroni a paesi et figure conforme al disegno d'esse fatto dal'Ingegnero Clarici qual mando alle SS VV perche lo possino uedere et esse pittur doppo finite le ho fatte estimare dal med^a Ing^{no} Clarici...* (Ibidem).

artistas¹³⁶⁵. Sin embargo, pese a que se puede deducir perfectamente el proceso de realización, no hay certeza sobre quienes los llevaron a cabo después de que Profondavalle realizara los suyos a finales del XVI. Únicamente puede afirmarse con seguridad que a mediados del siglo siguiente Pánfilo Nuvolone estaba implicado en esta tarea, dado que en 1647 se le paga por la realización de al menos dos retratos, siendo uno de ellos el de Bernardino de Velasco, condestable de Castilla¹³⁶⁶. Además en 1656, al comienzo del gobierno del Cardenal Mauricio, cuando ha de hacerse el retrato de éste, aun se encuentran en casa de Nuvolone las pinturas representando a los dos gobernadores anteriores, el propio condestable y el de Iñigo Fernández de Velasco, conde de Haro¹³⁶⁷. Dado que Nuvolone murió en 1651 es probable también la implicación en la realización de estos retratos de Carlo Francesco Nuvolone, quien en ocasiones también es conocido con el nombre del padre.

La sala de los Gobernadores era, por lo tanto, el principal elemento de manifestación del poder español dentro del palacio, y una parte ineludible de las visitas al edificio, tal y como definen las fuentes históricas que describen la residencia ducal. Sin embargo, nada se dice nunca de los autores, ni de la calidad de las pinturas, que apenas se mencionan como excusa para resumir las biografías y avatares políticos de cada gobernador¹³⁶⁸. Esta circunstancia, unida al hecho de que no se han conservado ninguno de estos retratos, hace imposible valorarlos artísticamente.

En el caso del retrato de Leganés, el mutismo en la documentación es absoluto, aunque creemos que habría que considerar al respecto el retrato de busto que aparece en el grabado realizado en 1638 para la conmemoración de la victoria en la batalla de Vercelli¹³⁶⁹. En la parte alta del grabado de corte militar realizado por Cesare Bassano aparece el retrato de busto del marqués de Leganés. Se trata de una imagen absolutamente distinta a cualquier otro retrato del Marqués, casi siempre basados en el prototipo que diseñara van Dyck, muy conocidos a partir de la edición de la *Iconografía* del pintor flamenco. Dado el hecho de que este grabado militar potencia la idea del poder español, dada también su fecha de

Comentario [S16]: REMITIR A DONDE SE ENCUENTRE EL GRABADO DENTRO DE NUESTRO TEXTO.

¹³⁶⁵ Así se deduce de las ordenes de realización del retrato del conde de Siruela en 23 de enero de 1643, cuando el soprastante Filippo Morone dice *hauer haunto ordine di SE di far mettere il suo ritratto nel salone, doue sono le altri ritrati delli altri S^{ti} Gon^{ti} et essendo perciò bisogno di operarij che attendano a questo ricore a la VM*. (Véase ASMi, Autografi 104, fascicolo 1). Ordenes similares se dan en 25 octubre de 1645 28 junio de 1667 y 8 de mayo de 1668. En este último caso el gobernador Ponce de León exige que se coloquen los retratos del señor duque de Sermoneta y el suyo, lo que parece indicar que no siempre se colocaban con la suficiente celeridad.

¹³⁶⁶ ASMi, Autografi 105, fascicolo 9, Ferro 2003, 486, Guida 1981/82, p. 208-209.

¹³⁶⁷ ASMi, Autografi 106, fascicolo 1. En 22 julio 1656 el soprastante del Real Ralacio Jacomo Antonio Brena ordena que el retrato del Cardenal Trivulcio se coloque *“nel loco solito laciando pero p li altri suoi antecessori che sono quelli delli SS Condestabile di Castilla, conte de Haro et ultimamente quello del sig^{re} Marchese di Carazena quel resta apresso di me et li altro doi sono in casa del pitore Panfilo”*.

¹³⁶⁸ Torre 1674, p. 362 y Latuada 1737 II, p. 131-135.

¹³⁶⁹ Un ejemplar se encuentra en la Raccolta Bertarelli del Castillo Sforresco en Milán (cart. m. 2-51).

realización y que fuese abierto en la propia ciudad de Milán, es muy probable que el retrato de busto del grabado de Cesare Bassano estuviese basado en el retrato oficial del Gobernador que colgaba de los muros de la sede del poder hispánico, es decir, del propio Palacio Ducal. De esta manera, este busto sería la única aproximación al retrato oficial de Leganés durante su etapa de gobierno en Milán, y por extensión a toda la serie, dado que ninguno de los demás retratos de gobernadores ha llegado a nuestros días¹³⁷⁰.

El marqués de Leganés y las iglesias relacionadas con España.

Una serie de instituciones religiosas milanesas, permanecían, por unas u otras razones, muy vinculadas al poder español durante los casi doscientos años en los que el rey de España era a la vez duque de Milán. Algunas por su situación en el propio palacio ducal, otras por haber sido fundaciones reales y otras simplemente por ser sede de la devoción de la nobleza hispana.

Entre ellas destaca la iglesia de san Gotardo, que fue fundada en el medioevo por Azzone Visconti quien ordenó enterrarse en ella como capilla del palacio ducal. Este templo levantado en 1336 por Franceco Pecorari, se encuentra en la actualidad junto al Palacio Regio Ducal, destacando por su aspecto externo debido al ladrillo rojo utilizado, según el tipo de arquitectura cremonese del trecento. Durante las modificaciones del Palacio Real llevadas a cabo en el '700 la iglesia perdió el acceso a través del palacio, modificándose así todo su diseño original y sobre todo perdiendo de algún modo el papel de capilla palatina que tuvo durante la época de los gobernadores españoles. Al lado del palacio los gobernadores y duques de Milán asistían a las funciones desde una tribuna, que no debía de ser demasiado llamativa ni ostentosa ya que al decir de Servilliano Latuada no reunía la necesaria decencia, por lo que fue remodelada bajo el gobierno de Viena, poco antes de que el erudito milanés escribiera su texto¹³⁷¹. En cuanto al interior, la iglesia tenía una única nave con frescos relatando la historia de la Virgen en las bóvedas, y durante el XVII alojó en su altar mayor el magnífico cuadro de Cerano retratando a san Carlo Borromeo vestido de pontifical, que ya fuera mencionado por Torre al describir la iglesia

¹³⁷⁰ Algunos autores mencionan un rarísimo opúsculo o estampa, probablemente de hacia 1665 donde se incluían algunos de estos retratos. En algunos casos (Bertarelli & Monti 1927, p.60-61), se menciona que fue publicado *In Milano nella stampa di Lodovico Monza a lla Piazzza del Mervanti. Con licena de' Superiori*, sin más precisiones que las medidas 45 x 37 mm; en otros (Bascapè 1970, p. 35) se afirma que el grabado titulado *Govenatori principe che hanno retto lo Stato di Milano Premessa ritrati in xilograbi*, se encuentra en la Raccolta de Estampas Bertarelli de Milán, donde, sin embargo, no ha sido hallado por nosotros.

¹³⁷¹ Latuada 1737-1738, II, pp. 210-216, en p. 215 menciona como la tribuna: “era formata di travi e tavole senz'ordine, proprieta, e decoro degno della Casa di Dio, e del immediato como de' Sovrani del Mondo”. Siendo esto remediado por el conde de Daum, gobernador del Emperador.

en 1674¹³⁷². Hemos de suponer que Leganés conocía bien el templo, aunque no parece que el gran cuadro de Cerano le causara impacto como para solicitar siquiera una copia, pues en la colección no aparece san Carlo Borromeo citado más que en una ocasión, que se corresponde a otro tipo de retrato del Santo milanés con las manos cruzadas en el pecho, en actitud penitencial, lejos de la imagen triunfal realizada por Cerano¹³⁷³. Aun así, es digno de mención como en la colección Leganés comparece una imagen similar a ésta, pero representando a *san Ambrosio vestido de pontifical*, lo que puede implicar la posibilidad de que en efecto se tratase de una copia del cuadro de la iglesia de san Gotardo mal identificado en el inventario¹³⁷⁴.

Otra iglesia de cierta importancia en nuestro discurso de los templos “hispanicos” es Santa María de la Scala. Iglesia que fue fundada hacia 1381 por Regina della Scala, mujer de Bernabó Visconti y que, como iglesia de patronazgo Ducal, fue beneficiada económicamente por Carlos V¹³⁷⁵. Aunque no ha sobrevivido hasta nuestros días, sabemos que se trataba de una de las iglesias más representativas del gótico milanés. De tres naves sin transepto, terminaba en un largo ábside poligonal similar al de san Gotardo. Se tienen noticias sobre la presencia de frescos de Bramante y de Luini, así como de monumentos fúnebres, algunos de cuyos fragmentos acabaron en la vecina iglesia de san Fedele. Carlo Torre mencionaba que los frescos de Luini representaban una Anunciación situada en los muros del atrio y una Virgen en el interior del templo, aunque sabemos el pintor lombardo también realizó la decoración de las sillas del coro. En cuanto a otros autores cuya obra tenía presencia en esta iglesia, es también Torre quien menciona como una pintura de Bernardino Campi mostrando la *Transfiguración* se encontraba en la primera capilla de la derecha, a la que seguía la capilla de la Verónica con un Cristo en la Cruz pintado por Simone Pertezano. También participaron en la decoración de la iglesia Paolo Camillo Landriani, llamado *Il duchino*, y Camillo Procaccini, quien pintó un *san Juan Predicando en el desierto*, de interés para nosotros, por cuanto conocemos el gusto de Leganés por la figura de Procaccini, de quien llegó a poseer un retrato, lo que indica una cierta aceptación del

Comentario [S17]: Comprueba ortografía.

¹³⁷² Torre ed. 1714, p. 366, Véase también Sant, Agostino 1671, p. 56. Actualmente el cuadro se encuentra en un altar lateral. Sobre la iglesia véase Fiorio 1685, p. 194-196, con abundante bibliografía y fuentes históricas.

¹³⁷³ Num. 814, citado sin autor en 1655 y atribuido a Scipione Gaetano por Madrazo en 1856.

¹³⁷⁴ Num 815, un cuadro sin autor el que no hay noticias desde 1655.

¹³⁷⁵ Véase sobre la historia de la iglesia: Villa 1627, pp. 204-214 y Latuada 1737-1738, p. 216-228 quienes ofrecen un amplio repaso histórico de esta institución (la cita a Carlos V en p. 225). Para una moderna descripción de la iglesia véase también Fiorio 1985, p. 176-177.

valor personal del artista¹³⁷⁶. Aunque es muy probable que Leganés conociera estas obras, es difícil establecer si éstas influenciaron en algún modo en su gusto. Los gobernadores debían de estar muy en contacto con esta iglesia por ser de patronazgo Real, de hecho, eran ellos quienes debían gestionar las peticiones de los canónigos de la misma, abiertamente enfrentados al arzobispado por depender directamente del Papa. Circunstancia que se mostró muy relevante durante el gobierno de Leganés.

En 1637 los canónigos de la iglesia de *Santa Maria della Scala*, elevaron una petición a Felipe IV para la concesión de dos gracias sobre los condenados de la ciudad. El Rey la concedió sin mayor problema, aunque posteriormente Leganés pidió el parecer del Senado, el 27 de mayo de 1637. Al ser una iglesia de patronato regio los canónigos se esmeran en recordar cuales han sido las aportaciones de la iglesia al Rey, siendo muy significativo que eran ellos quienes habían amueblado la sacristía del Palacio Real cuando había sido necesario y de igual manera habían colaborado económicamente para vestir a los soldados de Leganés cuando partieron al ejército. El mismo memorial también establece como se encontraban en ese momento necesitados de músicos para celebrar la misa con la decencia que correspondería a una institución regia, lo que según el memorial podría ir en desmerecimiento de Su Majestad. En medio de estas peticiones Leganés, como Gobernador y por lo tanto representante Real, debía acudir a las festividades propias de la Iglesia, especialmente a la de la Asunción, “*en la qual suelen asistir los Gouvernadores, y lo haçian tambien los Patronos, ofreciendo à quel dia presentes y dadivas muy grandes para la sacristia y fabrica*”¹³⁷⁷. En 1654, tiempo después que Leganés dejara su cargo de Gobernador, la iglesia de *Santa Maria della Scala* lograría de Felipe IV el objetivo de la gracia para dos condenados pedidas durante su mandato, y poco después en 1662 lograría ser elevada a Capilla Real¹³⁷⁸.

Cabe citar un tercer templo en relación al poder español, tanto por significación artística como su por su relevancia dentro del mundo el coleccionismo milanés del XVII. La iglesia de *san Giovanni Decolato* que era a su vez sede de la confraternidad del mismo

¹³⁷⁶ Para la situación del interior de la Iglesia en el siglo XVII y sus obras de arte véase Torre, ed. 1714, p. 280-281, y Sant’Agostino 1671, p. 63.

¹³⁷⁷ ASMí, Culto 1115, (exp. 1637). Es curioso como los canónigos insisten en compararse con la catedral de Vigevano, que según ellos pese a ser de patronazgo regio honraba menos a Su Majestad. Pese a los esfuerzos realizados, no hemos conseguido localizar ninguna de estas dádivas ni donaciones particulares entre la documentación de *Santa Maria della Scala* que se encuentra en el Archivo de Estado de Milán. Una inventario seicentesco localizado en el Archivo Diocesano, tampoco aclara nada al respecto (ASDMí Visitas 160. Santa Maria della Scala, *Inventario manoscritto delle suppellettili e dei paramenti*).

¹³⁷⁸ Véase Latuada y ASMí Culto 1115 (exp. 1662).

nombre encargada de acompañar a los condenados al patíbulo¹³⁷⁹. Por esta relación con la justicia, los gobernadores de Milán permanecían siempre muy cercanos esta institución, no ostante, tenían derecho de gracia sobre los condenados¹³⁸⁰. Poco después del gobierno de Leganés, la vieja iglesia de madera ampliada por Pellegrino Pellegrini en 1569 fue de nuevo modificada y adecuada a una estructura moderna. De hecho, el encargado sería un arquitecto elevado durante los años de su gobierno: Francesco María Richino, quien diseñó a partir de 1645 una iglesia con amplio pórtico sostenido por columnas que daba paso a una planta octogonal inscrita en una elipsis con el eje mayor perpendicular al atrio y dos capillas laterales, sólo finalizada en 1662 por su hijo Doménico.¹³⁸¹ Su interior albergaba relevantes pinturas, ente ellas un *Bautismo de Cristo*, que ya Torre mencionaba como obra no original, pero obtenido a partir de un modelo de Cesare da Sesto, ya que el autentico se encontraba en la casa del marqués Carlo Galatari. La copia había sido donada a la iglesia por el conde Giulio Monti heredero del cardenal Cesare Monti, su primer dueño¹³⁸². Entre otros autores que no parecen influir en Leganés, hay que mencionar que el cuadro principal *La degollación de san Juan Bautista*, había sido realizado por Francesco del Cairo, cuya obra en los años cuarenta aun llegaba desde Milán a la colección del antiguo Gobernador.

Valgan estos tres ejemplos para demostrar que ciertas iglesias tenían por las características de sus funciones devocionales o cortesanas, una estrecha vinculación con los españoles, quienes sin embargo tradicionalmente se habían aproximado mucho más a otro templo, la basílica de Santa María presso san Celso.

Santa Maria presso san Celso y las pinturas de su sacristía.

Junto a la medieval basílica benedictina de san Celso, se había levantado en 1430 una nueva edificación para albergar un fresco representando a la Virgen tenido por milagroso. Esta primera edificación, instituida por Filippo María Visconti, sería el origen de una de las basílicas más sobresalientes del Milán contrareformístico. Habiendo conocido continuas ampliaciones desde su fundación, fue bajo el gobierno eclesiástico de los Borromeo cuando *santa Maria dei Miracoli* alcanzó su dimensión y aspecto actual. La fastuosa fachada fue diseñada por Annibale Fontana, con la intervención de Giulio Cesare

¹³⁷⁹ Agradezco esta noticia a Andrea Spiriti que llamó mi atención sobre esta iglesia en su relación con los gobernadores españoles. Para una visión más precisa de las actividades de algunos gobernadores españoles con esta institución véase Spiriti 1994. Como fuente principal sobre la historia de la iglesia véase Latuada 1737-1738, V pp. 417 y ss.

¹³⁸⁰ Por ejemplo, el duque de Terranova en 1589 había decidido modificar el hábito de los miembros de la cofradía (Torre ed. 1714, p. 285).

¹³⁸¹ Véase Fiorio, 1985, p. 158.

¹³⁸² Torre ed. 1714, p. 286.

Procaccini para algunas de las figuras escultóreas. En su interior, la decoración escultórica casi superaba la pictórica. Destaca el altar marmóreo diseñado por Martino Bassi envolviendo el antiguo fresco milagroso, sobre el que se colocó a finales del siglo XVI una imagen escultórica de la Virgen, realizada por Annibale Fontana, que desde entonces se convirtió en nuevo icono religioso para la ciudad. El interior del templo, debido a su decoración artística, era tenido casi como un museo. Además de las esculturas, destacaban las pinturas, tanto aquellas que ingresaron a principios del XVI cuando el gusto veneciano imperante en la corte de Carlos V dominaba el gusto de la ciudad, caso de las obras de Callisto Piazza, Moretto, o Gaudencio Ferrari, como las de artistas que conocieron el éxito en la época borromaica como Cerano, Procaccini o los hermanos *Fiamenghini*¹³⁸³.

La iglesia de *Santa Maria presso san Celso* era una de las principales instituciones religiosas del Milán que conoció Leganés, y una de las más ligadas a los españoles, quienes frecuentemente dotaron a la iglesia con ricos objetos para el culto. El principal de ellos sería la lámpara de plata que la reina Margarita donó hacia 1598 cuando pasó por Milán de camino a su matrimonio con Felipe III, pieza que hacia 1636 había desaparecido¹³⁸⁴. En la misma línea, gobernadores como el marqués de la Hinojosa o el conde de Fuentes, habían entregado sendas lámparas de plata durante sus mandatos¹³⁸⁵. Por otro lado, la iglesia estaba regida por un capítulo formado de personas laicas entre los que se encontraban en tiempos

¹³⁸³ Los tesoros de la iglesia fueron mencionados, entre otros, por Torre 1714, p. 64-74., y Sant'Agostino 1671, pp. 73-75. Para un resumen de la relevancia histórico artística de *Santa Maria dei Miracoli* véase Fiorio 1985, pp. 260 y ss., con abundante bibliografía al respecto.

¹³⁸⁴ El inventario de Santa Maria de 1682 informa de cómo se encuentra una copia en su lugar, aportando datos sobre el diseño original: *Altra d'Argento, la quale è stata rimessa in luogo di quella, che fù rubbata quell'era della Regina Margaritha d'Austria moglie dal Rè Filippo Terzo, la quale é di molta fattura, cioè un vaso grande, sopra il quale ui sono stati riportati li seguenti ornamenti tutti gittati, in prima quatro figure d'Angioli con le ali che con le mani s' attaccano alle catenne, e come più amplamente appare dalla deseritione di d^a Lampada fatta nel libro dell'inventario dell'anno 1636 con diuersse inscrittioni, auuertiendo che sono state rubbate le quatro cartelle d'oro massiccio, compresa quella mancata l'anno 1632 e ui restano le quatro armi e le quatro corone d'oro qual lampada era d'argento di peso O 1369 d 18 e di oro O 21 d 18 e di presente tra l'oro, e l'argento pesa O 1368 d.* (ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, 1682 31 agosto. Inventario degli Argenti e d'altri effetti che si trouano nella chiesa Sagrestia di Nostra Signora presso S. Celso, f. 20v).

La propia reina Margarita había asignado 200 escudos anuales para su mantenimiento (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie IX. Rubrica dei Disp. Reali d'uffizio, 1, (1600-1712)).

¹³⁸⁵ *Altra [lampada] d'argento di fattura come quella d'O 102, donata dall'ec^{mo} sig marchese dell'inojosa gouer^r di milano di peso, O98 :d9*

(...)

Altra d'argento donata dal sig^r Conte di Fuentes descritta O 925:12 e mentre fu accomodata l'anno 1643 se gli accarebbe o9 d 12 di modo che al presente è di peso, O 931:d

(Ibidem, f. 19v.)

Otros personajes relevantes de la nobleza milanese donaron también piezas a esta institución, como la condesa Trivulzio, que entregó un ex-voto de plata con su imagen; la condesa Olimpia, viuda del conde Giorgio Trivulzio, que entregó una corona de plata; y el marqués Giovanni Giacomo Homodeo, que donó una lámpara de plata. (Ibidem, f. 6r, 16v y 19v respectivamente). De ésta última sabemos que el 8 de enero de 1640 aun se estaba fabricando, que su valor entonces era de 1000 escudos y que era similar a otra que el propio Homodeo había entregado a la Basílica de san Lorenzo el mayor, siendo entregada el 9 de septiembre (ASMi, Archivio Santa Maria Presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 8 enero 1640 y 9 septiembre 1640).

del marqués de Leganés, personajes tan relevantes para el mundo del mecenazgo y el coleccionismo como Galeazzo Arconato y el conde Octavio Archinto, de cuyas intervenciones en la iglesia ya tratamos en el capítulo correspondiente. Su relación con Santa María supondrá un punto de contacto muy interesante entre los aficionados milaneses y Leganés, en una de las iglesias con un patrimonio artístico y pictórico más espectaculares de la ciudad¹³⁸⁶.

El condestable de Castilla, que había gobernado Milán a principios del siglo XVII, tenía en Santa Maria el templo al que acudía a misa cada sábado. Su piedad hacia la imagen de la *Madonna*, le hizo en 1598 donar un exvoto, representando una figura alegórica de la Victoria en plata como acción de gracias por su victoriosa campaña de 1595 en Borgoña¹³⁸⁷. Este gesto, que claramente vincula la devoción mariana del Gobernador con las victorias de los españoles en las guerras contra la herejía, es un precedente para la celebración, años después pero ante la misma imagen, de las acciones de gracias por la victoria española en Nordlingen. Esta circunstancia debe vincularse con el hecho de que sería más adelante y en el mismo templo donde se celebrarían misas anuales por la muerte del Cardenal Infante don Fernando¹³⁸⁸.

Santa María presso san Celso era también la sede religiosa donde se celebraban las victorias militares del propio Leganés, como cuando tomó la estratégica plaza de Trin en la campaña de 1639. Esta victoria fue celebrada en *san Celso* con una misa con *Te Deum*, a la que acudió toda la ciudad con los tribunales, los cancilleres y el Cardenal Trivulcio, como gobernador interino¹³⁸⁹. La celebración de victorias militares propias sería habitual, aunque durante el gobierno del marqués de Leganés el principal acontecimiento que se desarrollaba en la iglesia en relación con el poder español era la celebración de acción de gracias por la

¹³⁸⁶ Ambos estaban muy al tanto de las actividades de otros coleccionistas especialmente en relación con la iglesia de san Celso. Por ejemplo los dos fueron los encargados de negociar a finales de 1640 la donación de algunas piedras preciosas por parte del duque de Florencia (ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 9 diciembre 1640 y 13 enero 1641).

¹³⁸⁷ Véase al respecto Berra 1990. La donación aparece citada en una fuente de época (G. Borgogni, *La fonte del Dipinto. Dialogo*, Bergamo 1598, f. 29v y ss), que además alude a la cultura y el espíritu coleccionista de Juan de Velasco. El autor se refiere a Velasco como un hombre de gran cultura y como coleccionista de libros. Borgogni conocía al Condestable por que formaba parte de la Accademia degli Inquieti, fundada en 1594 por Muzio Sforza, marqués de Caravaggio, personaje muy ligado a la Corte española. Borgogni también escribió un soneto recordando un retrato del Condestable realizado Ambrogio Figino. Este exvoto agradeciendo una victoria militar permanecería junto a la imagen de la Virgen al menos durante la primera mitad del XVII, encontrándose en 1683 en la Sacristía, lo que hace muy probable que Leganés la conociese.

¹³⁸⁸ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Funcione Annualli 2. *Tabella Annualivm Celabradorum in Templo Beatissimae Virginis Mariae apud Sanctum Celsum Mediolani singulis mensibus in perpetuum expensis Venerandae Fabricae*. En esta tabla redactada en 1685 de las misas contratadas aun se anotaban las misas por el Cardenal Infante.

¹³⁸⁹ *Qui p^r applaudere alla gloria di S Ecc^{sa} si fanno publiche alligresse, tutta la città co i tribunali andarono bieri mattina col S^r Card Trivulzio e i cancellieri a far cantar una missa con te deum alla Madonna di S Celso*, (ASMo, Ambasciatori Milano 102, Carta del abad Fontana al duque de Módena de 27 mayo 1639).

victoria de Nördlingen, acontecida el 6 de septiembre de 1634. Sabemos que al menos en 1636 los tribunales de la ciudad, es decir los poderes judiciales, habían también acudido a la iglesia a dar las gracias por la victoria¹³⁹⁰. Aunque la celebración sería anual, según orden de Leganés de 20 junio 1639 se entregaron 1.000 escudos a la Reverenda Fábrica de esta iglesia *p^a la solennità del rindim^o de Grazie ppertuo che si deve dare nella sod^a Chiesa il giorno della Natiuità p^a la vittoria di Norlinghen siano pagati della Citta di Milano...*¹³⁹¹. Se podría entender este tipo de donaciones como una suerte de mecenazgo económico por parte del marques, aunque no puede afirmarse así dado que se trataba siempre de dinero del Estado, es decir de Felipe IV, en cuyo nombre se hacía. Hoy podemos intuir esta donación relacionada con otros fines más interesados, como veremos inmediatamente.

La Virgen de san Celso era una imagen de gran devoción para Leganés que solía, como otros gobernadores españoles, acudir a ella tras sus éxitos¹³⁹². Una imagen que se situaba en una de las iglesias ricas en Milán por sus tesoros pictóricos, lo que debió despertar el apetito de Leganés como aficionado al arte. Allí se encontraban pinturas de muchos de los artistas cuya obra gustó poseer. Cerano había pintado algunos frescos de las dos primeras capillas del lado del evangelio; Giulio Cesare Procaccini había realizado el *Martirio de san Nazaro y san Celso*, en otra de las capillas; Camilo Procaccini una *Asunción* y un *san Francesco recibiendo los Estigmas* en otra; y Gaudencio Ferrari era el autor de un magnífico *Bautismo de Cristo* situado en el deambulatorio, todos actualmente in situ. Destacaba la presencia de la obra de un veneciano como París Bordón, autor de *Sacra Familia con san Jerónimo*, también todavía en una de las capillas del templo¹³⁹³.

Pero las joyas pictóricas de Santa María presso san Celso se encontraban en su sacristía. En ella permanecían colgadas la *Sagrada Familia* de Rafael (Viena, Kunsthistorisches Museum) y una copia realizada por Salaino de la Madonna con el Niño y Santa Ana realizada por Leonardo, durante mucho tiempo considerada original del maestro (Los Angeles, County Museum of Art). La obra de Rafael había pertenecido a san Carlos

¹³⁹⁰ Así se menciona en la documentación sobre la polémica de la procesión de 1638 con el cuerpo de san Carlo (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XX, 2, f. 128), donde se cita un memorial sobre la visita de los tribunales a Santa Maria en san Celso en 1636.

¹³⁹¹ ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 193, 13 febrero de 1640, fecha de la orden directa para que se abonen. Sobre la celebración véase Signorotto 2006, p. 154, quien menciona como estas celebraciones se convertían en una manifestación política que potenciaba las rivalidades entre las administraciones central y local de Milán.

¹³⁹² A finales de agosto de 1639, en medio de su última campaña de éxitos militares, Leganés permaneció unos breves días en Milán. Tras su entrada en la ciudad con gran algarabía *andó adirettura secondo il suo solito alla deuot^e di Nra Sig^a di S Celso*, según informaba el residente modenés, (ASMo, Ambasciatori Milano 102, 31 agosto 1639).

¹³⁹³ Curiosamente, Leganés no mostró interés por otros artistas cuya obra se encontraba en la iglesia, como Calisto de Lodi, Moretto da Brescia, Carlo Crema o Antonio Campi.

Borromeo, quien probablemente la vendió o donó en tiempos de la peste de 1574¹³⁹⁴, siendo alabada tanto por Morigia en 1594 como por Borsieri en 1619¹³⁹⁵. De hecho ambas eran obras perfectamente conocidas y de reconocido valor en época de Leganés. La de Salaino, considerada en muchas ocasiones obra de Leonardo fue incluso alabada por Giovanni Ambrogio Mazenta, cuando pondera la pintura de los leonardescos en Milán, considerándola original del maestro de Vinci de mucho mayor valor artístico que la pintura de Rafael¹³⁹⁶.

Considerada la fama de ambas pinturas en Milán no es de extrañar el intento de Leganés de lograr que ambas pasasen a poder de Felipe IV. Algo que parecía casi conseguido cuando en 25 de marzo de 1640 el capítulo de la iglesia acepta entregar los cuadros a Leganés para donarlos al monarca español¹³⁹⁷. Es muy significativo el hecho de que una semana antes el capítulo hubiera deliberado sobre la aceptación de los 1000 escudos entregados por Leganés a la iglesia para la acción de gracias por la victoria de Nordlingen, una cantidad muy alta, en la que puede entenderse una medida de presión para

¹³⁹⁴ Para el origen de ambas pinturas y fortuna posterior véase Agosti 1993, donde se afirma como san Carlo vendería la pintura en 1576. Como complemento a la historia previa de la pintura en el Archivo de san Celso se conserva un expediente sobre la pintura donde se afirma que el 13 de Enero de 1585 el conde Gian Battista Borromeo propone la compra del cuadro de la Madonna hecho por mano de Rafael *ch'era del Cardenal de Santa Prese: de il sig Carlo Borromeo di s^a Memoria sendo pintura cara*. El capítulo ordenó entonces al conde Archinto y el ingeniero Bassi que comprobasen si había un lugar oportuno para colocarla, pagándose por ello 300 escudos de oro el día 27 de enero. (ASDMI, Archivio de Santa María presso san Celso, Chiesa. Pitture e Sculture Fatture 1690-1750. En el expediente se cita el *Libro de Ordenazione*, f. 36 para este dato).

¹³⁹⁵ “*Nella Scristia principale della Madonna di S. Celso è conseruata una tauola grande à oglio di Raffaello, che fù già recata in dono a questa Chiesa, per quanto mi vien'afirmato dalla sopranaturale liberalità di S. Carlo, mentr'egli tutto intento à pregar lo autore della vita per la salute spirituale, e per la corporale del popoli di Milano, che penana nella furia della peste, spogliossi sino di quelle ose, che anco qual Santo Pastorale senza offesa della santità potena ritenersi. Contiene questa tauola la Beata Vergine, la quale si piega verso Giesù Christo, che appresso ha S. Giovanni Battista ancor pargoletto e S. Gioseffo*” (Borsieri 1619, pp. 70-71).

¹³⁹⁶ “*Nella sagristia della Madonna di S. Celso, una tauola creduta di Leonard, amazzga, ed abbatte una uecina di Raffaele, che fu delle più fine, e dall'heredità di Pio quarto portata in Milano da S. Carlo fu pagata sin que a tempi trecento scudi d'oro*”. (Gramatica 1919, p. 47).

¹³⁹⁷ En esa fecha el capítulo considera un memorial de Steffano Pessotti sobre el asunto, autorizando la entrega:

Letto il memle del Rs Gio: Steffano Pessotti

E stato detto che alla prima uacanza se n'habbi d'hauer riguardo Proposto dal s^rPriore qualm^e S ecc^{mo} sig^r marchese di Leganés Governatore di questo stato gl'ha trattato, acciò procuri che questa Ven fabrica gli facci uendita delli duoi quadri che si ritrouano nella sacristia della chiesa di Nra Sig di S. Celso, l'uno dell'Immagine della B^{ma} Verg^e con altre figure fatte di mano del Pittore Raffaele d'Urbino, et l'altro dell'immagine pure della B^{ma} Vergine con altre figure, di mano del Pittore Salaì, offerendosi di pagar quel prezzo che sara conueniente, et questo per mandarli à sua M^{ta} nro Padrone, come d^e ecc^{mo} s^r Governatore hà significatto al medem^e s^r Porione la onde hauoto sopra di cio longo discorso, et informatosi in che maniera sono peruenuti detti quadri in questa Ven. Fabrica, hauendo ancora sopra di ciò colto parere da persone sapienti se essi sig^ri Deputati possono alienare detti quadri et consultati di poterlo fare quando sia conueniente utilita di detta Ven. Fabrica

Si è risolto, et stabilito di dare detti duoi quadri al d^eecc^{mo} s^r Governatore per mandare, como ha detto, a sua maestà, per quel prezzo che offerirà mentre sij con euidente utilità di detta Ven fab^a, qual utilità detti sig^ri Congregati hanno rimesso alla pietà, et deuotione di detto ecc^{mo} sig^r governatore

(ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 25 marzo 1640).

lograr que se aceptara la entrega de los cuadros¹³⁹⁸. Un borrador de la deliberación del capítulo recoge una frase que confirmaba que las pinturas se entregarían a Su Magestad como una demostración de afecto de los propios diputados de la Iglesia: *dichiarandose detti sig^{ri} congregati che quando su m^a li hauesse ricercati a dⁱ ven fabrica se li sarebbero concessi sen'altra recogit e l'hauerebbero hauuto per gracia particolare*, sentencia que sin embargo finalmente fue sustituida por otra que parece indicar que las vinculaba la adquisición más directamente a Leganés: *Qual utilità di dⁱ agregatti hanno rimesso alla pietà et deuotione di dⁱ ecc^{mo} sⁱ Gon^{re}*¹³⁹⁹.

Sin embargo, y a pesar de la contundencia de la deliberación donde se autorizaba la venta, ésta no se llevó a cabo. Se desconoce qué circunstancias movieron a última hora a cambiar el dictamen de los diputados de la fábrica de Santa María, pero finalmente las pinturas no pasaron a Leganés ni a Felipe IV, permaneciendo en la sacristía. El Gobernador, que se demostraba muy interesado en ellas, simplemente pudo conseguir sendas copias, solicitadas un año después y apenas unos días antes de partir definitivamente de Milán¹⁴⁰⁰. Las copias serían por lo tanto realizadas después de su partida y enviadas posteriormente a España, donde aparecen efectivamente en su colección (Núm. 1087 y 1094/1095)¹⁴⁰¹. Nada se sabe del autor o autores de las mismas, que no aparecen citados en el inventario de Leganés. En este sentido, hay que citar como algunos los cuadros de *Santa Maria presso san Celso* habían sido copiados por artistas no muy conocidos como Fillippo Belloni y un hermano suyo no citado, quienes en 21 de diciembre de 1652 habían solicitado copiar los cuadros de “la Galería della Madonna di san Celso. Actividad a la que no estaban desacostumbrados pues ya en 1625 habían copiado la *Anunciación* y la *Visitación* realizadas por el *Cerano* hacia 1606. Así mismo, aunque en una fecha muy anterior a Leganés como 1616, Carlo Antonio Quinzano obtenía también permiso para sacar copias de pinturas de la iglesia, lo que confirmaría que tal actividad no era infrecuente¹⁴⁰². De hecho para mayor insistencia en este hecho, hay que citar como una semana antes de la solicitud de Leganés, se concedía permiso al conde Alberto Visconti para obtener copias de las propias pinturas

¹³⁹⁸ El 18 marzo 1640 se había deliberado en el capítulo sobre el pago de 1000 escudos que el magistrado ordinario de Milán entrega “a questa fabrica per la Vittoria di Norlinghen” (Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643).

¹³⁹⁹ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Chiesa. Pitture e Sculture Fatture 1750 – 1690.

¹⁴⁰⁰ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 27 enero 1641: *Esposito dal s^o Questro Gallarate, come S E desidera copia delli quadri del Rafaele, e del Leonardo, è stato detto vonera ciò a S. E. concedere, conché non si lenino dal luogo doue sono*

¹⁴⁰¹ Véase cat. núms. 1087 1094 y 1095.

¹⁴⁰² ASDMI, Chiesa. Pitture e Sculture Fatture 1750 – 1690. Donde se localizan los escasos datos documentales sobre las actividades de los copistas en la iglesia, desgraciadamente no hay permisos para la fecha en que Leganés debió copiar las pinturas. En Mayo de 1641 aparece citado el pintor Giovanni Battista Galli en la fábrica de la iglesia, aunque no hay datos que le vinculen con la realización de copias.

de Leonardo-Salaino y Rafael¹⁴⁰³. La fábrica de Santa María logró esquivar la voracidad adquisitiva de Leganés y las pinturas permanecieron muchos más años en la iglesia, donde serán citadas por Torre en 1764¹⁴⁰⁴, por Sant'Agostino en 1671¹⁴⁰⁵ y por Latuada en 1737¹⁴⁰⁶, hasta que salieron a finales del siglo XVIII y principios del XIX¹⁴⁰⁷.

De esta aventura se pueden sacar ciertas conclusiones con respecto a los intereses artísticos de Leganés. Pese a que el intento de adquisición de las obras resultase fallido, el Marqués puede ser considerado ya como uno más de los nobles y servidores Reales que en los años treinta y cuarenta se lanzaron a adquirir pinturas para Felipe IV, circunstancia que hasta ahora no ha sido resaltada respecto a sus aportaciones de pintura italiana a la Colección real. Por otro lado, es reseñable que Leganés adquirió las copias para él mismo, lo que sugiere una evidente tendencia personal como coleccionista hacia la obra de Leonardo y Rafael. Aunque tenía toda la Iglesia de Santa María para escoger, todo auténtico museo de la pintura lombarda, él prefirió esos ejemplos. Podía haber elegido obtener copias de las pinturas de otros artistas presentes en la iglesia cuya obra también fue de su interés, como Gaudencio Ferrari, Procaccini, Cerano, o incluso del veneciano París Bordone. O incluso podía haber elegido alguna obra de aquellos otros que no aparecerán en su colección pero cuyas obras estaban en la iglesia: Moretto, Antonio Campi, Calisto da Lodi o Carlo Urbino da Crema. Sin embargo, se quedó con los dos grandes maestros del Renacimiento. De hecho su entusiasmo por estas dos pinturas era alto y conocido por los que le rodeaban. En 1643 Diego Ziganda, un antiguo miembro de su guardia de Arcabuceros, le entregó una copia del cuadro de Rafael que éste había mandado copiar como medio para obtener la protección de Leganés para su hijo, y sabedor de que tanto la

¹⁴⁰³ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643.13 enero 1641: *Si concede al S^r Co. Alberto Visconti di poter far copiare li due quadri del Rafaele e Leonardi posti nella sagrestia mentre non si muino dal suo luogo*

¹⁴⁰⁴ “Cotessa prima [sagrestia] serue, per parare alle Messe gli Sacerdoti, di Pittura, trà di lei stassi un Tesoro, edé quel Quadro, che colà vedete in prospetto, egli fù dipinto da Leonardo da Vinci ed effiggiò la Vergine col Figlio, e Sant'Ana, consetate voi se potete vedere in altri Quadri dip iù apprezzabile. Trouassene un'altro in Parigi nel Palazzo del Cardinale, como riferisce Raffaele da Fresne nella vita, ch'egli fece dello stesso Leonardo da Vinci, qual siane di questi due l'Originale, ò la Copia, no ve lo saprei accertare, le vachezze di questo fanno credere, ch'egli si uscito dalle proprie stesse mani d'un così celebrato Pittore, mentre allora si viuueua in Milano con trattenimento di musico Ducale.

Il quatrato poi, che nell'altra vicina Sacrestia stassi altresì in prospetto, rappresentando la Vergine stessa con figlio, e san Giuseppe operò il gran Raffaele d'Urbino, credetemi, che questi due Quadri sono due tesori pittoreschi, gli quali palesano tali Sacrestie, se non hauesero altro di prezioso perle più ricche Sacrestie, che trouinsi trà Cattoliche Chiese?

(Torre 1674, p. 72)

¹⁴⁰⁵ Sant'Agostino 1671, p. 75

¹⁴⁰⁶ Latuada 1737, III, p. 64: “Quasi alla metà del Tempio venendo per la parte sinistra si rincontra un'Atrio, che introduce nella Sagristia destinata ad appararsi i Sacerdoti per la celebrazione della Santa Messa, in cui si conservano molte tavole d'insigni Penelli, tra'qualli la Immagine di Maria Vergine co'l Bambino e Santa'Anna di Lionardo da Vinci; il Riposo d'Egitto di Raffaello da Urbino”.

¹⁴⁰⁷ La de Rafael fue adquirida antes de 1789 por el emperador José II, mientras que la de Salaino en 1811 por el hijastro de Napoleón, Eugen-Beauharnais, véase Agosti 1993, p. 565.

obra de Rafael como la de Leonardo “*en cassa del Marques mi s’ son muy conoçidos*”¹⁴⁰⁸. Por otro lado, no es de extrañar el interés de Leganés por estas pinturas, cuyas copias circulaban sobremanera en la ciudad, especialmente la de Salaino, considerada entonces original de Leonardo. Por ejemplo el cardenal Monti tuvo una que donó al Arzobispado de Milán, donde todavía hoy se encuentra. También hay obras derivadas del original en Roma (Galería Doria Phanphili) en el Castillo Sforcesco de Milán, en la *Quadreria* del Ospedale Maggiore en Milán, y en la Pinacoteca de Brera¹⁴⁰⁹.

El marqués de Leganes, coleccionista y mecenas en el Milanesado español. El Abad Fontana y la pintura boloñesa.

Es evidente que el grueso de la colección de pinturas del marqués de Leganés se formó durante su etapa al frente del gobierno de Milán. Indudablemente, su posición de poder era muy ventajosa para el acaparamiento de algunas de las mejores pinturas de la ciudad. Aun así, hemos visto cómo esta posición no fue suficiente para lograr la cesión de los cuadros de Salaino y de Rafael que se encontraban en la iglesia de san Celso. Pero sí lo sería en otras ocasiones, utilizando para ello la solicitud de donación de cuadros que llamasen su atención o la aceptación de regalos realizada libremente. De hecho, en Milán no era extraña la donación de pinturas tras la elección de diversos cargos políticos españoles, tal como sabemos que sucedía con algunos miembros del Consejo de Italia¹⁴¹⁰. También era una costumbre diplomática muy extendida la recepción de regalos por parte de los representantes de otros Estados. Por ejemplo, los embajadores de la república de Lucca, tenían el hábito de donar al Gobernador de Milán diversos objetos suntuarios¹⁴¹¹.

Comentario [S18]: Artistas que pudiera conocer. Cuales muertos cuales no. Para las pinturas remitir a capítulo colección. Lombardos. Citar Sant Ambrogio donde están pinturas de Luini y Cerano, y quizás otras iglesias a través de Torre y Sant’Agostino.

¹⁴⁰⁸ AHPM, 6217, f. 598. Testamento de Diego de Ciganda, firmado el 15 julio 1643. Ciganda había realizado una copia del cuadro de Rafael que entrega a Leganés y otra del supuesto Leonardo que entrega al Dean de Santiago:

Al marques de Leganes mi s’ de quien e Reçuido las bonras y intereses que tengo, en memoria destas oblig^{es} mando a S. E. La mejor pintura de las pocas que tengo que es una copia de Rafael de urbino sacada del original que està en la sacristia de nra s^{ta} de s. Çelsi en Milan que es nra s^{ta} Santa Isabel su hijo y s. juan, y sup^o a S. E. como tan bienecbor mio se aquerde de un hijo legitimo que tengo honrandole como a echo a mi=

Al s^{to} dean de santiago que dejo por mi testam^{to} por los muchos veneficios que de su mano e recinido, le mando otro quadro compañero deste copia pienso de leonardo, del original que esta en dha sacristia de nra s^{ta} de s çelsi de Milan.

Véase catálogo colección Leganés núm. 1163.

¹⁴⁰⁹ Véase Galleria del Archivescopato di Milano 1999, p. 77, n° 63. Véase cat. núms 1094 y 1095 para las copias conservadas en España.

¹⁴¹⁰ Es interesante mencionar como se generalizó la práctica de ofrecer donativos a los regentes del Consejo de Italia españoles con motivo de su nombramiento. El secretario Gorani, había sugerido reunir 1.000 escudos para Diego Zapata, que fue gran canciller, con los que se compraron seis cuadros que se le entregan en persona por medio de su confesor jesuita el padre Rho. El conde Arese, por su parte, le entregó al nuevo regente de otro cuadro. Véase Signorotto 2006, p. 142, donde no se aporta fecha concreta, aunque las memorias de Gorani son a partir de 1661.

¹⁴¹¹ Este hábito sería utilizado como argumento por el duque de Osuna cuando al principio de su mandato, mencionará abiertamente esta costumbre para exigirlo, poniendo como ejemplo el caso del marqués de Leganés cuando éste fue Gobernador: *Hora che ha conosciuto il Sig. Ambasciatore che il Sig Governatore non ha*

En este sentido el hecho de ejercer el poder máximo en la ciudad era una ventaja demasiado amplia para desaprovecharla, como ocurrió con su relación con el embajador de Módena. El abad Roberto Fontana ejercía el cargo de residente del duque de Módena en Milán cuando Leganés alcanzó la cabeza del Estado. Fontana era uno de los agentes artísticos del duque Francesco d'Este y ejercía el cargo de residente modenés desde 1625. Miembro de una familia mitad modenesa mitad milanese, era una pieza clave en las relaciones del pequeño ducado con la lombardía española. Su influencia no era únicamente política sino también artística. Como centro productor de bienes y objetos artísticos, plata, tapices u objetos decorativos, Milán ofrecía a Fontana todo aquello que el espíritu coleccionista de Francesco podía desear. Conocedor del panorama pictórico milanés de los años veinte y treinta, Fontana había proporcionado a Módena algunas pinturas de los mejores artistas de la escuela local. Por ejemplo un *Rapto de Helena* de Giulio Cesare Procaccini, y obras de Morazzone, copias de Leonardo, de Francesco del Cairo. Su trabajo para Francesco le llevó incluso a investigar el autor de un cuadro que había sido adquirido para el Duque anteriormente y que dado el interés que despertó éste le había pedido que localizase y contratase. Finalmente el autor resultó ser el propio Francesco del Cairo, de quien Fontana no pudo más que excusarse por permanecer en ese momento en Turín, trabajando para los Saboya¹⁴¹². Esta última noticia es cuanto menos curiosa pues el suceso se remonta a 1639, justo cuando Fontana estaba en conversaciones con Leganés, quien también se mostraría interesado en la pintura del propio Cairo. En cualquier caso, la labor de Fontana en Milán era mucho más que notable, y su figura se perfila como fundamental para comprobar el proceso de adquisición de pinturas por parte de nuestro Gobernador.

La correspondencia enviada por el Embajador al duque Francesco d'Este menciona como fue el primer encuentro entre ambos al relatar cómo salió a recibirle a los confines del Estado en Pavía, encuentro del que extrajo una opinión muy favorable del nuevo Gobernador. Sus innumerables encuentros posteriores para tratar las relaciones entre España y Módena -en el marco de la guerra contra el duque de Parma cuyos dominios separaban el modenés y el milanés-, serían también encuentros apropiados para

lasciato di riceverlo e trattarlo con ogni dimostrazione di stima, spererei che V. S. volesse, ... se non volessero far quello che la Repubblica ha fatto con infiniti altri Governatori fino al marchese di Leganes, di regalarli braccia 300 damasco, ne mandassero almeno un cavezzolo o pure una dozzina paraguanti, una scatola di fiori, o qualche altra cosa a loro sodisfazione per la Signora Duchessa, non già per obbligo, ma bensì per più obligar con la generosità S. E. ecc?, según se recoge en una relación sin fecha del embajador de esta república en tiempos del gobierno de Osuna, cfr. Pellegrini 1901, p. 10.

¹⁴¹² Para Fontana véase Southorn 1988, pp. 43-44. Para su función de agente del duque, y los envíos de pintura desde Milán a Módena, es muy útil una lista de abril de 1635, donde se mencionan varias obras y los autores aquí mencionados, véase Campori 1870, p. 138.

intercambiar opiniones sobre pintura, que indirectamente nos informan del gusto del Marqués y de sus *modus operandi* en la acumulación de obras de arte¹⁴¹³.

Muy pronto debieron comenzar las reuniones y conversaciones periódicas entre Fontana y el marqués de Leganés, a cuyo entorno el Duque había ordenado agasajar¹⁴¹⁴. En febrero el Abad mencionaba en el *postscriptum* de una de sus cotidianas misivas al Duque como el nuevo Gobernador poseía en España una magnífica galería de pinturas, entre las que se encontraban gran cantidad de los mejores artistas antiguos y modernos más famosos que en ese momento se podían encontrar en Italia. En la misma carta de 26 de febrero de 1636 mencionaba cómo entre todos los artistas italianos Leganés mostraba una clara predilección por la obra de Guido Reni y de Guercino, de quienes ansiaba obtener pinturas, a la vez que solicitaba que se le permitiese tener sendos retratos del duque de Módena y de su esposa la duquesa para ornamentar su galería de retratos¹⁴¹⁵.

La primera petición de Leganés fue rápidamente satisfecha pues pocos días después el residente describe al Duque los requerimientos del Gobernador y le aconseja que considere entregar cualquier pintura de Guercino con los que conseguiría una buena opinión de Leganés sobre el pequeño estado modenés. La insistencia por la pintura del artista de Cento es muy significativa, pues nos confirma un interés por este autor desconocido hasta ahora entre las aficiones de Leganés. Aunque la oferta de pintura sería más tarde ampliada desde la capital emiliana, al menos el 5 de marzo ya se menciona la posibilidad de que los retratos del duque y la duquesa sean de la mano de este artista¹⁴¹⁶. Fontana, conocedor de que los retratos serían del agrado de Leganés, conseguía de este modo su favor para diversos asuntos políticos o económicos, buscando incluso fomentar

¹⁴¹³ La correspondencia se encuentra en ASMo, Ambasciatori, Milano, 100-102. El primer contacto entre Fontana y Leganés debió producirse a principios de Octubre de 1635, pues el día 6 Leganés escribe al Felipe IV comunicándole como ha recibido la visita del embajador modenés, entre otros diplomáticos para darle la bienvenida al Estado. Uno de los asuntos particulares sobre el que se discutió fue el tratamiento oficial que se le debía al Duque, Leganés solicita permiso para tratarle de Alteza, como deseaba el Duque (AGS, Estado, 3449, f. 67). Fontana le visitaría en varias ocasiones en Pavía, donde Leganés residió unas semanas. Una carta de éste al Duque escrita el 11 de noviembre repasa lo tratado con él sobre los asuntos que afectan al Estado modenés (ASMo, Ambasciatori, Milano 100).

¹⁴¹⁴ Fontana afirma pocos días después de llegar Leganés a Milán: *Ricordo l'ord di rigalarli il sig^{no} di S. E. e l'essiguro nella maniera che uedrò ch'egli se ne uada facendo ma si deuoli*, (ASMo, Ambasciatori Milano 101, 23 enero 1636).

¹⁴¹⁵ PS: *Il s^{re} March^{se} di Leganes mi disse hieri, che desidera sommar^e di poter honorar una sua Galeria in Ispag^a doui hà un infinità di diuersi quadri di pittura coi ritrati di V^a A e della S^{ua} Duchessa, e m'incaricò con mol'istanza à farglieli hauire con ogni diligenza.*

Mi diedi an'h'ord^e di fargli far fui quadri diss'egli à modo mio uno dal Guarcino e l'altro da Guido Reno. Si diletta assai di pitture e dici d'hauer così rare di Pittori antichi e ni vuol anchi di moderni di migliori e più famosi, che siano al pres^{te} in italia

Hum^o ed diuot^{mo} ser^{re}
L'abbad R. Fontana

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, 20 febrero 1636).

¹⁴¹⁶ *S. E. e tuttauia sul desiderio di quadri di pittura, e se V. A., risoluerà pur di mandargli q^{ue} che cosa di unono e di diuoto del Guercino, l'assicuro io, che l'haura m^lo caro, et in par^{te} i due ritratti originali pur di sua mano ell'Alt^e V. e della S^{ua} Duchessa*

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, 5 marzo 1636)

un encuentro entre el duque y el Gobernador¹⁴¹⁷ a la vez que lograba la ayuda de los ingenieros milaneses para las fortificaciones del ducado, en algunos casos con la intervención directa de Juan de Garay, uno de los maestros de Campo más cercanos a Leganés¹⁴¹⁸. Desconocemos la fecha exacta en que los dos retratos llegaron a Milán, aunque según se desprende de las misivas de Fontana, el Marqués no cesaba de solicitarle éstas y otras obras cada vez que se encontraban. Así, en una carta del día 10 de marzo además de insistir de nuevo en la adquisición de más obras de los pintores boloñeses, menciona directamente otra pintura propiedad del duque de Módena que le gustaría adquirir. Se trataba de una pintura representando a David, del que la correspondencia no da autoría pero que Fontana pensaba que sería un mal menor si su señor se desprendía de ella para entregarla a Leganés¹⁴¹⁹. Nada más se sabe de esta pintura, que probablemente no llegara nunca a poder del Marqués¹⁴²⁰.

A principios del mes de Abril, cuando Leganés debía comenzar la nueva campaña militar, sus peticiones aun no habían sido satisfechas, los dos retratos estaban por llegar y su insistencia iba en aumento. De hecho, sabemos que Leganés ejercía una presión muy grande sobre aquellos que le rodeaban para la adquisición de buenas pinturas, y no sólo sobre el residente modenés. El 2 de abril el propio Fontana comenta al duque de Módena como son muchos aquellos que no dejan de entregar a Leganés obras que sospechan que pueda desear. Aunque, según confirma el Gobernador en esta fecha, aun no había logrado encontrar ninguna pintura de los tan deseados Reni y Guercino, lo que puede actuar en su propio beneficio cuando se le entregasen pinturas de estos artistas¹⁴²¹. Es muy interesante cómo estas conversaciones artísticas se solapaban con la situación bélica. Recordemos que es en febrero de 1636 cuando el Estado de Módena se había visto invadido por los ejércitos

¹⁴¹⁷ Al día siguiente escribía una nota sobre la posibilidad de organizar una entrevista en Cremona entre el Duque y Leganés usando la intermediación de Francisco de Melo: *Lunedì prossimo deue esser qui Don Frar^o di Melo, io sarò subito da S. E. e dandogli le lre di V. A. lasciatemi dal S^r Co: Sigismundo, uedrò d'aggiustar se sarà possibile che si contenti di uenir ad abbocarsi con Lei nel Monastero di S. Sigismundo di Cremona* (ASMo, Ambasciatori Milano 101, 6 marzo 1636)

¹⁴¹⁸ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 18 III 1636. Días antes había comentando como Leganés había decidido enviar mechas, presumiblemente para la artillería y las labores de fortificación: *S. E. m'ha detto che ua facendo preparar un poco di miccia da enuiari a V. A.*, (carta del 6 de marzo)

¹⁴¹⁹ *I ritratti saranno car^{mi} a S. E. p che non uado p uota da lui che non me li ricordi, e mi dici ancor sempre di qualche altra cosa pur del Guercino, e di Guido Reno, e uero ch'euorrebbe così di diuot^o ma credo che piglierebbe poi anche quel David sì a V. A non dispiacirà di priuarsi ne, non sarebbe pero a mio credere mal impiegato* (ASMo, Ambasciatori Milano 101, 10 Marzo 1636)

¹⁴²⁰ La única pintura con este tema que se localiza en la colección es el David de Ribera que Leganés regalará tiempo después al pintor Velázquez (núm. 1030), pero cuyo número de colección implica que entró en su poder algún tiempo después.

¹⁴²¹ *Non ho più inteso altra cosa della uenuta de quadri dopo che V. A. fec^e auuissarmi che era incassati, e che sarebbero partiti subito; S. E. me ne dimanda quasi ogni uolta che mi uede, e na mettendo insieme di bella roba, perche ogn'uno concorre a donargliere quasi più di q'llo che sappia desiderare, ma non ha hauuto fin'hora niente, ne di Guido Reno, ne del Guercino, e le faccie Grand^{ma} riuerenzza* (ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 aprile 1636).

del duque de Parma y el de Saboya, acudiendo Leganés con un ejército desde Milán para su liberación. En febrero Leganés escribía al Cardenal Infante a Bruselas, relatándole esta invasión del modenés, resumiendo cómo había enviado varios tercios al frente de personas de su confianza como Juan de Garay, Juan Vázquez Coronado y Carlos de Gatta, quienes antes del fin del mes habían tomado el castillo de san Juan¹⁴²².

Como era habitual, Leganés se alejaba de la ciudad durante las campaña militares. Por lo que durante la exitosa jornada de 1636 las entrevistas con Fontana se redujeron y por lo tanto la preciosa información que nos aportan sus cartas también. Sin embargo, el residente no dejaba de realizar su labor de intermediario artístico entre Francesco d'Este y otros coleccionistas milaneses, demostrándose así su posición sobresaliente en el mundo cultural de la ciudad. Por ejemplo, antes de agosto se sabe que había regalado una pintura representando a san Francisco al arzobispo de la ciudad, el cardenal Cesare Monti¹⁴²³. Pero cuando, entrado el otoño, finalizaba la campaña y Leganés volvía a residir con cierta regularidad en la ciudad, de nuevo fluyen las noticias en torno a pinturas que Fontana estima serían de su agrado. Así en noviembre le anunció que el duque de Módena deseaba enviarle dos cuadros de devoción, cuyos temas o autor no se mencionan, pero en los que Fontana colocaría unos marcos nuevos, antes de donárselos¹⁴²⁴. Mientras tanto, el Gobernador, que se mostraba implacable en sus solicitudes de pintura, correspondía a Francesco d'Este, de vez en cuando con otro tipo de regalos. Por ejemplo, a finales de octubre, tras una de las cotidianas conversaciones entre Fontana y Leganés en las que intercambiaban opiniones sobre pintura, éste había anunciado su decisión de enviar al Duque dos caballos españoles, con los que él había disfrutado y consideraba muy apropiados para el ejercicio de la caza¹⁴²⁵. Aunque, según parece, la entrega se retrasaría, pues una semana después Fontana todavía no los había recibido¹⁴²⁶. En noviembre aceptaba, sin embargo, un conjunto de elegantes objetos suntuarios españoles que Leganés le entregaba en compensación por sus peticiones. De hecho éstas parecían no cesar, junto a esta lucida señal de aprecio que incorporaba guantes, faltriqueras, piezas para coletes, y una

¹⁴²² AGR, SEG, 456, f. 31 (6 de febrero), f. 33 (13 de febrero) y f. 38 (20 febrero)-

¹⁴²³ ASMo, Ambasciatori Milano 101, Carta de 28 agosto 1636.

¹⁴²⁴ *Ho accennato in buon proposito a S. Ecc^{sa} che V. A. spera di potergli mandar presto duo Quadri di deuotⁿⁱ, ha gradito sommam^{te} l'auuero, e si ni e ralligratto assai*
Quando uerranno non occorrerà che habbiano cornici d'oro, ma se V. A. vorrà glieli farò far io qui nere di piro bellim^{mi} et de potersi disfare perche così gustano più a S. Ecc^{sa}.

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, 17 noviembre 1636).

¹⁴²⁵ *Dopo hauer discorso un pezzo questa sera con S E di pitture, e di quadri asserto a dirmi che nil mandar a V. A. dui caualli di Spagna non di quei tanto lindi e galani ma due enriulli più di siril^{che} di ermosura, e p lei db si diletta di campagna e di caccia, forsi a proposito vuol consignargli a mi non so si più p auuargar la spesa del viaggio o p che non passando lei non sappia a chi indirizzarli...*

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, 28 octubre 1636).

¹⁴²⁶ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 5 noviembre 1636.

boracchia muy estimada por Fontana, Leganés había solicitado nuevamente dos pinturas que había visto en poder del residente, y que Fontana le había entregado inmediatamente. Pese a la presión que suponemos que ejercía sobre el Abad, éste tenía una gran opinión del Marqués, al que consideraba un verdadero caballero, con quien todos gustaban de tratar según le describía al duque: *Questo Sig^{re} e ueram^{te} l'idea della gentilezza da grand^{ma} sodisf^{fe} a tutti, ne ci è chi non si lodi in estremo di lui, e dil suo trattare*¹⁴²⁷.

A principios de 1637 la buena relación entre Fontana y Leganés, y las solicitudes de éste de poseer pinturas de Guido y Guercino, tuvieron por fin un magnífico colofón. Francesco d'Este enviaba a Milán tres pinturas de los artistas boloñeses. Las pinturas fueron enviadas a través de Cremona, donde el cardenal Campori, las recibió y envió a Milán, donde llegaron a finales de enero. Las obras viajaban junto con un *scrigno* o cofre que el Duque enviaba para Francisco de Melo. Una prueba de la importancia que estas pinturas tenían para Leganés es el hecho de que uno de sus principales Maestres de Campo, Juan Vazquez Coronado, fuese enviado junto a seis soldados y un caporal para escoltar las obras hasta la ciudad, dada la dificultad de los caminos. El residente desembaló y contempló los regalos antes de entregárselas a sus destinatarios, incluso ordenó realizar un bastidor para una de las pinturas más grande¹⁴²⁸. Pocos días después fueron mostrados los presentes a Leganés y Melo. Los temas de las pinturas pueden ser deducidos con dificultad a través de la carta de Fontana al duque: uno de ellos el más grande, al que se denomina genéricamente *quadrone*, pero cuyo tema se deduce era de historia, fue especialmente alabado por todos los que lo contemplaron, encontrándose entre ellos, a decir de Fontana, algunos entendidos “Profesores de Pinturas”. Con seguridad otra pintura era un cuadro de san Francisco realizado por Guercino, del cual todos quienes lo contemplaron en el palacio consideraron la evidente factura del maestro “*si ammira q'l far da Maestro tanto proprio del guarvino*”. El tercero representaría una cabeza del Salvador, realizada por Reni, de la cual “*dicon tutti che*

¹⁴²⁷ Estas noticias se afirman en la carta del 13 de noviembre: *Il sig^{re} March^e di Leganes mostrò di hauer gusto di due quadri miei di pittura assai buoni, mandrò sub^{to} presentargli e li gradì summan^{te}. Ha mandato anch'egli a me questa materia uno belliss^{mo} regalo di uarie gentilezze di Spagna di bezoaro, pastiglie, guanti, faltrichere et un tagli p un coiletto d ambra, ma sopra à tto ui è una boracchia così nobile, e gentile ch'io l'ho sub^{to} destinata a V. A. Questo Sig^{re} e ueram^{te} l'idea della gentilezza da grand^{ma} sodisf^{fe} a tutti, ne ci è chi non si lodi in estremo di lui, e dil suo trattare*

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, carta de 13 noviembre 1636).

¹⁴²⁸ En la carta de 21 de enero afirma al Duque que las pinturas están en Crémone y una semana después ya las ha recibido:

Sono Giunti i quadri e lo scrigno et il s^r D. Gio Vazquez ha fatto accompagnarli fin què da un capporali con sei soldati, non solo p farli uinir con total sicurezza m p che auitassero anche occorrendo la carreta p li stradi che sono tuttanìa pessimi. Ho fatto disimballar ogni cosa, è tutto sta otimant^{te} beni senza hauer punto patito p uiaggio. Ho incontinente ordinato un telaro p il quadro grandi e sub^{to} finito farò portarli tutti tre a S. Ecc^{za} Il regali che na a srD. Fran^{co} e cosa ueram^{te} s[...]nta no ho dubio che non sia p gradirlo in estremo e p se stimo e p uinergli da V. A. alla p lo mostra di portar un amore, et un'osservanza la piu affettuosa, e la piu cordiale che possa imagiarsi e le faccio humilis^{ma} ruerenza.

(ASMo, Ambasciatori Milano 101, 30 enero 1637).

non puo desiderarsi ne maggior ne piu natural morbidezza, o delicatezza". Pese a todo, en ese momento Leganés ya debería haber conseguido alguna otra pintura de este artistas pues en su carta Fontana considera que superaba a las otras pinturas que Leganés ya poseía: "*fra le cose di Guido, che ha qui s' Ecc^{sa} qua al sicuro non cede a ness^{ra}*". Tanto el Marqués como Francisco de Melo debatieron sobre la belleza de los regalos que Fontana les había portado a sus estancias en el Palacio Real, donde fueron apreciados por toda la corte. Especialmente halagado quedó Melo -que en principio creía que su cofre era de factura alemana-, pues corrió a mostrar su rica pieza de mobiliario al Gobernador. Un detalle muy significativo para comprender el fino espíritu de coleccionista del marqués de Leganés lo comprobamos en la manera que privilegia las obras de Guido y Guercino sobre el mueble de Melo. Leganés afirmaría que ese tipo de piezas podrían ser realizadas siempre por cualquier artesano futuro, mientras que sus pinturas de los maestros boloñeses no podrían ser imitadas jamás una vez desaparecidos éstos "*non si trouerà, chi habbia ualore suffizienzza da farsi de simil*". Estaríamos así, ante un argumento en favor del criterio de autenticidad y de la genialidad del artista creador, que dice mucho en favor del verdadero gusto de Leganés como aficionado a la pintura, y que le aleja de la injusta descripción que se ha hecho de él, tildándole de mero acaparador de obras sin criterio definido¹⁴²⁹.

El episodio de las pinturas legadas por Francesco d'Este a Leganés entre 1636 y 1637 es, aunque muy significativo, un solitario ejemplo de la manera en que el marqués español estaba formando su colección. Sabemos que el Gobernador enviaría, como había hecho en su estancia en Flandes, las pinturas a España. En este caso, como era costumbre a través de Génova, por donde al menos en enero de 1637 intentó enviar un nutrido grupo

¹⁴²⁹ Por su interés transcribimos el extracto de la carta de Fontana que confirma los datos aquí expuestos:
Ho Scritto con altre miei lre p via di Cremona ch'erano arriuati i quadri e lo scrigno ben conditionati, et hora le aggiungo d'hauer presentato l'uno, e gli altri destintam^e al S. Ecc^{sa} et al s^e D. Fran^{co} conforme a gli ordⁿⁱ di V. A. Ha l'ecc^{sa} sua gradito in estremo i quadri perche oltre a q^l che gli ha detato la sua propria intelligenza gli sono stato lodati anche infinitam^e da tutti q^{tti} piu principali Professori di pittura, e uiram^e no puo negarsi che non sian tutti belliss^{ime} ma il quadrone grande in part^e e piaciuto assai com ottimam^e historiato e ben intiso
Nel S^o Fran^{co} si ammira q^l far da Maestro tanto proprio del guercino, ma nella testa del saluatore dicon tutti che non puo desiderarsi ne maggior ne piu natural morbidezza, o delicatezza, e fra le cose di Guido, che ha qui s' Ecc^{sa} qua al sicuro non cede a ness^{ra} Renti V A seruira di credere, che sono stati all'Ecc^{sa} sua molto cari, ne puo satiarsi di magnificar con tutto i termine di tanta benignità con che ella ua continuandogli i suo fauori.
Anche il s^e D. Fran^{co} ha mostrato di far grande stima del suo regalo, ha ueduto e considerato ben beni ogni cosa e con gran fatica si gli è dato ad intindere che tutto sia fatto a mod^o pche lo credena p fattura d'Alen^e
Li ho detto, che tutto e incin^{to} di V. A. e fatto con suoi disegni e questo gli lo ha reso più caro.
Furono prima presentati i quadri al s^e March^e e q^{do} l's^e D. Franc hebbe lo scrigno non fine a pena di uederlo in Camira sua, che fecie portarlo da S. Ecc^{sa}, et iui tornò a apprirvi e spiegarvi ogni cosa. Vierano piu di cento scrig^e e tutti l'uno più dell'altro lodauano la gentilezza, la bellezza, et la cichiezza del presente. Il S^e March^e dise, ch'erano da stimarsi più i suoi quadri p che morti che saranno Guido et il Guercino no si trouera, chi habbia ualore suffizienzza da farsi de simili mache de gli arg^{ti} non mancherà mai chi sappia lauorarne
Dalla congiunta tra del s^e Fran^{co} riceuira V A le sui deuot^{te} gre e q^{lle} che non puo seruirlle il s^e March^e glieli do io in nome suo...
 (ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 febrero 1637).

sin pagar aranceles¹⁴³⁰. Entre éstas no habrían de ir las donaciones del duque de Módena, dado que no están presentes en el inventario que de la colección madrileña se hace en junio de ese año a la muerte de Policena¹⁴³¹. En ese momento su colección alcanzaba 750 obras, cuando los dos retratos de los duques de Módena, es decir, los primeros que fueron entregados por Francesco d'Este mantienen los números 751 y 752 de la colección. Éstos, junto con el resto, serían enviados, por lo tanto, tiempo después a Madrid, donde sí aparecen en el inventario de 1642.

La fluida relación entre Leganés y el ducado de Módena establecía efectivamente un canal de adquisición de pinturas muy fructífero para el Gobernador español, quien debía mantener la situación de alianza entre los dos Estados, tal y como se pretendía desde Madrid. Un ejemplo del interés de Madrid por el pequeño estado italiano se observa cuando en mayo de 1638 el rey ordena a Leganés que le entregue al duque una joya valorada en 12.000 ducados, para conmemorar el nacimiento del Príncipe. La joya habría de ser hecha en Italia, siendo don Francisco de Melo el encargado de buscar artificio apropiado¹⁴³². Por su parte, Módena conseguía de esta manera que su situación fuese, cuando menos, considerada. En las conversaciones entre Leganés y Fontana, la presencia de estos regalos mutuos hay que considerarla como parte del juego diplomático habitual. La estimación del modenés en España estaba en su punto más alto, no siendo casual que en las mismas fechas en que se producían estos cumplimientos, en Madrid se considerara la candidatura del duque Francesco para el futuro Gobierno del estado de Milán¹⁴³³.

El duque de Guastalla y Guido Reni

Otro camino por el que Leganés obtuvo, al menos una de sus ansiadas pinturas de artistas boloñeses fue la donación por parte del duque de Guastalla de un *Rapto de Europa* realizado Guido Reni. Esta pintura hoy se encuentra en la National Gallery de Ottawa en Canada. Será Malvasía, en su libro sobre los artistas emilianos, quien hace alusión a este encargo por parte de este Duque italiano: *L'Europa commessagli del Duca di Guastalla, per regalarne, come fece, gran personaggio in Ispagna; pagandogliela settecento scudi*¹⁴³⁴. Fue Federico Zeri,

¹⁴³⁰ El agente Genovés Stefano Balbi informó como el marqués de Leganés había inquirido cómo podía enviar a España "Cuatro cajas de pinturas" sin que le fuesen inspeccionadas ni tuviese que pagar tributo (Signorotto 2006, p. 120, citando Archivo di Stato Génova 2301, 21 enero 1637).

¹⁴³¹ AHPM, 5393, ff.218-465v.

¹⁴³² AGS, Estado, 3451, f. 256, 2 mayo 1638, y f. 324, 30 mayo 1635.

¹⁴³³ Según Southorn 1988, p. 43.

¹⁴³⁴ Malvasia 1678, II, p. 41.

en 1976, quien relacionó esta noticia con la pintura número 817 de la colección Leganés y abordó su estudio formal e histórico¹⁴³⁵.

Es digno de resaltar que en el inventario de Leganés la pintura no tiene autoría, lo que retrasó la interpretación del gusto de Leganés por la pintura del boloñés, algo que no se menciona en los breves ensayos publicados hasta ahora sobre este coleccionista. Aunque ya hemos visto como era la estética de la escuela boloñesa la que más le llamaba la atención. En este sentido cabe considerar que su esfuerzos por la posesión de nuevas pinturas de Guido Reni fueron satisfechos de nuevo por otro príncipe italiano afín a la Corona española, como había sucedido con los regalos del duque de Módena. La donación del duque de Guastalla es un nuevo ejemplo de las ramificaciones del poder de Leganés como Gobernador del Estado y de su ambición como coleccionista de buena pintura.

En 1636 el duque de Guastalla era Ferrante Gonzaga (m. 1678), tercer duque de este título desde 1632 por la muerte de su padre Cesare II y como él descendiente del Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, casado con Isabella d'Este¹⁴³⁶. Su padre había conocido bien la situación de la corte madrileña, pues había sido enviado como embajador del emperador Leopoldo a Madrid en noviembre de 1629 para el bautismo del joven príncipe Baltasar Carlos, momento en que pudo conocer al marqués de Leganés que mantenía por entonces una posición privilegiada en la corte dominada por Olivares. Ambos coincidirán en varias ceremonias cortesanas celebradas en esos momentos¹⁴³⁷. En los años en que Leganés estuvo en Milán, el pequeño ducado de Guastalla, feudo del Emperador, se vio implicado en la guerra que afectaba al duque de Parma y España. Prueba de la importancia del ducado para Madrid, es la insistencia del Consejo de Estado y Felipe IV para que Leganés acudiese a la ayuda del Duque y de su hijo, quienes según se decía en abril

¹⁴³⁵ Véase el núm cat. 817 y Zeri 1976, para los detalles formales de la pintura de Reni, y su historia posterior.

¹⁴³⁶ Ireneo Affo 1787, III, p.153. véase esta fuente para todo lo concerniente a los datos en torno al ducado de Guastalla y en particular al duque Ferrante Gonzaga el libro XI, pp. 145 y ss. de donde hemos extraído los datos históricos aquí expuestos.

¹⁴³⁷ Véase al respecto de esta visita las siguientes fuentes: *Segundas tres relaciones diferentes de las que han salido de la Entrada del Duque de Guastalla, Embaxador del Rey de Ungria. Nombrando los hombres de los Cavalleros ,que le salieron a recibir, y joyas que presntò a la Reyna de Ungria. Con las estaciones, que anduyo la Reyna nuestra señora, por el feliz parto que tuuo. Fiesta y Mascaras, que e han becho por el nacimiento, y Bautismo del Principe nuestro señor, nombrando por sus nombres las damas, y Grandes de España que le acompañaron, con las ceremonias de la Iglesia, s.l., s.i., s.a., BNM V E 52-95, transcrito en Simón Díaz 1982, p. 379-381, donde se relata como el duque italiano sostuvo las envolturas del príncipe Baltasar Carlos durante su bautismo. Así como la *Segunda y mas verdadera relación del bautismo del Principe de España nuestro señor, altasar Carlos Domingo, con todos los nombres de los Cavelleros y titulos que yuan en el acompañamiento. Con na suma de la entrada del señor Principe de Guastala, Embaxador de Alemania*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1629, (transcrita en Simón Díaz 1982, p. 381-383). Aunque Leganés no aparece en ninguna de estas fuentes, sabemos que sí participó en las ceremonias relacionadas con el bautismo, pues aparece en otra relación sobre esta fiestas que acompañaron a estas ceremonias redactada por Gabriel de Santiago (véase Santiago 1629 y Simón Díaz 1982, p. 382-387), en la que se le cita en la celebración de una corrida de toros.*

Hay que recordar que cuando el duque de Guastalla, padre del que aquí nos ocupa, visitó Madrid, como embajador del Emperador fue recibido por el hermano de Leganés.

de 1636 deseaban venir a España¹⁴³⁸. Ferrante, que había ordenado fortificar el Estado ante la inminente lucha, permaneció siempre fiel a España, una fidelidad que fue recompensada en 1639 con la concesión del hábito de Santiago y la Encomienda de Villahermosa¹⁴³⁹. Esta vinculación con España puede ser la base del regalo del *Rapto de Europa*, que como hace hincapié Malvasía fue adquirido “*per regalarne como fecece gran personaggio in Ispagna*”. Esta posibilidad es altamente probable a tenor de las relaciones del Duque con España y la concesión de la merced santiaguista. Pese a que no conocemos los intereses artísticos del Duque, las fuentes apuntan a una inclinación hacia la pintura de Guido Reni, no siendo ésta la única ocasión que regala una de sus obras, dado que en 1666 hizo llegar una *Artemisa* a su tío Vincenzo¹⁴⁴⁰. En cualquier caso, la donación de la maravillosa *Europa* reniana, completaría, que no saciaría, las ambiciones de Leganés por la pintura boloñesa, pues todavía más adelante algunas obras de la escuela de Reni entrarían a formar parte de su colección.

La guerra en el Piamonte y las relaciones con la casa Saboya. El cardenal Maurizio de Saboya y Orazio Gentileschi.

La situación bélica establecida en el norte de Italia durante el periodo del gobierno de Leganés, le permitió el contacto con otros relevantes aficionados a la pintura y coleccionistas. Algunos de ellos influyeron en la conformación del gusto de Leganés de manera directa, al menos a través de la donación de ciertas pinturas. Este sería el caso de Maurizio de Saboya, quien desde su feudo piamontes de Nizza della Palla, envió al marqués una magnífica pintura del artista romano, Orazio Gentileschi, que había trabajado durante algún tiempo en la corte sabauda.

Maurizio nació en Turín en 1593 hijo de Carlos Emanuel I duque de Saboya y de Catalina de Austria, hija de Felipe II. Destinado por su padre a la carrera eclesiástica, recibió el capelo cardenalicio el 10 de diciembre de 1607, aunque también mantuvo una fuerte actividad militar desde sus primeros años. Por ejemplo, en 1615 cuando su padre partió para la ciudad de Niza, le nombró lugarteniente general del Piamonte. En 1618 fue enviado a París como representante en el matrimonio de su hermano Victor Amadeo con

¹⁴³⁸ AGS, Estado, Milán 3448, f. 122. 12 abril 1636.

¹⁴³⁹ Como una prueba más de este vínculo filoespañol, valga recordar que su hermano Vespasiano se casaría con María Inés Enríquez, Condesa de Paredes.

¹⁴⁴⁰ El padre, Cesare, tenía una cierta afición a la pintura, en su dimensión práctica. En 1619 regaló un *san Antonio de Padova*, pintado por él mismo al Príncipe de Módena. En 1636, comentando a su tío la poca calidad de las pinturas realizadas por su padre, Ferrante menciona *Qui non è cosa perfetta di mano del Signor Duca Padre glo. Mem. In genere di pittura; onçe mando il Ritratto della S. D. Artemisa, che fu fatto da Guido Reni, come V., S. Illustrissima sa* (Ireneo Affo 1787, III, pp. 149, en nota).

Cristina, hermana de Luis XIII, convirtiéndose en cardenal protector de Francia. Sus relaciones con los papas fueron muy cercanas. Gregorio XV le recibió con honores en Roma durante su nombramiento, y el propio Maurizio influyó notablemente en el nombramiento de Urbano VIII Barberini. En 1633 su visión política cambió radicalmente. Tras instalarse en Roma, renunció al protectorado francés tomando partido por el Imperio y España. A partir de ese momento, siendo su hermano Víctor Amadeo duque desde 1630, Maurizio influiría definitivamente en la ruptura de aquel con Luis III. Tras la muerte de Víctor Amadeo en 1637 y la de su pequeño hijo Francesco Giacinto poco después, Maurizio volvió a Turín, donde su cuñada Cristina, aconsejada por el rey francés Luis XIV, no le recibiría, temiendo sus buenas relaciones con España. De hecho, la guerra civil se desató en el ducado a partir de 1639, enfrentando a los hermanos de Víctor Amadeo, Maurizio y Tomás, contra su cuñada, madama Cristina. Durante esta contienda ambos hermanos lucharían al lado del marqués de Leganés, que como Gobernador de Milán tomó partido por su causa contra Francia. Finalmente, y tras tres años de dura confrontación bélica, el tratado entre Maurizio y Tomás con Cristina de Borbón el catorce de junio de 1642, dispuso que Maurizio, renunciando a la púrpura cardenalicia se casaría con Ludovica Maria, su sobrina y tendría la posesión general del condado de Niza. El matrimonio fue el 28 de agosto de 1642 en el Palacio de Turín. Maurizio, después de 6 años en la tenencia de este condado se retiró a Turín dedicándose a la vida privada, donde murió el 3 de octubre de 1657 a los 65 años¹⁴⁴¹.

Durante su vida, Maurizio destacó por sus actividades como mecenas y aficionado al arte. En 1610 adquiriría en Roma una pequeña colección de estatuas antiguas y columnas procedentes de la colección del conde de san Martino, que habían pasado a propiedad del cardenal Montalto¹⁴⁴². En 1614 adquirió el palacio romano del duque de Altemps a través de las gestiones del abate Scaglia, su mejor aliado en cuestiones artísticas¹⁴⁴³. El conde Ludovico de san Martino di Agliè sería también un punto de contacto entre Roma y Turín, a quien Maurizio encargaría cuadros de Guido Reni, uno de sus artistas favoritos¹⁴⁴⁴. También en Roma mantuvo grandes relaciones con la familia Borghese, siendo un contacto

¹⁴⁴¹ Para la biografía esencial de Maurizio de Saboya, véanse los antiguos trabajos de Giannazzo di Pamparato 1891 y Randi 1901, que aportan una visión extremadamente nacionalista de su personalidad. Véanse también los datos incluidos en Macco 1995, una visión más reciente, aunque destinado a sus actividades como mecenas y aficionado al arte.

¹⁴⁴² Claretta 1887, p. 340-342.

¹⁴⁴³ Idem, p. 346-47.

¹⁴⁴⁴ Claretta 1887, p. 353. Maurizio patrocinó a alguno de los discípulos de Reni, como Gian Giacomo Sementi, a quien ayudó a relacionarse con el cardenal Borghese, poseyendo él mismo también cuadros suyos, (Idem, p. 356). Para el mecenazgo sobre Guido Reni y su discípulo Sementi véase Cifani Monetti Pepper 1990.

que se remontaba al momento en que Paulo V Borghese le otorgó la púrpura cardenalicia. Este contacto le permitió sacar la colección Altoviti de Roma, adquirida por su padre Carlo Emanuel¹⁴⁴⁵. Además de Reni, en la ciudad entera amparó a artistas como Simon Vouet y posteriormente fue mecenas del genovés Bernardo Castello, autor de varias obras para sus palacios de Turín. Como amante de la cultura se acercó en gran medida a la literatura, siendo patrocinador de la Academia de Desiosi donde se reunían músicos, literatos y poetas como Pier Francesco Paoli y Marcello Giovannetti, y manteniendo una gran amistad con el poeta Alessandro Tassoni, su gran protegido. Pero no sólo se trataba de patrocinar artistas italianos. Por ejemplo en 1619, al acudir a París, se mostró muy interesado en la pintura de Frans Pourbus el joven, un artista del que Leganés también poseería pintura, algo destacable por ser la obra de este autor poco frecuente entre los coleccionistas meridionales. Como coleccionista Maurizio destaca por la tenencia de pintura del clasicismo Romano, encabezado por Domenichino de quien disfrutaba de los *putti* que hoy se conservan en la Galería Sabauda. Pero también de Albani, autor de los cuatro tondos de *Los Elementos* del mismo museo, amén varias otras obras de Guercino, Guido Reni, o Pellegrino Pellegrini, que atesoró en su palacio romano. De los inventarios de sus propiedades en Villa Ludovica cerca de Turín y en la propia ciudad, poco más se puede deducir de su gusto salvo la existencia de numerosos retratos y pintura religiosa, con una práctica ausencia de autorías que permitan conocer más a fondo sus intereses artísticos¹⁴⁴⁶.

Las relaciones entre Maurizio y Leganés tienen un punto de inicio cuando en 1637 murió su hermano el duque Victor Amadeo I. El cardenal abandonó Roma en ese momento para acudir al Turín. En octubre de 1638 murió también su joven sobrino, Francesco Giacinto y, aunque quedaba vivo otro hijo del duque, tanto Maurizio como su

¹⁴⁴⁵ Para estos últimos datos sobre su mecenazgo seguimos las aportaciones de Macco 1995. Para la adquisición de la colección Altoviti, véase ANGELUCCI, A, "Arti e Artisti in Piemonte. Documenti inediti con note. *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino*, II, 1878, p. 45. Cfr. Macco 1995, p. 354. En relación a la Academia dei Desiosi véase el diario de la misma donde se mencionan los fines de la misma de cara a educar a los caballeros según los principios virtuosos a medida de la corte sabauda (*Diario dell'Accademia dei desiosi. Eretta dal Serenissimo Principe Car. Di Savoia nel suo Palazzo in Rima l'anno MDCXXVI*, (Torino, Biblioteca Nazionale, N.V.13. Cfr. Macco 1995, p. 357). Como mecenas de Vouet se ha relacionado la figura de Maurizio en relación con el encargo al artista de la alegoría de la Casa Saboya (Galería Sabauda), en la que intervino directamente el médico de Maurizio Giovan Battista Figone, comprando un anillo de diamantes que el Duque regaló al artista. (Macco 1995, p. 370).

¹⁴⁴⁶ Los bienes de Maurizio se conocen a través del inventario post-mortem levantado en 1657. El documento se encuentra en Archivio di Stato di Torino, Corte, Casa Reale, Principi del Sangue, Principi Morizio e Lodovica di Savoia, mazzo 3, Inventario legale de' beni mobili ed immobili caduti nell'eredità del Principe Morizio; transcrito en Gianazzo di Panparato 1891, pp. 25-26 y 48-49, junto con los de Villa Ludovica. Sin embargo la parquedad de los mismos, con una práctica ausencia de atribuciones hace imposible la deducción de la calidad de la colección. Una interpretación de su colección también se encuentra en: Cifani Monetti 1993, I, p. 30, haciendo hincapié en la gran cantidad de pintura de género que poseía, relacionándolo con la comitencia al pintor Micheangelo Cerquozzi.

hermano Tomás temían que una vez muerto éste, obligaran a casarse a la princesa Luisa con un príncipe francés. De este modo, como hemos dicho, se desencadenó una guerra civil en el Piamonte en la que Leganés intervenía con el ejército desde Milán. Maurizio había tratado con Leganés y Francesco de Melo que una vez muerto el pequeño Francesco Giacinto, España apoyaría sus reivindicaciones, nombrándoles tutores del pequeño duque, como así fue. En principio parece que las relaciones no fueron fáciles, pues la llegada de Maurizio se produjo cuando Leganés aun estaba en negociaciones con Madama Cristina, quien llegaría a tildar a Maurizio de mejor eclesiástico que militar soldado quizás debido a sus primeras ambiciones¹⁴⁴⁷. Aunque posteriormente la realidad le debió de hacer cambiar de idea. Maurizio participó en campaña con gran soltura. Uno de los momentos álgidos de esta contienda fue la toma de Nizza della Palla en agosto de 1639, una plaza de la que se convertiría en señor absoluto tras la firma de una paz duradera¹⁴⁴⁸. La posesión de esta ciudad es relevante para nuestro discurso, pues desde allí el cardenal haría la donación a Leganés del magnífico cuadro de HOrazio Gentileschi representando el *Descanso en la Huida a Egipto*, que muy probablemente desató la afición del Marqués por la pintura de uno de los artistas más ligados a la casa de Saboya para la que había trabajado anteriormente¹⁴⁴⁹. Por su parte Leganés ensalzaba la figura de Maurizio en su correspondencia a Madrid. De este modo el conde duque de Olivares el 4 de junio de 1641 decidió enviarle a través del Marqués un retrato de Felipe IV en una caja de diamantes en compensación por sus servicios a la Corona. Un generoso regalo por valor de 3.000 ducados¹⁴⁵⁰.

La importancia de esta pintura y esta donación para Leganés se demuestra en el hecho de que todos sus inventarios resantan su procedencia. Pero sobre todo supone un momento clave en las relaciones del Marqués español con el coleccionismo nord-italiano de la mitad del siglo XVII. De esta manera se perfila una buena relación con la casa de Saboya, que tendría un nuevo ejemplo en el hermano de Maurizio, el príncipe Tomás. Este miembro de la familia también destacó como amante de la pintura, especialmente de la

¹⁴⁴⁷ Según Randi 1901, p. 72, cuando Maurizio abandona Roma para entrar en Piamonte, trata en Génova con el conde de Siruela, embajador de España, y también con Leganés, a quien solicitó que le fuera dado el título de comisario imperial con un subsidio de 200.000 ducados un cuerpo de 80.000 hombres, persuadiendo que el pueblo le abriría las puertas de la ciudad. En cierto momento Leganés afirmaría de él: “*Il signor Principe mio signore è ecclesiastico, e non soldato*” a lo que el cardenal respondió, doliéndose con Siruela que “*se era Cardinale era anche soldado di nascita, meglio del cardinal Triunfo*”, el otro cardenal, pero también que peleaba bajo las armas españolas en Italia, al lado de Leganés, como ya vimos.

¹⁴⁴⁸ La toma de la ciudad se narra en Randi 1901, p. 106.

¹⁴⁴⁹ Para la pintura véase cat. num 1112, así como el apartado sobre Gentileschi en el conjunto de la colección de Leganés. La tasación de la Colección realizada en 1655 especifica claramente el origen de la pintura: “*que le ynbio el cardenal de saboya al dho señor marques de leganes, de nisa*”, (AHPM, 6267, f. 656, transcrito en López Navío 1962, p. 315).

¹⁴⁵⁰ AGS, Estado 3648, f. 27.

flamenca, siendo retratado por Van Dyck, en el cuadro que se conserva en la Galería Sabauda de Turín. La guerra del Piamonte unió de nuevo a Leganés y al Príncipe Tomás, quienes se habían conocido anteriormente en Flandes¹⁴⁵¹. Aunque la relación fue difícil en su dimensión política¹⁴⁵², Leganés incluyó un retrato de Tomás en la galería de retratos de hombres de armas que estaba acaparando. Imagen que colgó junto al de su esposa, la Princesa de Carignano (cat. 974 y 975), probablemente a partir de alguna versión que poseyera el propio Príncipe¹⁴⁵³. Por ello es de suponer una correcta relación diplomática y presumir el intercambio de objetos entre ambos. Algo también deducible a tenor de su común y obsesiva prodigalidad en cuestiones diplomáticas y que puede ser apreciado en detalles concretos. Por ejemplo, en junio de 1639, mientras permanecían en Turín durante el asedio a la ciudad, ambos donaron sendos collares de oro al mensajero que les transmitió la importante victoria de Ottavio Piccolomini en Flandes con la toma de la ciudad de Thorville¹⁴⁵⁴.

Por otro lado, el devenir de la guerra civil en el Piamonte obligó a Leganés a permanecer largos periodos en el campo de batalla, que incluía la capital torinesa asediada. Este acontecimiento permitió a Leganés acercarse a las importantes colecciones de la casa Saboya, pues el Gobernador español se alojó durante algún tiempo en el Palacio Real, en

¹⁴⁵¹ Según escribiría a Felipe IV, Leganés había encontrado a Tomás “Muy diferente de lo q le conozzi en flandes”, pero muy dispuesto al servicio del Rey: “he quedado muy satisfecho de la prudencia y atencion con q discurre en todas las materias y del celo que muestra del ser^o de VM^{te}”, (AGS, Estado, 3349, f. 316, 17 de marzo de 1639).

¹⁴⁵² La relación no fue fácil. En 1638 Leganés abogaba por su venida, demostrando poca fé en Maurizio, que había estado con él en Enero. “no dudo que la venida del sr Prin^o de thomas aca sera de mas prouecho que la del s card^o su herm^o”, escribiría al Cardenal infante el 3 de febrero (AGR, SEG, 457, f. 11). Sin embargo un año después recelaba de la presencia de Tomás en Turín, pues temía que con su presencia “obligaría a la duquesa de Saboya a entregar la provincia a los franceses reconociendo que sus cuñados quieren desposeerla de su tutela”, según escribe al Cardenal Infante el 21 de febrero de 1639 (AGR, SEG, 457, f. 215). En agosto Leganés se quejaba a Felipe IV de la falta de compromiso del Príncipe, más preocupado en asuntos particulares sobre sus dominios en Saboya: “La experiencia del tiempo q esta en Italia el Príncipe Thomas del ser^o de V. M^{te} en todo lo que no es interes propio pero en lo que le toca es cierto que es esto lo primero que antepone (AGS, Estado, Milán, 3350, f. 148). Finalmente la relación se rompería cuando Leganés a finales del verano de 1640 se mostró dubitativo durante el asedio de Tomás a la ciudadela de Turín donde se había refugiado Madama Cristina, tras tomar el Príncipe la ciudad. La falta de apoyo de Leganés obligó al Príncipe a levantar el sitio, elevando una dura queja ante Felipe IV:

pero dejar rendir a su vista esta çiudad y a mi y a mis hermanas empeñados en manos de françesses sin bauer echo primero siquiera un esfuerço cosa señor es bien dura; hauiendole ofreçido y propuesto medios tan factibles como mostro la experiencia que se hizo desta parte y si de la suya se hubiera obrado con ressolucion y segun dadonos el socorro se haçia gloriossamente assi en la ultima ocassion que nosotros embestimos como en la primera que el Marq^{te} ataco esto es tan ebidente que el enemigo la confiessa y ninguno lo puede Ignorar; especialmente hallandosse tan deuil (...) Señor yo no puedo comprehender en lo que el se a fundado para bauer querido dejar perder a turin y perderme a mi que lo a querido las cosas q han pasado particularmente a los fines lo muestran con claridad y io no puedo pensar otra cosa en que creo me acompañanran hartos que aya sido con orden por algun otro respecto particular harto se discurre no solo por los enemigos sino por los que no lo sson.

(Carta del Príncipe de Carignan, Tomás de Saboya, a Felipe IV, Ibrea, 8 octubre 1640: BAH, M-49, f. 341; Otra copia se encuentra en BN Mss 2371, f. 469)

¹⁴⁵³ Argumentamos esta posible petición directa en función de la técnica que utilizó Leganés para obtener del duque de Módena sendos retratos de éste y su esposa, véase cat. 751 y 752.

¹⁴⁵⁴ Según comentaba el embajador modenés al duque de esta ciudad en una carta de 22 de junio ASMo, Ambastiatori Milano 102. No hay ningún estudio moderno sobre el perfil del príncipe Tomás de Saboya como comitente y amante del arte.

los cuartos del propio duque de Saboya, y de sus hermanos¹⁴⁵⁵, cuyo impacto en Leganés es fácilmente **imaginable**.

Comentario [S19]: Aquí el repaso a qué había en ese momento en las colecciones reales. Si encontramos el libro. El inventario ducal de 1635 elenca 1133 pinturas con nombres de prestigio, documentando gran copia de paisajes con atribuciones a manos flamencas y precisiones para Brueghel, Agostino Tassi, Nicolo dell'Abate Vincenzo Conti. Y naturalezas muertas de manos nórdicas.....
Cifani Monetti 1993, I, p. 29. No entra en profundidad porque sólo le interesan estos dos temas.

La permanencia de Leganés en el Piamonte, nos lleva a considerar otro aspecto interesante en la posible influencia que el coleccionismo piamontés pudiera causarle a través de otros aficionados que pudiera conocer. Uno de ellos es Amadeo dal Pozzo (1579-1644), primo del más conocido Cassiano dal Pozzo, con quien le unían fuertes lazos familiares y artísticos. Cassiano le procuró desde Roma en los primeros años treinta pinturas de Poussin, Pietro da Cortona y Romanelli, autores que fueron del gusto e Amadeo junto con Guercino, uno de los mayores beneficiarios del turinés, que tiene en la magnífica *Madonna del Rosario con santo Domingo y Catalina de Siena* su ejemplo más espectacular (Turín, iglesia de Santo Domingo). Amadeo tenía ya en 1634 una buena colección de arte, que presentaba una división racional de sus temas según fueran originales de prestigiosos pintores antiguos o modernos, copias, retratos, cuadros ordinarios, frutas y flores y animales y paisajes, donde se se localizan, además de obras de Guercino, pinturas de Dosso Dosi, Parmigianino, Mazzola, Guido Reni, los Procaccini, Scarsellino, Annibale Carracci y Giovanni Lanfranco. Muy significativa para nosotros es la presencia de cuadros de Giovanna Garçoni, que también había sido objeto del interés de su primo Cassiano, una pintora excepcional entre los coleccionistas españoles, de quien Leganés también llegó a poseer pinturas¹⁴⁵⁶. Otro punto de contacto entre los usos coleccionistas de ambos es la existencia de sendos inventarios que no sólo describían sus bienes en un momento dado, sino que listaban las pinturas según éstas iban ingresando en la colección. Amadeo dal Pozzo comenzó en 1634 un inventario de sus pinturas, en el que aparecen obras adquiridas posteriormente, lo que indica que se anotaban sucesivamente las adquisiciones en el orden en que se producían¹⁴⁵⁷. Algo parecido a la colección Leganés, cuyos tres inventarios

¹⁴⁵⁵ De nuevo es el embajador modenés en Milán quien confirma este extremo en otra carta al duque Francesco escrita el 8 de agosto de 1639: *Il Marché di Leganes si troua in Torino alloggiato in Pallazzo nel quarto del Duca e il s' Priné tomaso sta con l'infantee suo sorelle*: ASMo, Ambastiatori Milano 102.

¹⁴⁵⁶ Para Amadeo dal Pozzo véase las menciones generales en Cifanni Monetti 1996, así como una prometida monografía sobre Amadeo dal Pozzo: *Le Glorie del Principe. Collezionismo e committenza della famiglia Dal Pozzo della Cisterna*, citada en Cifanni Monetti 2000, p. 231, n. 3, no editada cuando escribimos estas líneas. Autores que han dedicado muchos artículos a este personaje. Véanse en este sentido las aportaciones sobre su posesión de pintura de género Cifanni Monetti 1993, I, pp. 28-29, sobre su relación con Cassiano y la posesión de pintores romanos véase Cifanni Monetti 1995 y sobre los encargos a Guercino: Cifanni Monetti 2000. La repercusión de su colección fue tan amplia que fue citada por Scaramuccia en su tratado artístico "...furono dal loro Dameretti accompagnati nella nobilissima Galeria de Marchesi di Voghera, nella quale à prima vista restarono assai sodisfatti, essendo che l'occhio, cha addottrinato si troua non tarda à farsi palese ciò vi é di buono..." (Scaramuccia, 1674 p. 157-159).

¹⁴⁵⁷ Véase Cifanni Monetti, 1995, pp. 612, n. 7.

conocidos en vida van agregando las pinturas que entran en su colección, también sucesivamente.

Otro coleccionista de este momento en Turín era Giacomo Francesco Arpino (1608-1684), protomédico ducal en los primeros años del siglo, quien construyó un “Museo”, siguiendo un método racional similar a una *Kunstammer* nórdica, anotada mediante un ordenado inventario de bienes. Entre sus pinturas aparecen obras de carácter religioso, histórico y mitológico, paisajes anónimos flamencos, obras de Jean de Momper y de los bambocciantes como Jan Miel o Michael Sweerts, entre otros artistas. Un tipo de pintura, esta última, que parece que no interesaba a Leganés. Aunque Arpino también era poseedor de artistas nórdicos italianos por los que Leganés desarrolló un amplio gusto durante su estancia en Lombardía y Piamonte como Gioglielmo Caccia, *il Moncalvo* o Francesco del Cairo. Del mismo modo, ambos coleccionistas coinciden en poseer obras de artistas de reconocimiento internacional como Durero o Ribera. En su gran biblioteca, Arpino tenía muchos libros de estampas de la mayoría de los principales grabadores flamencos, pero también de Tempesta, de Rafael, de Polidoro de Caravaggio y obras tan famosas los triunfos de Mantegna grabados por Andreani. La obra de Guercino le era también muy cercana a través de un raro álbum de detalles anatómicos grabado por Olivario Gatti en 1619. Lo más interesante para nosotros es que en este coleccionista incluía notas sobre la manera en que sus obras ingresaron en la colección, lo que permite comprobar el amplio movimiento del mercado artístico turinés a través de gran número de ventas, préstamos, intercambios, o incluso numerosas donaciones de artistas. En esta última actividad es destacable comprobar como le entregaban sus obras artistas como Jan Miel y Jean Momper. Actividades que permiten imaginarnos un activo mercado de arte en la corte turinesa en las fechas en que el marqués de Leganés desarrollaba sus actividades en la ciudad, y especular sobre su participación en el mismo¹⁴⁵⁸.

La obra de Gaudencio Ferrari y los frescos de la iglesia de san Cristóforo en Vercelli.

Un último ejemplo concreto del amor de Leganés por ciertos artistas durante su etapa en el Piamonte y de la que se tienen datos concretos, es su gusto por la obra

¹⁴⁵⁸ Pese a que se trata de una figura muy interesante en el panorama del coleccionismo piamontés se debe descartar una influencia directa en el marqués de Leganés. Arpino se había formado como médico a principios de los años treinta, aunque la presencia del ejército español en el Estado le afectó económicamente. Hasta 1653 no llega a ser médico personal del cardenal Mauricio y Ludovica de Saboya, cuando comenzaría sus actividades como coleccionista. Para su figura véase Cifani-Monetti 1993, I, p. 31 y Cifani-Monetti 1990, pp. 39-69.

Gaudencio Ferrari. No sólo por la posesión de al menos una pintura atribuida a este artista más otra considerada copia en su inventario¹⁴⁵⁹, sino porque Leganés se vio envuelto como protagonista principal, en la salvación de las obras que el Piamontés había realizado al fresco en la iglesia de san Cristóforo en la ciudad de Vercelli.

Como sabemos, durante la guerra del Piamonte el ejército español entró victoriosamente en Vercelli el 26 de mayo de 1638, lo que se convertiría en uno de los mayores logros militares del Marqués. Durante la toma de la ciudad la estrategia defensiva exigía derruir la iglesia de san Cristóforo, desde donde el enemigo francés podía fácilmente atacar a los españoles. Sin embargo, dado que la iglesia conservaba un conjunto de imponentes frescos de Ferrari, el marqués de Leganés, como primer jefe militar de los españoles, decidió no demolerla para salvar las pinturas, pese a ser lo que convenía estratégicamente. La historia que aparece citada de diverso modo por varios autores, permanece sin embargo oscura en sus detalles. En el nacionalista trabajo de Giannazzo di Pamparato de 1891 sobre el Cardenal Maurizio de Saboya, amigo y aliado de Leganés, se aboga porque la orden de derribo fue dada por un tal Vázquez, quizás el maestre de campo Juan Vázquez Coronado, quien efectivamente estuvo en la batalla, aunque el autor lo eleva a la categoría de Gobernador de la ciudad. En cualquier caso Giannazzo, afirmaba que Leganés firmó efectivamente la orden de derribo y únicamente se detractó por la solicitud de Maurizio de Saboya, que se desdobló hacia Leganés para evitarla¹⁴⁶⁰. Por su parte la anécdota fue tratada más recientemente por Luigi Mallé, quien da todo el protagonismo del asunto al propio Leganés, pero relacionando su apreciación por Gaudenzio a la sombra del poder de Carlo Emmanuel I de Saboya. Según Mallé Carlo Emmanuel gustaba de mostrar los frescos de Ferrari a cualquier príncipe que visitase la ciudad: “*Cum advenarum principum pascere oculos et gratificari mentibus vellet nihil in urbe vercellensi picturis a Gaudenzio elaboratis apud S. Cristophorum illis exhiberi nitidius et pretiosius posse extimare*”¹⁴⁶¹. En realidad se debe tratar de una mención genérica, pues en 1638 Carlo Emmanuel ya ha muerto, teniendo Leganés la decisión final sobre los frescos, quizás movido por una sensibilidad verdaderamente individual hacia las pinturas, o motivado por el influjo del duque de Saboya, como afirma Mallé¹⁴⁶².

¹⁴⁵⁹ Véase cat. num 1043 y 1102.

¹⁴⁶⁰ Giannazzo di Pamparato 1891, p. 38. El autor menciona una fuente manuscrita en la propia iglesia, sin aportar detalles sobre la misma.

¹⁴⁶¹ Cfr Mallé 1969, p. 16, quien no cita la fuente.

¹⁴⁶² E *segnamo un punto anche a favore del Marchese di Leganés governatore imperiale, decretante nel 1638 che nelle distruzioni da compiere per impedir colpi di mano nemici, gli affreschi suddetti dovessero risparmiarsi come eccelsa cosa*, (ibidem).

En cualquier caso, Leganés está inmiscuido directamente en la salvación de los frescos de la iglesia de san Cristóforo en 1638 en Vercelli, lo que demuestra una clara sensibilidad hacia la pintura, y le perfila como un amante del arte, más allá de un mero acaparador de buenas pinturas por su valor económico, como pudiera haberse deducido de su enorme y rica colección.

Apropiación por saqueo y confiscaciones durante la guerra.

El mismo espíritu sería el que movería a Leganés a impedir saqueos de la soldadesca en algunas de sus incursiones militares en el Piamonte. Las fuentes citan con claridad el momento en el que durante el asedio a Turín de 1639 junto con el Príncipe Tomás de Saboya, se alojaron junto con los cabos más principales en “*un Palacio hermosísimo, casa de placer de los duques de Saboya, arrimada al río Po un tiro de mosquete de la ciudad, la qual estava adornada de tapicerías, camas, sillas, bufetes, quadros, y todas las demas cosas de riquezas que puedan hermosear una casa*”. La casa, llamada del Bacentín fue dejada el 25 de abril “*no permitiendo su Excelencia que de tal casa se tomasse cosa ninguna*”, empleando para ello la fuerza militar y castigando a quien así lo hiciese¹⁴⁶³.

Pese a que este tipo de noticias rallan lo propagandístico, es de suponer que las apropiaciones directas en la contienda militar fue una de las maneras que Leganés tuvo de enriquecer su colección pictórica. Las requisas de los bienes del enemigo era práctica común. Por ejemplo, en los primeros años de su estancia en el milanesado, se sucedieron las órdenes para confiscar los bienes del duque de Parma, dada su situación de enemigo del Rey de España¹⁴⁶⁴. No hay datos concluyentes sobre si las requisas efectuadas en el parmesano acabaron en la manos de Leganés, aunque según el acuerdo de paz firmado en febrero de 1637, éste se comprometía a restituir todos los bienes secuestrados a los súbditos del duque de Parma durante la invasión española de sus territorios¹⁴⁶⁵, algo que se antoja de difícil cumplimiento para las piezas menudas. Sin embargo la documentación sobre estas apropiaciones es inexistente por el momento, aunque su práctica parece intuirse

¹⁴⁶³ *Relación verdadera de las grandes batallas y vitorias que en el Estado de Lombardia y Italia ha tenido el Excelentísimo señor Marques de Leganés y su Alteza el Señor Principe Tomas desde el mes de Março hasta este ultimo correo que vino a su Magestad hasta el mes de Julio de 1639*, Madrid, Impreso por Juan Sanchez, 1639.

¹⁴⁶⁴ Por ejemplo, el 22 de septiembre de 1636 Leganés confirmaba desde Pavía una orden dada el 14 de noviembre del año anterior para confiscar y vender los bienes y feudos que el duque de Parma tenía en este Estado, orden que había renovado el 24 de enero de 1636, véase ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XX, 2, f. 108.

¹⁴⁶⁵ El acuerdo se establece en diciembre de 1636, dos meses después de la última orden de confiscación y la ratificación desde Madrid se da en febrero de 1637. El acuerdo sería firmado entre Francesco de Melo, plenipotenciario para la Paz General, y el marqués de Leganés por parte española y Odoardo Farnesio como duque de Parma. Se conservan numerosas copias de este acuerdo en la Biblioteca Nacional de Madrid: Mss 10426, f. 206-213v; Mss. 2375, f. 281 y Mss. 11138, f. 85-88

en el marco de las actuaciones habituales en la Edad Moderna¹⁴⁶⁶. En ocasiones se conservan expedientes de confiscaciones a particulares que habían dejado a deber dinero a la Regia Cámara como en 1639 cuando se confiscaron los bienes de un tal Septimio Greco por sus deudas con la Real Capilla¹⁴⁶⁷.

Giustus Sustermans en Milán. Un caso directo de mecenazgo artístico.

Uno de los raros casos de los que se tienen noticias ciertas sobre el interés directo de Leganés en un artista durante la estancia del Marqués en Milán, sería en relación con Giustus Sustermans. Sustermans, pintor flamenco pero servidor del granduque de Toscana, había trabajado también para María de Medici en París a principios de los años veinte, así como para los Barberini a Roma a finales de esa década, e incluso había viajado a Viena para retratar al emperador Fernando, antes de recalar en Milán. Según nos cuenta Filippo Baldinucci, fue en la primavera de 1640 cuando el duque de Parma le reclamó para acudir a la ciudad, coincidiendo con el momento en el que Leganés preparaba el ejército para la decisiva empresa de Casale de Monferrato¹⁴⁶⁸. Según el autor florentino, fue en ese momento cuando Leganés deseó obtener un retrato de sí mismo realizado por Sustermans, por lo que reclamó su presencia al duque de Parma y al embajador parmense, el marqués Lampugnani, quienes concedieron la visita del artista a Milán.

Aunque no consta ninguna obra bajo la autoría de Sustermans en el inventario de la colección de Leganés, gracias al texto podemos saber que Leganés sí poseyó al menos una de sus pinturas. Baldinucci menciona expresamente la colección de retratos que Leganés estaba formando de todos los generales y maestros de campo que le servían durante la guerra, que era considerada un verdadero museo. Entre estas imágenes menciona expresamente el retrato que el marqués Cosimo Ricardi "*nobile e ricchissimo cavaliere fiorentino*" que este mismo personaje había ordenado traer desde Florencia para regalarlo al Marqués.

¹⁴⁶⁶ Llamativamente no hay apenas bibliografía al respecto de los saqueos y robos artísticos durante la guerra de los Treinta Años, véase como único referente Tauss 1998-1999.

¹⁴⁶⁷ Este Septimio Greco se había comprometido a aportar 12.000 escudos para ornamentación de la Real Capilla, que a su muerte dejó debiendo. Hay cartas relativas a la confiscación de sus bienes en ASMí, Potenze Estere, España, 130, 1639, aunque sus propiedades eran en este caso muy pobres. En general la documentación sobre este tipo de confiscaciones oficiales por deudas al Estado se encuentran en ASMí, Finanza Apprensioni. En este tipo de confiscaciones se puede presumir que los bienes aprehendidos fueran convertidos en dinero para saldar la deuda. Siendo esto así, podemos intuir en estas actividades una posible fuente de ingreso de objetos artísticos en la colección de Leganés, quien como Gobernador del Estado, es decir como cabeza del aparato público, no tendría dificultad para acceder a estos bienes. Sin embargo un muestreo realizado en el Archivo di Stato de Milán entre las aprensiones realizadas en los años en que Leganés ejerció el poder no han aportado datos concluyentes. Algo de que sí parece que se beneficiaban personajes que estaban cerca del gobernador como el Cardenal Trivulcio quien en 10 de mayo de 1638 es el beneficiario de los bienes confiscados a Cesare Passino, deudor de Giacomo Maino por un asunto relativo al mantenimiento del jardín del Castillo de la ciudad. (ASMí, Finanza Apprensioni, 328, Fascicolo 11).

¹⁴⁶⁸ Baldinucci 1845, IV, p. 496-498.

Esta mención ha de referirse a la pintura catalogada en el inventario de Leganés con el número 888, que sería el que hoy se encuentra en el Palacio del Senado de Madrid, mal atribuida a Mattia Pretti¹⁴⁶⁹. Según Baldinucci, el retrato había sido realizado por Sustermans en Florencia, y había causado un gran impacto a Leganés. Quien pese a ignorar su verdadero autor, la colocó en su museo milanés, apreciándola por encima de otras pinturas. Cuando una vez en Milán Leganés mostró su colección a Sustermans, le expuso su apreciado retrato de Ricardi inquiriéndole quien podía ser el autor del mismo. En una jugada de gran diplomacia y modestia Sustermans le mencionó *“esser quel quadro di mano d’un grande amico e servitore dell’eccellenza sua”*, a lo cual Leganés le abrazó y le dio detalles sobre como quería que pintase su propio retrato.

El pasaje que nos relata Baldinucci, aunque cargado de elementos románticos y novelescos propios de la literatura artística, nos aporta dos cuestiones relevantes para nuestro discurso. La primera, que Leganés llegó a poseer al menos una obra de Giustus Sustermans, el retrato de Cossimo Ricardi, lo que nos lleva a considerar que otras pinturas de esta serie también pudieran ser suyas¹⁴⁷⁰. La segunda, que la historia prueba como eran los personajes que servían alrededor de Leganés aquellos que le donaban voluntariamente sus pinturas, ampliando de este modo su creciente colección. En el caso del marqués Cossimo Riccardi a través de un retrato de sí mismo, conocedor del amor de Leganés por éste género. Y finalmente, la historia de Baldinucci prueba que Leganés ejerció un mecenazgo directo sobre el artista flamenco durante su estancia en Milán, puesto que le acogió en su casa, le mostró su colección de retratos y le solicitó que pintase el suyo propio, dándole así mismo claras instrucciones de como deseaba la imagen: *“e subito con gran baldanza gli mosse il discorso di come e voleva che fosse fatto il proprio [ritratto], cioè in figura intiere quanto al naturale, e con trofei d’armi attorno”*¹⁴⁷¹.

Pese a que todo indicaba que Sustermans realizaría el retrato de Leganés, parece que no fue así. A los pocos días de su encuentro, Sustermans cayó enfermo de fiebre, lo que le tuvo convaleciente por al menos siete días, sin poder siquiera comenzar la pintura. Durante una leve mejoría que alegró mucho al Gobernador éste le llamó al Palacio, para comenzar a trabajar: *“Occorse un giorno che questa [la carroza donde iba Sustermans] s’incontrò colla corte del governatore, il quale vedendo il pittore uscito di letto e di casa, molto si rallegrò; onde dall’ambasciadore fu stimato conveniente cosa, che egli di nuovo, e così convalescente si presentasse a palazzo”*¹⁴⁷². Sin embargo,

¹⁴⁶⁹ Véase cat. núm 888.

¹⁴⁷⁰ Véase a este respecto el retrato del padre Camassa (núm 889), para la posibilidad de que también fuera realizado por Sustermans.

¹⁴⁷¹ Baldinucci 1846, IV, p. 497.

¹⁴⁷² Ibidem.

Sustermans volvió a recaer, lo que de nuevo retrasó la realización del retrato. Poco después Leganés tuvo que partir para la campaña de Casale, que finalmente se revelaría desastrosa. Incluso desde el sitio militar en la ciudad monferrina, Leganés consideraba todavía posible la realización del retrato y daba órdenes para visitar y agasajar en Milán al pintor durante su convalecencia. Desgraciadamente la enfermedad del artista no mejoraba, permaneciendo aquejado durante más de tres meses con continuas recaídas. Finalmente, considerando el gran duque de Toscana la gravedad de la situación, que estimaba debida a la necesidad de cambio de aires, solicitó el regreso del artista a Florencia. Leganés, en una última muestra de afecto y reconocimiento, ordenó acompañarlo a la corte toscana con toda clase de confortabilidad: “*Volle quel marchese, ch’e’e fusse accompagnato con ogni immaginabile comodità, con ordine espresso a chi lo conduceva, di fermarsi in tutte le città, e quivi fargli prendere ben lunghi riposi, finche pe giugnesse a Firenze*”¹⁴⁷³.

Mecenazgo de Leganés como representante real. La Urna de plata para el cuerpo de san Carlo Borromeo y el orfebre Giovanni Ambrogio Scagno.

La empresa artística y cultural más sobresaliente durante el periodo de gobierno del marqués de Leganés en Milán fue la finalización de la urna de plata y cristal que albergaba el cuerpo de san Carlo Borromeo, pieza que aun hoy puede apreciarse en el *Scurolo* del Duomo, junto a la cripta. Este hecho fue utilizado tiempo después por los abogados de Leganés para demostrar su fidelidad y servicios a la corona, como había sucedido con las reformas del Palacio Real. En uno de los memoriales en su defensa se afirmaba cómo en uno de esos servicios para Felipe IV fue él quien “*Acabó la gran caja de Cristal capaz del cuerpo de san Carlo que auia mas de 30 años que se auia empezado, y prometido a la Yglesia de Milan*”¹⁴⁷⁴. De esta manera queda patente el orgullo del marqués de Leganés al haber sido bajo su dirección y gobierno cuando se había acabado la urna que conservaba los restos del Santo milanés. El Santo de familia Borromea había sido canonizado mucho tiempo antes, en 1610. Poco después, durante el segundo gobierno del condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco, se realizó el diseño de la urna, que tuvo a éste Gobernador español como promotor de la misma y ciertos hechos legendarios y milagrosos como protagonistas del asunto.

¹⁴⁷³ Ibidem, pp. 497 y 498.

¹⁴⁷⁴ Representacion hecha Al Rey Don Felipe Quarto por Don Diego Felipe de Guzman. Marques de Leganés en la qual hace presente a S. M. los meritos, que en el discurso de su vida, tiene contraidos a favor de la Corona de España. Este manifesto se dirige a justificar su conducta de los cargos que se le hicieron por le tiempo en que mando el exercito que operaba contra los Franceses, y Cathalanes; en el año de 16[43] (BNM, Mss 18195, ff. 178).

El 7 de marzo 1606 una visita de Federico Borromeo a la fábrica de la catedral, donde se encontraban los restos de san Carlo, había revelado el indecoroso estado de su sepultura bajo el altar, con la existencia de dañinas filtraciones de agua. El arzobispo ordenó que se hiciera una tumba más decorosa y se dignificase el espacio sacro donde se alojaba la tumba. Los trabajos para la estructura arquitectónica se iniciaron en ese momento, siempre bajo control directo del propio Federico Borromeo¹⁴⁷⁵. Sin embargo el arca de plata que habría de servir de sepulcro definitivo tardaría algo más de tiempo. El diseño original del mismo se atribuye tradicionalmente a Giovanni Battista Crespi, *il Cerano*, sin que haya transcendido ningún documento o dibujo al respecto, habiéndose supuesto que sería llevada a cabo por Gian Andrea Bifi y el Daverio, habituales realizadores de los diseños del Cerano¹⁴⁷⁶. Sobre la elaboración inicial de la pieza es fundamental la información del cronista Grattarola quien relata los sucesos milagrosos que dieron lugar a la intervención del Gobernador español en la elaboración de la urna¹⁴⁷⁷. Según la leyenda el 28 julio de 1611 los orfebres y cristaleros Pietro Francesco Cingardi y Giovanni Angelo Benzoni habían soñado ambos a la vez la existencia de unos preciosos cristales. Marchando a por ellos a la montaña los adquirieron en muy buen precio. Una vez llevados a Milán, el gobernador Juan Fernández de Velasco, hizo una gran fiesta afirmando que había pensado en que se podían emplear. La decisión se precipitó cuando, tras enfermar

¹⁴⁷⁵ El 10 de marzo de 1606 el capítulo del Duomo decidió reformar el *scurolo* en la cripta, Annali V, pp. 34-35. El 18 de marzo se pagan al arquitecto Francesco Richino 6 escudos de oro por el “*disegno del sepolcro del beato Carlo*”, y el 3 de abril se aprueba el modelo del sepulcro, del que se decide llevar a ejecución, aunque no todavía para el arca. Cfr. Bocciarelli 1969, p. 185, Carlos 2005, p. 215; Venturelli 2005b, p. 59, y n. 29.

¹⁴⁷⁶ Esta atribución se basa en la frase de L. A. Cotta en 1701 cuando trata de este artista “*quel arca ammirabile, nella quale conservasi il corpo di quel santo, da lui dissegnata*”, Museo Novarese, Milano 1701, p. 292, cfr. Venturelli 2005b, n. 29. Véase Milán 1973.

También la guía de Latuada afirma la autoría del artista milanés como autor del diseño:

“*sopra l'Altare si vede collocata la preziosissima Cassa, che racchiude il Copo del Santo Pastore, coperta di fuori con una sodera. Quella di dentro è tutta d'argenteo di Cristalli finissimi, con diversi ornamente e figure, che mostrano le Virtù esercitate dal Santo. Il peso dell'argento è d'oncie quattro mila, e vi sono quattro Targhe d'Oro maficcio colle Armi di Spagna, giacchè fata fabbricare dall'Invittissimo Re Filippo IV con disegno del famoso Cerani, e la spesa di scudi mila scudi. Per i Cristalli si vede il Corpo del Santo vestito in Abito Pontificali, con Mitra e Baston Pastorale*”

(Latuada 1737, I, pp. 72-73).

Como complemento a las fuentes que citan a Cerano como el autor debe ser considerada también una descripción anónima de la catedral, editada sin lugar, fecha ni autor, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se describe la urna:

Sopra l'Altare vedesi un'Arca d'Argento di peso oncie 4000 con diversi termini, e figure, rappresentanti diverse virtù con quattro Scudi d'Oro maficcio, nella qual sia smaltata l'Arma del potentissimo Re di Spagna, detta Arca è ornata di Pezzi num 27 Cristalli frandi finissimi di Montagna, ed altri più piccoli num 194 qual'Arca fu donata dalla Maestpa Cattolica di Filippo IV. Re delle Spagne; opera impareggiabile per la Fattura, e disegno del Cerani, del valore di sedici mila Scudi (Descrizione della Metropolitana, ossia Suntuoso Duomo di Milano, SI, sn, sa, p. 31-32, BNM, Signatura: BA-7957, impreso procedente de la colección de papeles de Mariano Calderera.

¹⁴⁷⁷ “*La divina provvidenza dispose che fosse ritrovata una quantità di Cristalli e di grandezza e di bellezza stupendi, et tali che i periri in simil materia, hanno opinione che Dio li habbia particolarmente fatti nascere e scoprire per ques'opera sola per molti manifestissimi segni; primo per il cristallo in sé di grandezza insolita; secondo perché era in lugo piano ed esposto ai raggi del sole; circumstanze ontrarie alla natura del cristallo, il quale viene ne i luoghi opachi delle alte montagne. Però in questo luogo no fu visto mai altro cristallo; terzo per il modo di scoprirlo, che fu a caso per aventura*”, Grattarola, *Sucessi maravigliosi della veneratione di san Carlo*, Milano, 1614, pp. 516-521.

gravemente, el Gobernador pidió al rey permiso para emplear los cristales en el arca de san Carlo, como exvoto por su salvación milagrosa, pero también como muestra de la magnificencia del monarca, añadiendo 4.000 escudos de las arcas reales para su fabricación. Según Gratarolla el cristal localizado era tan milagroso que aquellos trozos que se usaron para otros usos no sacros acabarían por romperse. La realidad es que se conoce como estos dos orfebres realizaron efectivamente entre el 4 de agosto y el 23 septiembre de 1611 un viaje a las montañas alpinas al norte de Milán, junto con Michele Saracchi, hermano de la viuda de Annibale Fontana, para la adquisición de los cristales para Velasco¹⁴⁷⁸, siendo probable que ya se tuviese clara su utilización antes del viaje.

La realización física de la urna debió comenzar poco después, pues el 16 de marzo de 1612 el condestable dio orden a Mucio Paravicino, Tesorero General del Estado de Milán de pagar al platero Treda por una caja de cristal que albergaría el cuerpo del Santo, de la que no se conoce el importe exacto, pues están junto a pagos al cristalero Benzonne por otros trabajos para el rey Felipe III. Según se deduce de las cartas de pago del Condestable y su secretario Fermín López de Mendicorroz, sería este platero Treda quien comenzaría la caja. En esta documentación de la comisión se menciona también como el conjunto tendría forma de montaña, según *“los disignios de Virgilio y el Ingeniero de la fabrica del Domo”*. Nada se sabe de quien puede ser ese tal Virgilio, debiéndose considerar a Richino como el citado ingeniero, aunque oficialmente no tuviera ese cargo hasta mucho tiempo después¹⁴⁷⁹.

Es sabido que la obra no se terminó hasta 1638, en tiempos del marqués de Leganés. Los autores que, siempre tangencialmente, han abordado la urna de plata de san Carlo, mencionan otros artífices como los encargados de finalizarla. En concreto, se ha considerado que serían Giovanni Battista Perego y su hijo Federico quienes la realizaran en los años treinta, quizás por sus actividades en el Duomo en los mismos años, como el *tronetto* para la exposición del Santo Sacramento realizado entre 1617 y 1625¹⁴⁸⁰. Sin

¹⁴⁷⁸ Con gran parte del material recolectado Michele Sarachi realizó un aguamanil, Domenico Lamani una serpiente y una cabeza de león, mientras que Cingardi con cien cristales menudos hizo el pie y cubierta de algunos vasos. Se trata de artesanos nada desconocidos, Benzzone trabajo para los Gonzaga y los Habsburgo, que junto a Cinfardi entre el 1 de marzo y el 30 abril de 1612 tasó algunos objetos enviados por el conde de Fuentes a la Reina Margarita y con ellos trabajó también Saracchi, véase Venturelli 2005a, p. 130, quien aporta bibliografía y noticias sobre las actividades de estos orfebres.

¹⁴⁷⁹ De Carlos 2005, p. 215. n. 15, cita documentos de pago que aportan luz sobre los primeros artífices que trabajaron en la urna AHNN, Frías, C^a 80, f. 285.

¹⁴⁸⁰ Venturelli 2004, p. 213 y 215, basándose en Sannazaro 2001 p. 546, quien afirma: *Così, ordinata nel 1615 a G. B. Perego la legatura argentea fu cosegnata il 2 novembre 1638*, y en Sambonet 1981, p. 25. La atribución a los Perego carece de apoyo documental definitivo. Según el archivero de la Veneranda Fabrica del Duomo de Milán ninguna de las afirmaciones en torno al autor final de la urna tienen un apoyo válido en la documentación. La fuente habitualmente utilizada son los *Annales* de la Fabrica publicados en el siglo XIX, donde aparece Perego trabajando en años similares en otras piezas para la catedral. Sin embargo, éstos son en realidad una recopilación, incompleta y arbitraria, de la documentación del Archivo de la Fábrica, sin que se hayan aportado noticias precisas sobre la urna. El inventario más cercano a la fecha de finalización de la urna

embargo a pesar de las especulaciones en torno a como la pieza sería comenzada por Biffi y Daverio, y finalizada por los Perego, nuevos datos documentales arrojan información más precisa en torno al verdadero artífice que finalizó la caja en 1638 por orden del marqués de Leganés.

Leganés demostró un fuerte interés por la finalización de la caja, como elemento de demostración de la piedad y del poder monárquico español en Milán, al igual que había realizado el Condestable cuando reinaba Felipe III. Sin embargo, parece evidente que no estamos ante un ejercicio de mecenazgo privado, dado que se pagó siempre con fondos de la hacienda Real, pero sí ante una cuestión de cierto orgullo patrio y sobre todo de fuerte conveniencia particular. La caja llevaba más de treinta años prometida sin haber sido entregada y, con su finalización, Leganés podía imaginar un golpe de efecto propagandístico, una demostración de la veneración del Rey español ante el devoto Santo milanés, además de un tanto personal suyo ante el Monarca. Al menos en noviembre de 1636 ya había dado órdenes para que se emplearan 4.000 escudos en la finalización de la urna, a los que se añadían otros 1.500 más el 14 de septiembre de 1638, momento en el que apenas faltaban 7.816 liras en plata para acabarla¹⁴⁸¹. El 26 de septiembre de ese año ordenó entregar otros 1.000 escudos para proseguir la obra especificándose que fuese “*con tanta diligenza, che sia a tempo p la sua festa prossima*”¹⁴⁸². Es decir, durante los primeros años del mandato de Leganés ya se estaba trabajando en la finalización de la urna, que se pretendía estuviera finalizada para la festividad de san Carlo el 4 de noviembre de 1638. Hemos de considerar que el trabajo de los artífices se aceleraría en las fechas que rodeaban las últimas ordenes localizadas, pues finalmente la urna estaba acabada en la fecha establecida, apenas un mes después. El martes 2 de noviembre de 1638 el Gobernador entregaba la urna de plata al arzobispo de la ciudad, cardenal Monti¹⁴⁸³. Dos días después Leganés por fin tuvo su deseado momento de éxito al poder celebrar en el propio día de san Carlo Borromeo la procesión anual con sus restos dentro de la nueva y flamante urna, a la vez que se utilizaba el acto para solicitar la tan deseada paz al Estado lombardo. La celebración de esta

es el levantado en 1682, el cual nada dice de sus autores: *P^o la Cassa di cristallo nella quale è riposto il Corpo del santo uestito in habito Pontificale con bastone pastorale d'argento, camice sandali cordone, babito, stolla, manipolo, Pianeta d'argento di tutit lama, con mitra d'oro che pende sopra il corpo con diuerse pietre fie anello nella mano dritta con smeraldo fino sopra y petto una gioia conciarsi diamanti La cassa d'argento con diuersi termini d'argento e figure rappresentanti diuerse virtù, con quattro Arme smaltate, e coronette sopra d'oro smaltado* (AVFDMi, AS 30, Canonizzazione s. Carlo Borromeo, Inventario del Scurolo, 15 Oct. 1682).

¹⁴⁸¹ ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60. f. 17v.

¹⁴⁸² ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60 f. 29v.

¹⁴⁸³ El documento se encuentra en ASDMi, Curia Archivescovile Sezione IV, Carteggio Ufficiale, 81, 1635-1645, firmado en la sacristía de la Catedral con asistencia de los miembros más notables del gobierno español, y la jerarquía eclesiástica encabezada por el cardenal Monti.

procesión era un asunto de gran importancia para el propio Leganés, según declara en una carta escrita al Cardenal Infante:

*he venido a Milán a ballarme en la fiesta de sⁿ Carlos que este año se haze con mas solemnidad que en otros por sacarse en procesion su sagrado cuerpo puesto en una caja de chrystal riquisima que ha muchos años que su Mg^d mando se le hiziese y se ha acauado ahora*¹⁴⁸⁴.

El desarrollo de la comitiva es el asunto de un grabado conmemorativo del acontecimiento, donde el propio Gobernador camina detrás de la urna, llevada a hombros por algunos miembros del Senado de la ciudad. La imagen fue diseñada por Gian Mauro della Rovere, *il Fiamengo*, tallada por Giovanni Paolo Bianchi y dedicada Cardenal Monti, arzobispo de Milán¹⁴⁸⁵. Desgraciadamente para Leganés, este pequeño momento de éxito personal fue truncado. Durante la procesión, los miembros del Senado que justo delante de él portaban la urna del Santo, la dejaron sobre el suelo y marcharon a su casa. Protestaban así, por la resolución del conflicto de preeminencia dentro de la ceremonia respecto a los miembros del Consejo Secreto a los que había privilegiado Leganés. Un acto que supuso un escándalo mayúsculo y provocó incluso la intervención de Madrid¹⁴⁸⁶.

¹⁴⁸⁴ Carta desde Milán a Bruselas, 3 de noviembre de 1638, AGR, SEG, 457, f. 136.

¹⁴⁸⁵ PROCESSIONE PER LA PACE UNIVERSALE RA PRINCIPI CATHOLICI CON IL CORPO DI S. CARLO RIPOSTO NELL'ARC DI CRISTALLO OFFERTA AL S.TO DA S. M. CATHOLICA / A DI IV NOVEMBRE MDCXXXIII. (Milán. Raccolta de Estampe Achile Bertarelli,, Cart. G 3 – 32).

¹⁴⁸⁶ Según Gianvittorio Signorotto éste fue un episodio más del eterno conflicto entre los poderes centrales y locales en el Milán español. Según una orden de Felipe IV de 1622, durante el cortejo, que tradicionalmente salía de la Catedral, los senadores habrían de ir detrás de la caja de plata y cristal que albergaba el cuerpo del Santo. Ante la ofensa, Leganés redactó un informe donde afirmaba lo absurdo de la pretensión de que el Senado precediera al Consejo Secreto compuesto por los verdaderos cabezas del Estado: él mismo como gobernador, el castellano y el maestre de campo general, (Signorotto 2006, p. 154, basándose en AHNM Estado leg 1895-1896, Papeles originales relativos a precedencias entre el Consejo Secreto y Senado de Milán 1618-1678. Véase también Petronio 1972, p. 189, quien relata el enfrentamiento aportando más documentación)

Una carta al Rey relativa a este asunto nos muestra de cerca la opinión de Leganés al respecto, que mantuvo al presidente del Senado en arresto domiciliario hasta consultar tan importante asunto a Madrid:

A Su Mag^d

Señor

Por la relacion, que ya con esta mandará V. M^d ueer la resolucion tan publica y de tanta nota, que tomo el senado en no obeceper las ordenes, que le di y tantas uezes se le replicaron, para que fuesse siguiendo al Domo y a la procesion que el dia de la fiesta de san Carlos se hauia de hazer en esta Ciudad, llenando el cuerpo del Santo dentro de la caixa de plata, y cristales que V M^d mando fabricar para conseruarle perpetuamente, a la qual se ha assistido con extraordinaria diligencia y cuydado, para que pudiesse seruir a esta funcion y ha salido con tanta magnificencia, que muestra bien ser donatino de la Real grandeca de V. M^d, y deniende interuenir yo con el Consejo Secreto, Senado y demas Tribunales, empeço el Senado a temerse en su pretension de preçeder al Consejo, y haviendose declarado, que el Cons^o hauia de preçeder por ballarse en esta possession, sin hazer novedad en conformidad de la carta de V. M^d de 23 de junio del año 1622 esenta al Duque de Feria, cuya copia ua con esta, en que fue seruido mandar, que en esto de las antelaciones y preçedencias con el Senado no se innouasse nada de lo que hasta entonçes se hauia becho, porque V M^d lo yua mirando y se proueria lo que conuenga sobre la información, y pareçer que V M^d hauia pedido al Duque en carta de 28 de marzo del año 1620, reseruandole su derecho al senado en el petitorio, y que pudiesse hazer las protestas que quisiera por no perjudicarse, no solamente no quiso salir, siguiendo al Cons^o que yua conmigo, pero esperando que buuiesse llegado al Domo, uino despues apartadam^{te} y acabada la missa y el sermon, que hizo el Cardenal, deniendose encaminar la processio, fue luego a tomar las barras del dosel, y haviendole lleuado hasta la puerta de la yglesia adonde la suele dejar, la desemparo en el conspecto (sic) del Cardenal Monti Arçobispo y de quatro obispos, que uinieron a llenar el cuerpo, y se fueron a sus casas a uista mia y de los demas tribuna^{les} y pueblo, que era de un concurso innumerable de ciudadanos y forasteros con que se causo a todos los que uieron esta accion grande escandalo y admiracion, no obstante bauer o declarado antes al Presidente Troto

Polémicas al margen, la caja que había esperado casi treinta años para ser acabada estaba por fin hecha. El documento de la entrega nos ofrece una información preciosa sobre la verdadera autoría de la misma, al mencionar al orfebre Giovanni Ambrogio Scagno como el ejecutor de la misma¹⁴⁸⁷. A tenor de la descripción debemos suponer que el resultado final de la urna estaría muy cerca del primer diseño realizado en época del condestable de Castilla, cuando se había imaginado una caja con forma de montaña realizada en cristal. Los doscientos veintiún cristales “milagrosos” fueron engarzados en una estructura ósea realizada en plata, donde se esculpieron diversas estatuillas. Éstas serían ángeles o *putti*, de los que algunos sostenían trofeos pastorales, hasta doce virtudes, de las que la mayoría carecen actualmente de elementos distintivos que las individualicen, y varias hermas y cariátides en la separación argéntea de los diversos cuerpos de cristal. En total rodeaban la urna sesenta figuritas de plata. Finalmente se completó con los escudos en oro de Felipe IV y del marqués de Leganés¹⁴⁸⁸.

la demonstracion que despues se executo por no hauer obedecido mandandole que se estuñiese en su casa hasta otra orden, en la qual no estuño mas que dia y medio porque con la satisfacion y disculpas que el Senado dio en las consultas que van con questa se le ymbio a dezir que saliesse a assistir y servir su cargo como lo hazia antes, y se era pomas particularmente por la relación y papeles que ymbio.

(...)

Alejiandria 14 nouiembre 1638

(ASMí, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XX, 2. f. 128).

Todavía el 13 agosto 1640 hay otra carta (f. 142v) donde Leganés dice haber considerado de nuevo el asunto, visto los pareceres del Senado, y como él se reafirma en lo dicho anteriormente.

¹⁴⁸⁷ El acta de entrega incorpora una “*Breue descrizione della cassa d'argento, et cristallo fatta a spese di sua maestà catholica fabricata da Gio: Ambrogio Scagno orfice di Milano per riporni il corpo del glorioso san Carlo Borromeo*” (ASDMí, Curia Archivescovile Sezione IV, Carteggio Ufficiale, 81, 1635-1645).

Sin embargo, el pago definitivo a Scagno se retrasó hasta 1641, pocos días antes de la salida de Leganés del Gobierno. En ese momento el Gobernador otorgó la orden de pago del dinero restante, donde se menciona al verdadero artífice que finalizó la obra: Giovanni Ambrogio Scagno quien recibió en total más de 26.049 liras por su factura:

“Mag^{no} visto le vere lre de 10 Dec^{re} pross^o passato scrite al Contrast^o Grasso Mariano, dalle quali appare che hauendo noi sino alli 18 Nov^{re} 1636 ordinato, che con f^o alli commandi della M^{te} del Re^o Nro Sig^o si donisse perfittionare la cassa di Cristallo q^{ue} ricouri il Corpo dil glorioso s^{to} Carlo, p^{er} il che fuino dati diuersi ordⁱⁿⁱ al med^o Contrast^o p^{er} formare diuersi mandati de danari da conuirtirse nella sod^a op^{er}a, et pagati a Monsig^{ro} Primicario del Duomo Giulio Cesare Visconte il quale dopo d’hauer fatto ridurre la d^a Cassa a pfit^o e consignata a nome da noi al s^o Card^e Monti Arcivescouo et altri Monsig^{ri} Prebendati con dignità e canonici del Duomo dite hauier pntado il conto di tutta la spessa insieme con li ricapiti appartiaz^o alla giustificat^o di essa, li quali fuino da noui inuiati al Rep^{re} g^o Martino d’Aramayona, acciò con participat^o et sopraintendenza dell^a q^{ue} Saluat^o uro collega faciste il conto del tutto, e ne ne passentast^o p^{er} poter darli ordⁱⁿⁱ app^{ro}u^{ati} p^{er} l’acconciament^o delle sore, il quale con sus part^o relat^o che p^{er} copia va inclusa in d^a ure appare esser monstata la spessa a L30876.17 cioè L26049.9.6 p^{er} la fattura, et spessa fattarci da Gio Amb^{ro} Scagno orifice, et 4827.7.6 p^{er} la fattura di diuersi chistallari a conto delle quali ha d^a Mons^g Primicario ricinuto soman^{te} L28683.18.10 d^a modo che manca p^{er} compire la sod^a spessa L2192.18.3 non prense L12.10 che d^a Mons^g Primicario Restaua deb^o p^{er} aggio d’alcune monite...

(Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 61, f. 35 Milán 22 Enero 1641).

¹⁴⁸⁸ Por su interés documental reproducimos la descripción de la pieza °que se incorpora en el acta de entrega de la urna en 2 noviembre de 1638, que es el documento más cercano a la creación de la pieza y nos aporta los detalles y medidas originales de la misma:

Breue descrizione della cassa d'argento, et cristallo fatta a spese di sua maestà catholica fabricata da Gio: Ambrogio Scagno orfice di Milano per riporni il corpo del glorioso san Carlo Borromeo Consiste d^a cassa in due ordini con architettura Il primo ordine è formato in dodeci Angoli, et è lungo 63. 4 e largo un braccio e mezzo misura milanese tutto d'argento di dentro, et di fuori

Delli detto dodeci Angoli uene sono sei maggiori di altezza 9 per cias^oe larghezza 9 per ciascuno

Por lo tanto, a tenor de la documentación hallada, se debe reconocer a Scagno, cuanto menos como el orfebre que finalizó la urna de san Carlo entre 1636 y 1638. Unos años, justo tras la peste de 1630, en que la actividad de orfebres y plateros había decaído enormemente debido a la precariedad económica que sufría todo el Estado de Milán. La carestía había golpeado con fuerza el sector, y los orfebres, si no muertos por la enfermedad, habían emigrado¹⁴⁸⁹. Esta situación inestable de los plateros y orfebres milaneses en estos años puede ser la causa de la ausencia de Scagno en la documentación oficial de la cofradía de san Eligio de Milán, donde se agrupaban los orfebres y plateros de la ciudad, aunque sí aparecen varios otros con su mismo apellido en los libros de

La Base è con cornice d'Argento

In quatro risalti di messo sopra d' cornice ui sono quatro Armi dell'ec^{mo} sig^o Marchese di Leganes Governatore dello stato di milano

La cimasa è parimente con cornice d'Argento

Ad'ogni angolo, ò sia pilastrata ui è un termine d'Argento, e così dodeci

Al piede d'ogni termine ui è un putino d'argento, e così dodeci putini, quali tengono nelle mani trofei Pastoral.

Detti termini recono la cornice di basso, et quella di sopra

Sopra ciascun termine, et sopra la cornice di sopra ui è posta una virtù di rilievi d'Argento, che sono dodici

Fra un termine, e l'altro ò sia tra un Angolo e l'altro ui è il compartito d'argento con tredici pezzi di cristallo per ogni compartito

D'essi tredici pezzi di cristallo nen'è un grande nel mezzo fatto in otto angoli, et gli altri dodici picoli all'intorno del grande

Delli dodici cristalli grandi uene sono sei maggiori, quali sono lunghi 5. 1/2 et larghi 4. 1/2

Delli sei minori uene sono due posti alle teste di d' cassa lunghi 4 et larghi 3. 3/4 per ciascuno, et gli altri quatro sono un poco minori lunghi 4 et larghi 3 per ciascuno

Sono detti cristalli lauorati con sue faccie, et riligati con cornice d'argento sopradorato

Quali tutti cristalli di d' primo ordine sono pezzi n° 156 tra grandi e picoli

Il coperto di detta cassa è parim^e d'Argento di dentro, et di fuori a misura in larghezza, et lunghezza proportionato al sud' primo ordine

Consiste in dodici angoli all'intorno, cioè sei grandi, e sei piu picoli

Fra un angolo, e l'altro delli sei grandi ui sono i compartito d'argento, con cinq pezzi di cristallo per ciascun compartito ligati parimente in cornici d'argento sopradorato

Delli d' cinque cristalli di ciascun compartito, quello ch'è in mezzo è grande, et ouato, et e lungo 5. 1/4 et lato 4. 1/4 et gli altri quatro sono piu picoli, et angolati, che in tuto tra grandi, e picoli sono n° 30

Fra gli altri sei angoli piu picoli, et son essi che sono alle teste, ui è parimente il compartito d'argento con pezzi de cristallo n° 3 per compartito, cioè un grande, qual'è lungo 4. 3/4 et largo 4. 1/2 et gl'altri due piu picoli, et sono detti cristalli parim^e ligati in cornice d'argento indorato, et arrinano al n° de 18 tra grandi e picoli.

Sopra ogni angoli nel suo risalto ui è una mensuola che sostiene un putino il tutto d'argento, che sono n° 12 et essi puttini sostengono la cornice di sopra parim^e tutta d'argento

Sopra d' cornice ui è il piano del coperto, qual'è compartito in tre tauole in ciascuna de quali ui sono cinque pezzi de cristalli ligati in argento sopradorato, cioè un grande ouato lungo 5. 1/4 et largo 4 per ciascuno, et gl'altri quatro sono piu picoli et angolati, che in tutto tra grandi, e picoli arrinano al n° de 15.

Al piano di d' coperto nelli estremi ui sono due altri pezzi de cristalli triangolati, et ligati come sopra lunghi 3 1/2 et larghi 1 3/4

Ad'otto angoli, ouero risalti delli d' dodici, cioè sopra il piano della d' cornice ui sono otto puttini d'argento di rileuo appoggiati a i risalti, quatro de quali sono in piedi, et tengono in mano l'Arma di sua maestà d'oro smaltata con colori col scudo d'argento bianco, et la corona imperiale d'argento sopradorato et gli altri quatro putini sono assentati, et tengo in mano un instrumento da suonare per ciascuno.

Et sopra la med^{ma} cornice agli altri quatro risalti ui sono quatro uasi d'argento cioè uno per risalto.

Tuto l'argento di detta cassa pesa onze tre mille nouecento diecisette, et denari diecisette dico o. 3917. dn 17

(ASDMi, Curia Archivescovile, Sezione IV, Carteggio Ufficiale, 81, 1635-1645).

¹⁴⁸⁹ Sobre la situación de orfebres y artesanos en Milán, estos artesanos conocieron un momento de esplendor finales del siglo XVI, donde en Milán se encontraba todo tipo de piezas realizadas en los más maravillosos materiales, véase Venturelli 2002, p. 102 quien relata como el embajador veneciano Bertuccio Valier en 1633 afirmaba como el ducado de Milán, anteriormente florido y esplendido por “l'afluenza delle ricchezze e delle mercanzie”, se encontraba entonces en un estado angustiado tras la peste y como el lujo se había convertido en miseria.

matrícula¹⁴⁹⁰. Pese a todo, hay cierta información sobre este Giovanni Ambrogio Scagno y su familia relacionada con la orfebrería, que le sitúan como un artífice de cierta notoriedad. Por ejemplo, fue él mismo, junto a otro miembro de su familia llamado Alesandro y los artífices Gabriele Nasazio y Micheangelo Spiga, quienes ejecutaron los ángeles del tabernáculo de la reliquia del *Santo Chiodo* que Federico Borromeo había ordenado perfeccionar durante su episcopado. Del mismo modo, varios miembros de la familia Scagno habían participado ampliamente en diversos trabajos en la catedral de Monza. Y se sabe que él mismo había realizado varias piezas para la Certosa de Pavía¹⁴⁹¹, lo que le sitúa como un artífice muy activo en las fechas en que se le encargó la finalización del sarcófago de plata.

Desconocemos la razón de su elección para la elaboración de la urna borromaica, aunque Scagno no estaba desvinculado de los encargos que manaban desde el Palacio Ducal de Milán. Probablemente sería éste el mismo Scagno citado en noviembre de 1638, justo cuando debía trabajar en la propia urna, el que estaba realizando una litera de plata para la Iglesia de las Descalzas de Madrid en la que también trabajará el recamador Francesco Serbillone¹⁴⁹². Esta litera de plata, realizada en tiempos de Leganés, será

¹⁴⁹⁰ Para los libros de matrícula véase Romagnoli 1977. Se conservan dos libros de matrículas de los orfebres en Milán una se encuentra en la Biblioteca Braidense (Ms AG XI 59) que comprende entradas de la Escuela de san Egidio desde 1311 de tipo anual pero sólo comparecen el “Abad” de la escuela tres consules y el tesorero. La segunda se encuentra en la Biblioteca Nazionale di Firenze, (Ms 28 Landau-Finaly) y en ella se anotaba la posesión y traspaso de las marcas o sellos de orfebre de unos artesanos a otros, con una descripción más o menos amplia a la representación de cada uno. Debería de ser en este último registro donde compareciese Giovanni Ambrogio Scagno de haber tenido una bodega propia, sin embargo su nombre con aparece en los registros. En cualquier caso, en los registros aparecen orfebres con ese apellido a mediados del siglo XVII como un tal Carlo que fue Cónsul de la Escuela en 1648, 1654, 1660 y 1665 siempre citado de modo diverso (Schagno, Schagni, Scagno o Scagnio), o un Lisandro Schagno, quien en 1609 adquirió el sello “de le tri schagni”. Sobre estos libros de matrícula véase también Santoro 1957, quien también describe la información que aportan los libros de matrícula, y Rosa 1959, quien trabajando sobre los mismos libros los orfebres más notables del siglo XVII con nombres como Gaspare Mola, o las familias Ponzoni, Sacchi, Nava, Piantanida Scaccabarozzi, Migliaracca, Rovida Ferrario Paravicino o Pirovano, no menciona ningún nombre similar a nuestro Giovanni Ambrogio Scagno.

¹⁴⁹¹ Para las escasas noticias de Giovanni Ambrogio y la familia Scagno Venturelli 2005a, p. 126, citando Anales del Duomo V 1883 fecha 23 diciembre 1624, p. 129 y Appendici 1883, en fecha 1624 sin indicar página; y Venturelli 2004, pp. 225-226.

¹⁴⁹² El expediente y los pagos se encuentran en ASMí, Potenze Sovrane, 4, y en ella se afirma que la realizó un tal Scagno del que no se aporta el nombre de pila: *Havendo S. E. incaricato a Claudio Spinola la soprintendenza della perfetione del Terno, che si uà fabricando d'ordine di S M^{ta} per la Chiesa delle Descalze di Madrid, della lettera d'argento che va facendo il [espacio] Schagno, et paramento da letto, che parim^e uà facendo Fran^{co} Sebillone ricamatore per servitio della M^{ta} sua ordina la medima [sic por medesima] Eci^a al Magr^{do} ord^{to}, che dia ordine al thes^o gnale, o suo cass^o che subito con l'intervento del Contrass^o Grasso Mariano, consegnì al detto Spinola le brazza settanta quattro lame d'argento brigliante di peso de 8.4.12. a L9.10 il brazzo, così estimata dal già Carlo Mauro che importa L 954.15 et le brazza uintisette l'uno di peso in tuto de 40.9.18 estimata dal detto Mauro a ragione de L 30 il brazzo che monta lire tre mille ducento sessanta nove y 8 compresse in detta some Ducatiⁿⁱ cinque et 13 per il maggior pesso d'uno de detti pezzi, oltre a lire tremille quattrocento dodici pagati al Recamat^e per il prezzo de onze cento nonantotto sede di mattizi per lauorare detta tilla a due facchie, et per la fattura de tremille ducento uinti fiori con suoi adamenti fatti sopra detta tilla, et alero, che il tutto ascendone alla somma de lire settemille seicento trenta sei y 3 destinate per le cortine del sudetto letto le quale si trouanno al pnte nella detta thes^o a carico del detto thes^o gnale parim^e si douerà consegnare al detto Spinola la sudetta letera, et paramento che si uà facendo come sopra intregati che sarano dalli sudetti Schagno et Sebillone nella detta thes^o acciò resti il detto letto perfetionato, conforme uien'ordinato dall'ecce^a*

probablemente una de las alhajas que los abogados de Leganés citaban en el memorial de en su defensa como aquellas que durante su estancia en Milán *vinieron a Madrid muy ricas y luçidas para el servicio del altar y de la Real persona de Vra Mag^{ts}*¹⁴⁹³. Una actividad de comitencia artística en el campo de la orfebrería que tuvo a Leganés como motor, con su deseo de agradar y adular a Felipe IV, y a Scagno como su ejecutor. La presencia de las armas del Gobernador sobre la propia urna, junto al escudo del rey, en un lugar tan sugerente políticamente como el *Scurolo* de la Catedral, sería uno de los pocos casos claros y evidentes de mecenazgo artístico al servicio de la promoción personal. Una estrategia que Leganés repetiría cuando ordenó que sus armas estuviesen grabadas en una lámpara de plata que donó, así mismo, a la catedral milanese, en fecha incierta¹⁴⁹⁴.

Muerte de la marquesa de Leganés, su testamentaria. Grandeza de España para el marqués. Salida del Milanésado.

Durante el periodo frente al gobierno de Milán, Leganés recibiría uno de sus más serios reveses, no en el campo político ni militar, sino el personal. En junio de 1637 su esposa Policena Spínola moría tras una breve enfermedad. Las crónicas y avisos de sucesos del Madrid de ese momento aportan abundantes detalles sobre el acontecimiento, demostrando la relevancia social que la esposa de Leganés tenía en la corte. A principio de junio se sintió indispuesta, por lo que sus dos hijos fueron acogidos en el Palacio por la esposa del conde duque de Olivares. Ella permanecería convaleciente en la villa de Odón, cerca de Madrid, donde murió el día catorce, después de casi cuatro días de agonía. Su cuerpo fue sepultado en el monasterio de san Francisco de esa villa, aunque posteriormente se trasladó al Colegio de Nuestra Señora de Atocha de la capital, donde se realizó un extraordinario funeral, a decir de los testigos: *“El Eminentissimo Señor Cardenal Espinola, y el Marqués de los Baluases sus hermanos conbidaron toda la Nobleza desta Corte, y no faltó señor, Príncipe, ni grande, que no se hallase en ellas: todo el funeral corrió por cuenta del señor Conde Duque que fue cosa*

sua, = facendone dil tutto gl'anottamenti necessarij alli libri della Regia Camera, che con la ricenuta del detto Spinola et l'ordine che perquest'effetto uerà dato dal MAg^o Ord^e al detto Tes^o gn^{te} douera seruire per suo discarico, et carrico al detto Spinola Platonus”

¹⁴⁹³ *Representacion hecha Al Rey Don Felipe Quarto por Don Diego Felipe de Guzman. Marques de Leganés en la qual hace presente a S. M. los meritos, que en el discurso de su vida, tiene contraidos a favor de la Corona de España. Este manifesto se dirige a justificar su conducta de los cargos que se le hicieron por le tiempo en que mando el exercito que operaba contra los Franceses, y Cathalanes; en el año de 16[43]*” (BN. Mss 18195, ff. 178).

¹⁴⁹⁴ Se desconoce el momento exacto de la donación de esta pieza, que aparece mencionada en una guía histórica del templo, probablemente de época setecentista: *“Altra lampada grande con tre bracchi con su teste sopra detti Bracchi e tre scudi in cui vi ei impressa l’Arma del Marchese di Leganes Governatore di Milano, che la donò, di peso oncie 224 din 12”*, (*Descrizioni della Metropolitana, Ossia sontuoso Duomo di Milano*, sl, sa, si. p. 52. Agradezco a Maricruz de Carlos que llamase mi atención sobre este documento.

superior [...]”¹⁴⁹⁵. Calificada como mujer varonil y muy casera, la mayoría de las crónicas aluden al poder económico de la Marquesa, de quien se sospechaba mantenía excelentes contactos con los principales banqueros genoveses.

La pérdida de su esposa fue muy sentida desde la lejanía de Milán, como expresa el propio Leganés en una de sus misivas al Cardenal Infante: “*Por el despacho de la semana pasada abra entendido V. M. El auiso que tune de hauerse llenado dios a la Marquesa, yo estana tal que no la pude firmar, y aun ahora quedo de manera que con dificultad aura cosa que me alinie, el dolor con que esto me tiene, siendo la pérdida maior que ningun hombre puede hauer hecho, siruase dios de todo*”¹⁴⁹⁶. La carta transmite una emoción y tristeza por la muerte de su esposa que debe entenderse como uno de los motivos para sus continuas recaídas emocionales y anímicas, que ya vimos como eran su principal argumento para solicitar el regreso ante Felipe IV y el Conde Duque.

Algunas de las crónicas afirman que la Marquesa había legado más de ochenta mil ducados entre sus hijos¹⁴⁹⁷. Sin embargo el testamento localizado sólo menciona la fundación de diversas capellanías en las villas y señoríos de su esposo, es decir, los pueblos de Leganés y Morata¹⁴⁹⁸. En este documento se establece la consignación de sesenta ducados para cada una de las fundaciones pías, dinero con el que ornamentar las capillas y cumplir con el servicio religioso, tal y como era costumbre. Doña Policena también estipulaba que algunos de los estudiantes que fueran nombrados como capellanes se pudieran beneficiarse de las rentas para estudiar Teología en la Universidad de Alcalá. Un gesto que ilustra la personalidad de la marquesa, quien escribía: “*para que los que entren en ellas sean personas doctas pues desto resultan ser birtuosas y de exemplar vida y costumbres que es a lo que se a de atender en los que las tuvieren*”. Otra de las disposiciones establecía que se celebrasen misas cantadas cada 6 de septiembre en recuerdo de la victoria que su marido había alcanzado en Nordlingen en el año 1634, lo que supone una nueva prueba de la relevancia familiar de aquella batalla. Aunque el testamento localizado no aporta fecha, algunos datos más sobre el fallecimiento de Policena Spínola los establecen su partida de defunción, firmada el día 26 de junio, donde se mencionan algunas otras donaciones, como doscientos ducados al

¹⁴⁹⁵ *Relación general de los suessos que ha auido en España, Flandes, Italia y Alemania, y en otras partes, desde 1 de Março de 1639 hasta fin de Febrero de 1640*, (BNM Ms 2370), reproducido en Simón Díaz 1982, p. 483. Para la muerte de Policena véase también Rodríguez Villa 1886, p. 170-172, donde se describe su persona y poder; y Gascón de Torquemada, 1991, p. 407, cuya gaceta apostilla de su muerte “*bizo gran lástima por su virtud y santidad*”.

¹⁴⁹⁶ Carta firmada el 14 de Julio en el campo militar junto a Asti AGR, SEG, 456, f. 272. Tal y como el propio Leganés recordaba en esta carta la misiva anterior del día 7 (Idem, f. 270) había sido firmada por su secretario Juan Ruiz de Ricla, debido a la aflicción del Marqués tras conocer la muerte de su esposa.

¹⁴⁹⁷ Rodríguez Villa 1886, p. 171-172.

¹⁴⁹⁸ El testamento se conoce a través de una cláusula testamentaria sin fecha recogida de forma parcial en ADM, san Martín Libro Becerro 3, f. 24-26.

hospital de la buena dicha de Madrid, además de mencionar que su cuerpo fue depositado definitivamente en la “Casa Professa” de Madrid, es decir en el noviciado de la Compañía de Jesús, cerca de sus casas en la calle san Bernardo¹⁴⁹⁹.

La muerte de la marquesa de Leganés provocó la necesidad de establecer, como era costumbre, una tasación de los bienes propiedad del matrimonio. El inventario se levantó a partir del día 22 de junio y en él se aprecia con claridad el rápido ascenso económico de la familia, y la emergente utilización de algunas obra de arte con fines representativos. Predominan los tapices, ropa de cama y otras telas suntuarias que fueron tasados por un tal Pedro Blaniaque (sic), cuyo apellido hace suponer un origen flamenco. Aunque a causa de las demoras de la testamentaría, la tasación se llevó a cabo el 30 de abril de 1642, mucho tiempo después del fallecimiento, las piezas descritas habían sido todas adquiridas en vida de la Marquesa, es decir, antes de junio de 1637. Destacan, por su valor, algunas series de tapices como los ocho de la *Historia de Pomona*, valorados en 128.200 reales, los siete que describían *Creación del Mundo* cuyo precio se estimaba en 117.810 reales, y el conjunto de once piezas mostrando las *Fábulas de Diana* valoradas en 99.220 reales. Otros grupos de menos estima eran los que mostraban la *Historia de Scipión*, cuyos doce paños fueron valorados en más 49.680 reales y finalmente sendas series con la *Historias del rey Salomón*, valoradas en 35400 reales y la *Historia de David*, valorada muy por debajo, en 4.400 reales. Junto a ellas, series de tapices decorativos con grutescos, animales, peñascos, escenas bucólicas y otras piezas sueltas como una sobrechimenea con el *Robo de Europa*. En general, las historias profanas suponían un mayor número que aquellas bíblicas¹⁵⁰⁰. Por otro lado, es evidente que todas fueron adquiridas previamente a la partida de Leganés en 1635, pues las compradas en Milán se mencionan aparte, como una enviada el 12 de septiembre de 1637 descrita como tapicería antigua y otra con la *Historia de Decio* de ocho anas enviada el 15 de junio de 1641, que había sido entregada al marqués de Leganés por el Príncipe Tomás de Saboya¹⁵⁰¹. Aunque hasta ahora han sido las pinturas las que han llamado la atención de la historiografía para captar las actividades coleccionistas del marqués de Leganés y su esposa, hay que valorar cómo eran los ricos tapices las piezas que más interesaban a los coleccionistas del siglo XVII. Como puede comprobarse Leganés no quedó al margen, participando de este interés por el arte de la tapicería, pues además de recibir piezas, caso de las de Tomás, él mismo vendía en otras ocasiones, como sucedió con un grupo de

¹⁴⁹⁹ ADM, san Martín. Libro de Difuntos IV, f. 4; Arroyo Martín 2002, p. 153.

¹⁵⁰⁰ AHPM, 5393, f. 288-301. Las tasaciones usadas en estas descripciones no se llevaron a cabo hasta junio de 1642, aunque se tasaban las piezas existentes a la muerte de Policena.

¹⁵⁰¹ AHPM, 5393, f. 453.

tapices entregado al Cardenal Infante cuando ambos se encontraron en Flandes¹⁵⁰², lo que le sitúa como un evidente conocedor de la importancia social y representativa de este Arte.

El inventario y las respectivas tasaciones realizadas en la testamentaria de Policena Spínola nos aportan datos muy sugerentes. No sólo respecto a la riqueza de las piezas de mobiliario, joyería, plata, armas u otras cosas¹⁵⁰³ sino también por incluirse 354 libros y numerosos instrumentos matemáticos incluidos en cajones, que fueron tasados por el padre Antonio Camasa, jesuita y colaborador habitual del marqués de Leganés, en 400 ducados de plata¹⁵⁰⁴.

La testamentaria de Policena Spínola pone de manifiesto la opulencia de la vida familiar en Madrid. De hecho, las riquezas que Leganés podía disfrutar en la capital de España eran, en palabras de sus enemigos políticos, una razón mucho más fuerte que el servicio a la Corona y la verdadera causa de que quisiese volver a Madrid. Sin embargo la muerte de su esposa y la necesidad de organizar su casa y propiedades, también imperaron sobremanera en su deseo de regreso. Aunque ya vimos como el Marqués debió esperar mucho tiempo antes de que se le concediese el permiso para volver a España. Las continuas peticiones de licencia que Leganés escribía a Madrid, especialmente durante el verano, mientras permanecía en campaña y sufría de calenturas, obtuvieron respuestas a finales del desastroso año de 1640. Su regreso se inició en enero de 1641, pero los bienes artísticos que había ido atesorando habían sido enviados a Madrid de forma esporádica. No hay datos completos de estos envíos aunque sabemos que al menos a comienzos de 1637 había intentado enviar un nutrido grupo de pinturas a España¹⁵⁰⁵. Es de suponer que estas pinturas se incluirían entre las setecientas cincuenta que se inventariaron a la muerte de Policena el 14 de junio de 1637 y también debemos suponer que los envíos de pinturas de

Comentario [S20]: Falta encontrar aquella carta en que pedía licencia por la muerte de Policena.

¹⁵⁰² AHPM, 5393, f. 369. Se trata de una mención económica, sin descripción de la pieza, cuyo tema ignoramos.

¹⁵⁰³ AHPM, 5393: Tasación de cosas de madera escritorios, bufetes y otras cosas, por Juan Winberg, f. 302; tasación de biombos y quitasoles, por Marco Antonio maestro de biombos, f. 329; tasación de relojes por Juan Bautista Mascarone, relojero, f. 331; tasación de frontales casullas y otras cosas para el culto divino, por Andres González casullero, f. 333; tasación de cera blanca de Venecia y de vidrios y vidriado fino de Talavera y otras cosas, por Francisco Collado, f. 338; tasación de ropa blanca y otras cosas, por Luissa Calderon y Ana de Aguilar, f. 342; tasación de joyas y otras cosas, f. 359, por Pedro Jorge y Juan ebin [Aeuing], maestros de platería y lapidario; tasación de la plata, por Pedro de Buitrago, platero, f. 375; tasación de vestidos y cosas de seda, f. 384, por Melchor de Lumbria, sastre; tasación de la armería, f. 407, por Manuel Luis, armero y dorador; tasación de cosas de cocina y repostería, f. 413, por Juan Montal, maestro de Calderer; tasación de Carrozas y otras cosas de caballeriza, f. 417, por Pedro Zancajo, maestro de coches.

¹⁵⁰⁴ AHPM, 5393, f. 423

¹⁵⁰⁵ Signorotto 2006, p. 120, citando Archivo di Stato Génova 2301, 21 enero 1637. Es de suponer que éstas pinturas se encontrarían entre las 750 obras citadas en el inventario inédito levantado a la muerte de la Marquesa el 14 de junio de 1637 (AHPM, 5393, f. 275- 306v). Cuyo número correlativo es idéntico al que tienen las pinturas en los inventarios conocidos de 1642 y 1655 con sus correspondientes ampliaciones, lo que supone que se trataba de un inventario “abierto”, es decir donde se anotaban las pinturas según ingresaban en la colección.

Milán a Madrid se sucederían con cierta regularidad. De hecho, seguirían llegando bienes desde Milán después de la partida de Leganés de la ciudad lombarda. En Julio de 1641, cuando él ya se encontraba en Madrid, se firman permisos aduaneros para la vuelta de Milán de los bienes del antiguo Gobernador: “*q trae alguna plata labrada de servicio, dos tapicerías usadas, algunas camas, escritorios, bufetes, ropa blanca, vestidos y pinturas y otras cosas de artillería y de su servicio*”¹⁵⁰⁶.

Leganés salió de Milán el último día de enero y a principios de marzo ya está documentado en Madrid, participando como Consejero de Estado en las reuniones que seguían teniendo como objetivo las guerras de Italia¹⁵⁰⁷. La estancia en Milán había sido una larga y tediosa campaña al servicio de la Monarquía, aunque personalmente tuvo importantes repercusiones. Desde 1639, tras los éxitos de la campaña militar de aquel año, Leganés era Grande de España. En julio se hizo público su nombramiento, aunque la decisión había sido tomada algunos meses antes. En abril, durante una discusión del Consejo de Estado sobre el mejor candidato para sustituirle como Capital General de Milán, Felipe IV había resuelto nombrarle Grande en respuesta a sus servicios, aunque se decidió no hacerlo público hasta que Leganés regresase a España¹⁵⁰⁸. La imposibilidad de este regreso llevó a celebrar la ceremonia de cubrición sin su presencia, acudiendo en su nombre su primogénito, Gaspar de Guzmán, marqués de Morata¹⁵⁰⁹.

Por lo tanto, cuando Leganés volvió de Italia, su propia situación era muy distinta. Se encontraba en la cota más alta de la aristocracia española y su posición política era

¹⁵⁰⁶ AGS, Cédulas de Paso, libro 369, f.21v. Desgraciadamente no hay documentación más específica sobre las pinturas demás objetos. El documento de la petición para la licencia de paso establece que entre los bienes que “El Marques de leganes diçe que a remitido a esta corte alguna cantidad de ropa como son plata de seru^o dos tapicerías traídas camas, escriptorios, Bufetes ropa blanca de mesa y de su persona, vestidos suios y de criados, pinturas y marcos para ellas algunas cossas de la artillería y otras cosas de su seru^o y sus criados = *supp^a a V Mag^d se sirua de mandar se le libre de los derechos como se ha echo con otros gobernadores y que se visite como es costumbre que en ello rezibira mrd* (AGS. Cámara de Castilla, Leg. 1272 (julio). La solicitud se firma el 10 de junio de 1641, la concesión es de 3 de julio)

¹⁵⁰⁷ El 11 de marzo deliberaba sobre la demolición de los castillos y murallas de la Villa de Moncalvo, en el Piamonte (AGS, Estado 3356, f. 11).

¹⁵⁰⁸ BAH, SALAZAR, M-73 f. 260 y 261. Informe del Consejo de Estado sobre quién había de suceder a Leganés en el cargo de Capitán General de Milán. 27 abril 1639.

¹⁵⁰⁹ El nombramiento debía de estar en AHN, Consejos Leg. 13198, n° 161 “decreto de Gracia de Grandeza para la casa del Marqués de Leganés”. Actualmente no se conserva el documento, aunque sí se conservaba en 1747 cuando se realizó un inventario de este fondo documental. En un libro de asientos, aparece también mencionado “Marq^s de Leganés mrd de grandeza para su casa”. AHN, Consejos, Libro 2752, año 1639, n° 121; idem en AHN Consejos Leg. 5240. Sobre la ceremonia véase Pellicer y Tovar 1649, I, pp. 45-46, en cuyos Avisos Históricos se bromeaba sobre cómo este nombramiento para la casa de Leganés abría la puerta a otros títulos emergentes que no pertenecían a la nobleza tradicional: “*Los pretendientes de este honor mismo se han alegrado por ver vencida aquella dificultad, e inconveniente de la casa del Señor Marques de Carpio, porque esperan con este exemplar mejor de sombreros*” (idemf. 46). Arroyo Martín 2002, p. 151, n. 16 cita una carta de 3 octubre de 1639 en la que Leganés contestaba a Ayuntamiento por su felicitación enviada el 8 de agosto.

envidiable, pues se había convertido en la mano derecha del conde duque de Olivares. En el campo militar, las victorias en Italia habían elevado considerablemente su situación. Estas circunstancias, unidas a la ausencia de generales de prestigio, hicieron que Leganés regresase de Italia para afrontar otra problemática situación bélica: la sublevación catalana, en la que estaría ocupado en los siguientes meses.

I.4 DECADENCIA 1641-1655

La guerra de Cataluña (1641-42).

El regreso de Leganés a España para servir en la revuelta catalana era algo que se sospechaba en la corte en el otoño de 1640¹⁵¹⁰, y que se hizo efectivo muy poco después. Como vimos, Leganés abandonó el estado de Milán a finales de enero de 1641, con la intención de volver a Madrid. Sobre sus movimientos en este momento poco se sabe, el 26 de febrero los rumores en la Corte eran que aun permanecía en Génova preparando el pasaje¹⁵¹¹. Curiosamente, ese mismo día el rey firmó una orden en la que le ordenaba que llegando a España permaneciese en Valencia hasta nueva orden. Algo que Leganés obedeció sin contestación, pues sus deseos serían llegar a la corte para dar cuenta a Felipe IV de sus acciones¹⁵¹². El trayecto desde la salida del estado de Milán hasta su llegada a España sería largo, y salpicado de algunas meritorias acciones militares, como la toma de algunos barcos franceses que pirateaban en el Mediterráneo y el aprovisionamiento del castillo de san Felipe¹⁵¹³. A principios de abril Leganés se encontraba aun en Mónaco, donde se había retirado, habiendo combatido contra piratas, moros y franceses¹⁵¹⁴. Finalmente, desembarcó en el puerto de Denia el 2 de mayo¹⁵¹⁵, arribando al reino de Valencia con cuatro galeras, y -según se consideraba en Madrid-, un nutrido número de oficiales, maeses de campo y sargentos, formados en la guerra de Italia, que procurarían solucionar la situación¹⁵¹⁶.

¹⁵¹⁰ Por ejemplo la correspondencia de los padres jesuitas especulaba el 8 de diciembre sobre su llegada para la guerra de Cataluña, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 21. Mientras que el 25 de diciembre los “Avisos Históricos” de Pellicer y Tovar afirmaban que venía para la guerra de Portugal, y el día 31 establecían que regresaba “turbado el juicio”, Pellicer y Tovar 1790, I, pp. 260 y 263 respectivamente.

¹⁵¹¹ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 10.

¹⁵¹² AVDJ, envío 84, f. 5.

¹⁵¹³ “Representación hecha Al Rey Don Felipe Quarto por Don Diego Felipe de Guzman. Marques de Leganès en la qual hace presente a S. M. los meritos, que en el discurso de su vida, tiene contraidos a favor de la Corona de España. Este manifesto se dirige a justificar su conducta de los cargos que se le hicieron por el tiempo en que mando el exercito que operaba contra los Franceses, y Cathalanes; en el año de 16[42]”, f. 176. [BN. Mss 18195, ff. 170-182]. Citado a partir de ahora como *Representación 1642*.

¹⁵¹⁴ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 27, aviso 9 abril.

¹⁵¹⁵ La fecha exacta de firma en un documento por el que Leandro de Segovia, procurador del número de Madrid, en nombre del marqués solicitó tiempo después 1600 ducados de gajes que le correspondían como miembro de la junta de ejecuciones, desde su llegada a España hasta la fecha de la petición 9 de octubre de 1642, AHPM, 6213, f. 919. Aunque en la carta de contestación de Leganés al rey él ante las ordenes de permanecer en Valencia, él mismo afirma que fue el día 4 (AVDJ, envío 84, f. 5).

¹⁵¹⁶ Carta de Sebastián González al padre Pereira, 14 mayo 1641, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 178: Pocos días antes desto había llegado el de Leganés con quatro galeras y muy buenos oficiales de guerra. Dicen pasan de ciento los maeses de Campo, sargentos mayores, capitanes, y otros oficiales menores que consigo trae; créese le ocuparán en Cataluña hasta que aquello se acomode, que aun hay personas que creen que aquello se ha de componer. Según el propio Leganés afirmará poco después, él mismo costeó 2000 mosquetes desde Génova para esta guerra, *Representación 1642*, f. 176. Sin embargo, como demuestra una reunión del Consejo de Estado de 1 XII 1642, sobre una información del Gobernador de Milán, conde de Siruela el valor de los mosquetes que ascendió a

Sin embargo, Leganés no demostraba tener mucho interés en permanecer en Valencia, ni participar en esa contienda, dada su mala situación personal y económica: *Pues ni yo soy aquí de utilidad ni según el estado de las cosas lo puedo ser en mucho tiempo*, se quejaría al Rey, quien el 15 de mayo insistía en que permaneciese en Valencia¹⁵¹⁷. Desafortunadamente para los deseos de Leganés su suerte estaba echada, debiendo permanecer en Valencia preparándose para la guerra de Cataluña. De hecho el día 20 el rey escribía al Virrey de Valencia, agradeciéndole la información sobre la llegada de Leganés a la ciudad y comunicándole la misión de éste¹⁵¹⁸. La presión de la armada francesa que se encontraba en la ciudad de Salou requería una rápida intervención y muy pronto se daría orden a Leganés de dirigirse a Alcañiz para hacerse cargo de la confrontación con los franceses. Algo de gran urgencia, dado que se había puesto sitio a la ciudad de Tarragona. Las órdenes al respecto se sucederían. El 29 de mayo le exige que se dirija a Alcañiz y cumpla sus disposiciones, mientras que a primeros de Junio decreta que se encargase del socorro de Tarragona por tierra¹⁵¹⁹. El 9 de junio Felipe IV escribe a Leganés, forzándole a realizar sus órdenes¹⁵²⁰.

64.000 reales castellanos era todavía necesario abonarlos en Génova a Lucas Spínola, AGS, Estado 3357, f. 36.

Con relación a los profesionales que llegaban con él, un interesante documento localizado en el Instituto Valencia de Don Juan muestra la nómina de los capitanes e ingenieros que llegaron con él desde Milán.

Memoria de las Personas que vienen con el marques de Leganés mi señor

Abad de Santa Anastasia.

Don Luis de Alencastro.

Don Vicente de la Marra, fue teniente general de la caballería de Alsacia en Lombardia

Don Antonio Saavedradon Pedro de la Casta fue en Lombardia Capitán de las lanzas

Don andres de Vavanillas, capitán de Corazas de Lombardia.

Don Antonio de Ugarte

Pedro Ibañez de Salcedo, oficial de la secretaría de estado

Capitan Alonso Pérez de la Infantería Española

Capitan José Daza, idem.

Don Francisco Truilo

Martín de Tamaçona

Pedro Maria de Marqui. Ingeniero

Egidio emit, capitán de Minadores

Guillermo Bozon minador,

Dominico Toro, petardero

Agustin Botaz administrador general del Hospital

Cristoval de la Serna, cirugano mayor

AVDJ, envío 84, f. 39, sin fecha pero entre documentación 1641.

¹⁵¹⁷ AVDJ, envío 84, f. 9-10, 15 mayo 1641. Orden del rey para que permanezca en Valencia. Leganés se había quejado también de que no podía retener a los que vinieron con él por falta de autoridad y que quienes se quedaban, al no tener medios, vivían a su costa, de su hacienda, como sucedía con el abad santa Anastasia.

¹⁵¹⁸ AHN, Consejos, Libro 2040, f. 27. A mediados de mayo ya se rumoreaba en Madrid que a Valencia acudirían el duque de Medinaceli y Don Francisco Antonio de Alarcón para formar una Junta de Ejecución, Pellicer y Tovar 1790, II, p. 56.

¹⁵¹⁹ AVDJ, envío 84, f. 16 y f. 28-3, respectivamente. Pellicer y Tovar relata como el criado del Conde Duque, llamado Martín Glocer recibió a Leganés para transmitirle el deseo de Olivares de que permaneciese en la ciudad mientras el Condestable de Castilla, pasaría a Cataluña (Pellicer 1790, II, p. 71, aviso 4 de junio).

¹⁵²⁰ *Il. Marq̄ de Leganes Primo del mi consejo de estado, y Presidente del de flandes. Hase recuido vra carta de 3 deste en respuesta de lo que os mandé esciuir sobre vra bida a Alcañiz, reptando lo que en raçon desto seos offresce, y visto lo que dezis*

El 11 de junio era ya pública la orden de que Leganés había de permanecer en Alcañiz estableciendo allí su Plaza de Armas para la guerra contra el francés¹⁵²¹. La necesidad era tal que una semana después, el de 15 de junio y con Leganés ya en Alcañiz, el monarca le conmina a atender sus órdenes, en un tono que rallaba la adulación, lo que demuestra la poca disposición del marqués y la necesidades de la Monarquía: *en quanto a vra hida a Alcañiz siendo grande conueniencia en que persona tan esperimentada como vos, y de tan credito (cuya condicion es tan aproposito) se ponga en aquel puesto por el credito que dara vra assistencia, y lo que obrara en todas tres Prouincias vra presencia, y si bien es verdad que en el gouierno ordinario haviendo virreyes por despacho expreso no se os pude dar autoridad plena...*¹⁵²² Aun así Leganés se dirigió a Vinaroz por su propia decisión según afirmaría tiempo después, para alentar la gente de Tarragona, presumiendo cómo gracias a esta decisión y a su socorro se mantuvo la plaza *“asta poner el mismo la mano en las prouisiones mas mecanicas y queriendose embarcar para pelear con el enemigo, le ordeno VM que no lo hiciese”*¹⁵²³.

Leganés permanecería varios meses en el reino de Valencia participando activamente en la guerra contra los franceses¹⁵²⁴, a principios de julio está en Tortosa¹⁵²⁵, mientras que a finales se rumorea que acudirá a socorrer la ciudad de Fraga, necesitada de apoyos militares¹⁵²⁶. Tarragona, que estaba sitiada sería socorrida por Leganés en agosto, con un cierto éxito, pues según se rumoreaba el 27 de ese mes en Madrid: *“si aquel dia no llegara el socorro era preciso rendirse”*¹⁵²⁷. Una vez logrado esta pequeña victoria, Leganés regresó a Madrid, donde el 3 de septiembre se rumoreaba que ya había llegado, habiendo salido a recibirle don Luis de Haro¹⁵²⁸. Sin embargo no fue así, porque tuvo que prorrogar su ausencia unos días más ante la enfermedad del Condestable hasta la llegada del Marqués de Torrescuso¹⁵²⁹ Finalmente entró en Madrid a finales de septiembre¹⁵³⁰.

siempre creere lo que se deue de vassallos de vras obligaciones, haviendo entendido que lo que os he mandado es mi voluntad y de mi serñ y assi lo executareis: y para q esteis con la mano y auctoridad que se deue he mandado dar las ordenes necessarias a los Gouernadores de Aragon y val de suerte que no aya embaraço y se disponga lo q conniere Datt en M^d a IX de junio MDCXXXI

Yo el rey

AHN, Consejos, Libro 2420, f. 34.

¹⁵²¹ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 75, aviso 11 de junio.

¹⁵²² AHN, Consejos, Libro 2420, f. 40v.

¹⁵²³ *Representación 1642*, f. 176v.

¹⁵²⁴ Para mayores noticias sobre las particularidades del conflicto bélico se conservan varias cartas de Felipe IV: AHN, Consejos, Libro 2420, f. 53, 28 de julio y AHN, Consejos, Libro 2420, f. 73v, 23 de septiembre de 1641.

¹⁵²⁵ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 90.

¹⁵²⁶ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 102.

¹⁵²⁷ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 106 y 122.

¹⁵²⁸ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 125, aviso 3 de septiembre 1641.

¹⁵²⁹ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 129, aviso 10 septiembre.

Leganés permanecería en Madrid todo el otoño de 1641 y el invierno de 1642. Mientras los rumores de su regreso a Cataluña eran algo evidente desde el mismo mes de octubre, su protagonismo político no paraba de crecer, repartiéndose con Olivares las tareas de Gobierno¹⁵³¹. Son momentos de crisis, donde estaba obligado a trabajar políticamente en beneficio de la monarquía, y de la causa de Olivares, teniendo que desatender su faceta cortesana, prescindiendo, por ejemplo de su cargo de Primer Caballerizo del Rey¹⁵³².

El periodo pasado en Madrid a finales de 1641 fue en realidad el momento en que Leganés alcanzó mayor poder de toda su carrera. Olivares necesitado de una mano firme confiaba en él gran parte de la política, incluso derivaba en él los asuntos puramente cortesanos, como el acompañamiento del rey en sus desplazamientos¹⁵³³. Mientras los rumores de que sería él el elegido para acudir a Cataluña eran cada vez más fuertes. Algunos consideraban que acudiría como militar, para dominar el aspecto castrense del conflicto catalán¹⁵³⁴, mientras que, más optimistas, otros rumores consideraban un nombramiento político como Virrey de Cataluña¹⁵³⁵.

Todo esto coincidiría con uno de los momentos más duros de su vida, cuando el 11 de noviembre moría su hijo pequeño Diego, antes de cumplir los seis años¹⁵³⁶. Sin embargo, poco después consiguió encauzar su vida personal, al entroncar familiarmente con la casa de Poza, cuando contrajo matrimonio con Juana de Rojas, hija del duque de Sessa, a la vez que casaba a dos de sus hijos, Gaspar e Inés, con sendos vástagos de doña Juana, un enlace cuyas implicaciones analizaremos en capítulo aparte.

Tras encauzar estas cuestiones domésticas, Leganés retomó su labor militar en la primavera siguiente, cuando efectivamente y tal y como se había previsto volvió a Valencia para seguir afrontando la revuelta Catalana. De hecho ya en noviembre el rey le comunicó que había de otorgarle el mando absoluto del ejército de Cataluña, a la vez que le expresaba su intención de encontrarse con él en una próxima jornada real¹⁵³⁷.

¹⁵³⁰ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 136.

¹⁵³¹ Los avisos afirman el 8 de octubre como “El señor Conde Duque ha partido los cuidados con el Señor Marqués de Leganés y así despacha gran parte de las consultas con S. M.”, Pellicer y Tovar 1790, II, p. 142.

¹⁵³² Este cargo pasó al Conde de Grajal, que lo había ostentado en el interin de la ausencia de Leganés, Pellicer de Tovar 1790, II, p. 156.

¹⁵³³ El 29 de octubre las ocupaciones de Olivares imperaron, de manera que fue Leganés quien acompañó al rey al Escorial Pellicer y Tovar, II, p. 156.

¹⁵³⁴ El 5 de noviembre el padre jesuita Sebastián González relata a un correligionario las sospechas de que Leganés sería enviado a Gobernar las Armas a Tarragona, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 178.

¹⁵³⁵ Avisos Históricos de 5 de noviembre, Pellicer y Tovar 1790, II, p. 158.

¹⁵³⁶ AHPM, 6252, f. 727; Pellicer y Tovar 1790, II, p. 161.

¹⁵³⁷ Elliott 1990, p. 603. n. 93.

Los datos que se tienen sobre esta nueva empresa catalana de Leganés, de nuevo los transmiten tanto los *Anisos Históricos* publicados por Pellicer y Tovar como las Cartas de los Padres Jesuitas. Leganés pasó el invierno en Madrid, y a mediados marzo de 1642, habiendo llegado la noticia de que Luis XIV se encaminaba a la fronteriza ciudad de Narbona, se preparaba para acudir él hacia Cataluña. A la vez se organizaba una jornada real a Aragón de la que el rey se mostraba ansioso¹⁵³⁸. La pasividad de Leganés en acudir a su cargo irritaba a sus enemigos políticos: *Con que el marqués de Leganés se le procura ir conduciendo al gobierno de aquellas armas, aunque él con paso mas lento, como quien tenia su menester buscaba su mayor comodidad si por el reino de Aragón si por el de Valencia*¹⁵³⁹. Leganés que asumió la responsabilidad de esta jornada partió de Madrid a principios de Abril¹⁵⁴⁰, pues e temía que llegados a Vinaroz los franceses tuviesen vía libre hasta Valencia¹⁵⁴¹. El rey partió el día 26. El plan era visitar Valencia, para después acudir a Aragón, donde el Conde Duque se reuniría con él. Hasta finales de Mayo no se puso el séquito en marcha hacia los territorios de Aragón, sin finalmente pasar a Valencia por las dificultades económicas que acarreaba la jornada.¹⁵⁴²

Leganés tendría en ese momento un mando puramente militar, siendo nombrado Lugarteniente Real y Capitán General en el Principado de Cataluña y Condado de Rosellón y Cerdaña¹⁵⁴³. Establecido de nuevo en Valencia, la campaña se asemejó mucho a la del año anterior, aunque las esperanzas eran muy grandes, gracias a la reunión de un considerable ejército de 8.000 soldados¹⁵⁴⁴. La misión era asegurar Vinaroz, conservar la ciudad de Tortosa¹⁵⁴⁵ y lograr encuentros con los valencianos y el duque de Gandía¹⁵⁴⁶. Un acontecimiento desagradable, que traería consecuencias para la fama de Leganés se produjo en esos momentos cuando una armada francesa intentó atacar Vinaroz y apropiarse de dos barcos que él ordenó quemar por no poder llevarlos a tierra ni defenderlos¹⁵⁴⁷. La hostilidad del ejército francés era mucho más grave en la zona de Aragón, cuando los diputados del

¹⁵³⁸ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 231.

¹⁵³⁹ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 15.

¹⁵⁴⁰ La correspondencia de los jesuitas, afirma en una misiva anónima del día 2 de abril que la salida de Leganés estaba prevista el sábado siguiente, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 315.

¹⁵⁴¹ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 250.

¹⁵⁴² Elliott 1990, p. 608 y ss., donde se refiere el camino de la Corte en esta jornada

¹⁵⁴³ AHN, Consejos, Libro 2420, f. 193. Nota del Rey al Receptor de la Bailía de Valencia, sobre los derechos que se deben por este nombramiento.

¹⁵⁴⁴ *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 391; Elliott 1990, p. 612.

¹⁵⁴⁵ Para los detalles miliars son muy útiles los comentarios del propio Leganés en la *Representación* 1642 f. 176v. así como las cartas del rey con las órdenes precisas sobre aspectos militares, AHN, Consejos, Libro 2420, f. 196, fecha indeterminada a finales de abril; f. 198, 1 mayo de 1642; f. 201, 30 abril sobre la seguridad de Tortosa; f. 211 carta de 23 Mayo.

¹⁵⁴⁶ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 258

¹⁵⁴⁷ Pellicer y Tovar 1790, II, p. 285, aviso de 8 de julio de 1642.

Reino pidieron auxilio al Rey, de tal manera que en julio se consideró la posibilidad de un cambio de escenario hacia Aragón, donde se dirigió Leganés con un ejército de socorro¹⁵⁴⁸.

El Rey y su corte permanecían desde junio en Molina de Aragón, y se dirigiría hacia Zaragoza, Leganés permanecería durante el mes de Julio en Zaragoza, donde el entró el día 5. A decir de los “Avisos” de la corte el día 7 de julio juró como Virrey de Aragón¹⁵⁴⁹, unos días antes de que llegara la Corte con Felipe IV, que se produjo el día 27. Leganés estuvo presente en la solemne entrada real a la capital del Reino. A decir de las cartas del jesuita Sebastián González, basadas probablemente en la que escribía el Padre Camasa, confesor de Leganés, la ciudad se volcó con el monarca, y la entrada fue celebradísima, siendo un acontecimiento para lucimiento de los cortesanos y los propios de la ciudad. La compañía de caballos del Conde Duque, con gran número de títulos, así como la de otros nobles como el duque de Veragua, el conde de Oropesa y el duque de Aarschot, abrían la comitiva. Después marchaban ocho juegos de clarines, detrás el acompañamiento de ciudadanos y caballeros de la ciudad, y por los últimos los jurados. Más atrás, las carrozas de los señores, entre ellos el cardenal Spínola, el embajador de Alemania, don Fernando de Borja, Leganés y el marqués del Carpio. Tras ellos, una rica carroza de respeto tachonada de clavazón de plata sobredorada, asientos de brocado cortinas de lana parda, que fue un presente de la ciudad al rey, de valor de 4.000 ducados de plata. Finalmente y tras un nutrido grupo de otros nobles a caballo, aparecieron los criados del rey y el propio Monarca¹⁵⁵⁰.

En Zaragoza se formó un nuevo ejército destinado a la lucha contra los franceses. La situación era difícil. El ejército francés encabezado por el mariscal La Motte había entrado sitiado Lérida y tomado Monzón, donde pocos años antes se habían celebrado las cortes aragonesas¹⁵⁵¹. Avanzó hacia Fraga aunque se detuvo ante las noticias de Leganés en Tarragona¹⁵⁵². Por lo tanto, a finales de julio, el frente estaba claro y la ciudad clave era Lérida.

Aunque con dificultades para su formación, Leganés contaba con un amplio ejército ya a finales de agosto, marchando para la ciudad de Lérida, según algunas fuentes, a

¹⁵⁴⁸ Memorial Histórico Español, XIX p. 259, *carta de Sebastián González al padre Pereira, 9 junio 1642, relatando como ante te la solicitud de ayuda de los diputados del reino de Aragón Leganés acudía al socorro*. Pellicer y Tovar 1790, II, p. 278, aviso 1 de julio

¹⁵⁴⁹ Pellicer y Tovar 1790, III, p. 7, aviso de 22 de julio

¹⁵⁵⁰ MHE, XIX, p. 299-300; Sobre la entrada del Rey en Zaragoza el véase también la *Entrada de su Magestad en Zaragoza, con licencia, En Madrid, por Catalina de Barrio y Angulo 1642*, [BNM, Mss 2374, f. 515]; Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 52 y ss y Elliott 1990, p. 615.

¹⁵⁵¹ Elliott 1990, p. 614

¹⁵⁵² Sanabre 1956, p. 210-211.

principios de septiembre¹⁵⁵³. A finales de mes, un ejército real mandado por los marqueses de Torrescuso, Hinojosa y Mortara había rodeado a los franceses que habían sitiado Lérida. Leganés acudía a ayudarles. El día 7 se dio la batalla contra el ejército francés mandado por el mariscal La Motte. Algunas fuentes, como Novoa, refieren la superioridad numérica del ejército que comandaba Leganés el día de su más famosa derrota. Se trataba de 18.000 infantes, 4.000 caballos y 1.000 dragones contra los 4.000 caballos y 7.000 infantes franceses; “*vergonzoso número para el nuestro*”, dirá el cronista, para magnificar la derrota¹⁵⁵⁴. Aunque en principio parecía que la batalla se decantaba de parte del ejército español, finalmente el general francés los derrotó obligándoles a abandonar el campo. Leganés perdió una cuarta parte de los efectivos militares y “parte de la honra”¹⁵⁵⁵. Incluso estuvo a punto de perder la vida cuando en plena refriega se vio rodeado de cuatro franceses apuntándole uno de ellos con la pistola, hasta que fue abatido por el duque de Lorenzana¹⁵⁵⁶. La visión de lo acontecido por parte del propio Leganés tiempo después, deja entrever las dificultades de la batalla, cuando argumentará que pese a la poderosa artillería, la ausencia de víveres impidió la victoria final. También se defenderá justificando cómo la derrota se debió en gran parte a la huida de los soldados “*dejando al marques y a los cabos casi solos*”¹⁵⁵⁷. Por otro lado fuentes más afines a Leganés como las cartas del jesuita Sebastián González afirmaban, al relatar la batalla, como “*El señor marqués de Leganés obró demasiado, pues estuvo casi preso*”¹⁵⁵⁸.

Aunque se ha considerado que fue inmediatamente encarcelado debido a la contundencia de su derrota¹⁵⁵⁹. Leganés permaneció en Cataluña algún tiempo, de hecho logró tomar algunos otros pequeños puestos¹⁵⁶⁰. Pese a que él quería abandonar el mando, el rey le obligó a permanecer en Aragón a finales de Noviembre¹⁵⁶¹, cuando se decidió el fin de la jornada real y el regreso a Madrid que se inició el 1 de diciembre. De hecho, como relata Novoa, Leganés llegó a pasar la Navidad en Zaragoza: “*A esta hora nuestros Ministros,*

¹⁵⁵³ Pellicer y Tovar 1790 III, p. 21 y 23 avisos de 26 de agosto y 9 de septiembre. Una carta de Juan Idiaquez de uno de julio establecía que desde Vinaroz Leganés había enviado un grueso ejército a Fraga. *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 422.

¹⁵⁵⁴ Novoa, p. 62. Aunque él mismo dice estar hablando por referencias, por no encontrarse ya en Aragón.

¹⁵⁵⁵ Para más detalles sobre esta batalla véase Sanabre 1956, pp. 211-213; Elliot & Peña 1981, II, p. 250, n. 12 y Elliott 1990, p. 616 Elliott 2006, p. 466.

¹⁵⁵⁶ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 63

¹⁵⁵⁷ *Representación 1642* f. 176v.

¹⁵⁵⁸ MHE XIX, p.351. Carta desde Fraga sin firma ni fecha, probablemente 10 octubre 1642

¹⁵⁵⁹ Sanabre 1956, p. 212, afirma que fue encarcelado en Consuegra.

¹⁵⁶⁰ *Hoy vino correo que Leganés había tomado a Almenara y su castillo que se defendió tres días*. (Carta de Sebastián González al padre Pereira de 4 noviembre 1642 MHE, XIX, p. 359. El propio Leganés, en la *Representación 1642* (f. 176v) afirma que posteriormente a la derrota de Lérida: Aun así, ganó Torres de Segre por dos veces, Alcaraz, Aytona, Alguaire y Almenara, hasta las aguas crecidas del 11 de octubre. Posteriormente se retiró la gente por sí sola “dejando al marques y a los cabos casi solos en Monreal.

¹⁵⁶¹ *Representación 1642* f, 176v

alojada la gente de Cataluña y el marqués de Leganés metido la tierra dentro del reino de Aragón en un lugar cerca e Zaragoza, olvidadas las cosas pasadas, gozaban de la felicidad del puesto y del estado y nos referían que estaban muy contentos por las Pascuas”, dirá con su acostumbrada ironía¹⁵⁶². Aunque el fracaso había hecho que se considerara su vuelta a Milán, coincidiendo con una nueva ofensiva del Príncipe Tomás de Saboya¹⁵⁶³, Leganés permaneció un tiempo al frente del ejército. Cómo él mismo afirma, a comienzos de 1643 hizo algunas capturas militares¹⁵⁶⁴. Sin embargo, de nuevo su destino estaba echado. El poder de Olivares languidecía, y la derrota de su brazo ejecutor en Lérida ante los franceses en medio de la revuelta catalana, fue una de sus puntillas.

Vadeando la tragedia. El matrimonio con doña Juana de Rojas y algunos nuevos cargos (1642)

Durante el tiempo que permaneció en Madrid entre el otoño de 1641 y la primavera de 1642, Leganés consideraría los beneficios de un segundo matrimonio. La esposa sería doña Juana de Rojas y Córdoba, viuda dos veces, heredera del marquesado de Poza, y miembro de una familia muy activa culturalmente¹⁵⁶⁵. Doña Juana era hija del VI duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y de Mariana de Rojas, IV marquesa de Poza. Don Luis, hombre culto y amante de la literatura, fue el famoso, patrón y protector de Lope de Vega. El duque, que llegaría a costear las exequias del poeta, escribiría un epigrama a la muerte de Lope, como colofón a una larga relación de mecenazgo y colaboración¹⁵⁶⁶. La afición a las

¹⁵⁶² Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 76.

¹⁵⁶³ Carta de 25 octubre 1642, sin remitente ni destinatario. *Memorial Histórico Español* 1861-1865 XVI p. 477

¹⁵⁶⁴ Intentó la empresa de la Castellania de Amposta, ganándose Batea, Bandesa Mora y el Castillo de Orta, *Representación 1642* f. 176v.

¹⁵⁶⁵ Para la familia de doña Juana es muy útil lo mencionado por ella en su testamento, vide infra. Así como las pruebas de nobleza que se le hicieron para la autorización de su matrimonio en 1649, AHN, OOMM, Santiago exp. 10391.

¹⁵⁶⁶

*O Lope, ingenio todo admiraciones,
y admiración de los ingenios vive,
vive a mi fee, que por ti aperevive
en mi dolor, a eternas divraciones.*

*Veras constantes mis veneraciones,
Que en laminas del alma el alma escribe
Y de mi amor en oblacion recibe
El corazon nevado en crazones.*

*Quien pvdiera tu ingenio merecerte,
(o fama de ti mismo) por pagarte
lo que sin el no pvedo no deverte.*

*Quien pvdiera tu espiritu heredarte,
Para bonrarte a finezas en la mverte*

bellas letras quizás la heredara don Luis de su madre, doña Juana de Córdoba y Aragón, abuela de la futura marquesa de Leganés, a cuya muerte en 1638 se inventarió una relevante biblioteca de autores clásicos y modernos. A la vez que poseía una pequeña colección de pinturas, tasada por Bartolomé Román, donde destacan menciones a obras de Scipione Gaetano y Juan de Jauregui¹⁵⁶⁷. El marido de ésta, y abuelo paterno de la segunda marquesa de Leganés había sido Antonio de Córdoba y Aragón, V duque de Sessa, que fue Mayordomo Mayor de la Reina Margarita y embajador de Felipe II en Roma.

La segunda mujer de Leganés usaba el apellido Rojas, por ser el que permanecía ligado a la casa de Poza que pretendía heredar. Su abuelo materno, había sido Francisco de Rojas, III marqués de Poza, que fue Presidente del Consejo de Hacienda, y estuvo casado con una hija del Almirante de Castilla, Francisca Enríquez Cabrera. Ambos fueron padres de Mariana de Rojas IV marquesa de Poza, la madre de doña Juana. Mariana murió el 1630¹⁵⁶⁸, y a su muerte se inventarió una pequeña colección de cerca de ochenta pinturas, principalmente de pintura devota, con algún ejemplo de obras mitológicas, cuya ausencia de atribuciones y tasación impiden un análisis más profundo sobre su gusto artístico¹⁵⁶⁹. Es un hecho llamativo que ambas abuelas de la segunda esposa de Leganés tuvieran sendas colecciones de pintura, lo que quizás preparara su interés por este arte.

En la fecha en que Juana de Rojas y Córdoba contraía matrimonio con Leganés, era viuda de dos maridos. En primeras nupcias había casado con su tío Francisco Fernández de Córdoba, hermano de su padre. De este matrimonio había tenido dos hijos que murieron en la niñez, llamados Mariana y Francisco, y una hija que sobrevivió a la edad infantil, llamada Francisca de Rojas y Córdoba, para quien su madre reservaría grandes proyectos¹⁵⁷⁰. Este primer matrimonio se mantuvo vigente hasta el 26 de octubre de 1627, fecha en que murió don Francisco¹⁵⁷¹.

Tanto quanto en la vida supe amarte.

(*Fama Postuma* 1636, f. 18).

Lope había entrado al servicio del padre de la marquesa en 1605, asistiéndole como secretario y confidente. Existe una amplia correspondencia de Lope a Sessa entre 1610y 1617, en el Museo Lázaro Galdiano (inv. núm. 15652). El duque le favoreció utilizando su influencia para la obtención de diversas prebendas clericales una vez que Lope profesó los votos. Famosas son las *Rimas humanas y divinas* obra que Lope bajo el seudónimo de Tome de Burguillos dedicó al duque de Sessa (véase Lope de Vega 1634).

¹⁵⁶⁷ El inventario, tasación, y partición de los bienes de doña Juana de Aragón en AHPM 25123. La tasación de las pinturas en f. 94 y ss. Tanto las pinturas como otros objetos fueron parcialmente transcritos en Barrio Moya 1984, (citando de manera errónea AHPM 8233). Las pinturas de Gaetano y Jauregui fueron mencionadas someramente en Barrio Moya 1983.

¹⁵⁶⁸ *Muere el 23 de mayo de 1630 jueves entre las cinco y seis de la tarde Mariana de Rojas, Duquesa de Sesa hija del Marqués de Poza, Enterrada a las diez en el colegio de doña María de Aragón. Con asistencia de los grandes títulos y caballeros. Se hizo novenario con gran grandeza. El duque de Sessa vistió de luto*, (Gascón de Torquemada 1991, p.314)

¹⁵⁶⁹ La testamentaria en AHPM, 6158, ff. 983-1028. Las pinturas en f. 1005 y ss.

¹⁵⁷⁰ Los hijos de sus matrimonio son mencionados en el testamento de doña Juana AHPM, 10234, ff. 220-245. En 1624 moriría Mariana a los veinticuatro días de su nacimiento, siendo enterrada el 20 de diciembre

Apenas tres años después, el 26 de junio de 1630, Juana contrajo su segundo matrimonio, en este caso con Lope Moscoso Ossorio IV marqués de Almazán y Monteagudo, en ese momento nieto del conde de Altamira¹⁵⁷². Este duque de Almazán mantenía ciertas relaciones con el mundo literario madrileño. El principal ejemplo es el soneto que Gabriel Bocángel le dedicó a su muerte¹⁵⁷³. El propio duque se dejó llevar por ciertas veleidades literarias, como demuestra el soneto que había redactado en 1635 a la muerte de Lope de Vega¹⁵⁷⁴. Por otro lado la vida de Almazán fue bastante novelesca, en la navidad de 1635 durante la celebración de una comedia en Palacio, participó en una pelea junto con otros nobles, en la que llegaron a sacar las espadas. La riña fue tan violenta que se tuvo que parar la representación teatral, por lo que los litigantes fueron castigados con la expulsión por un año del Palacio¹⁵⁷⁵. Del matrimonio de doña Juana de Rojas con el duque de Almazán nacieron varios hijos: Gaspar Hurtado de Mendoza Ossorio y Moscoso, V Marqués de Almazán; Antonia Moscoso Osorio, dama de la Reina, que casaría en 1648 con Luis Fernández Portocarrero, luego IV conde de Palma del Río; Melchor de Rojas, muerto en 1653 en Arras¹⁵⁷⁶, y Leonor Moscoso que casó con Gaspar Manuel de Haro Avellaneda.

en el Colegio de María de Aragón. (La partida de defunción en AHN, Nobleza, Baena 124, d. 63). Esto implica que la niña que nace el 17 de marzo de 1627, según afirma la gaceta de Gascón de Torquemada (1991, p.263), ha de ser Francisca.

¹⁵⁷¹ Gascón de Torquemada 1991, p. 293.

¹⁵⁷² Gascón de Torquemada 1991, p. 315. Aunque las velaciones se celebraron el 28 de agosto en la villa de Almazán en Soria, siendo padrinos el Condestable de Castilla y la duquesa de Frías, *Idem*, p. 317,

¹⁵⁷³ *Pregñta que haze el autor al marques Almazan, como señor, que en breves años passò a mejor vida*

SONETO XIII

*Sabio Marques, con quien Apolo parte
El laurel que corona numeroso,
Porque otro medio círculo glorioso,
Reserva a sus preuistas glorias Marte*

*Dezídme, porque siempre amor reparte
La pena, el llanto, y el desden zeloso
A los suyos? Si amor, como es odioso?
Si de arte ofende en la deidad, ay arte?*

*Confieso, que al dolor tal vez prefiere
el gusto, pero quando sus instantes
Reduziea vn contento supo el gusto?*

*Porque es ciego el amor, que apunta y hiere
Y no se llaman ciegos los amantes
Que le siguen, sabiendo que es injusto?
(Bocángel 1946 p. 267.)*

¹⁵⁷⁴ *Honra Fúnebre* 1636, f. 23.

¹⁵⁷⁵ Gascón de Torquemada 1991, p.384

¹⁵⁷⁶ Sobre la fecha exacta hay dudas doña Juana en su propio testamento, menciona abril 1653 como fecha de la muerte de su hijo, aunque los avisos de Barrionuevo establecen que fue el 3 de octubre de 1654: “*Murió en Arras un hijo de la Marquesa de Leganés, hermano del marqués de Almazán, con otros muchos que nos hay hecho falta*”, Barrionuevo 1968, p. 63.

Hacia febrero de 1642 se rumoreaba el posible enlace entre doña Juana, a la que se cita como marquesa viuda de Almazán y el marqués de Leganés recién regresado de Italia y Valencia¹⁵⁷⁷. Sin embargo, no sería hasta el 2 de abril cuando se celebró la boda. Además de este enlace, en la misma fecha se celebraron las capitulaciones matrimoniales por las que dos de los hijos de doña Juana se casaban con sendos hijos de Leganés, en una suerte de matrimonio triple. Así Francisca de Rojas, hija del primer matrimonio de doña Juana, casaba con Gaspar, hijo de Leganés y Policena Spínola, entonces marqués de Morata. Y por otro lado Gaspar Hurtado de Mendoza, marqués de Almazán, hijo del segundo matrimonio de doña Juana, casaría con Inés de Guzmán, así mismo hija de Leganés y Policena

Según los acuerdos matrimoniales Leganés se comprometía a entregar a doña Juana 1.000 ducados anuales para los gastos de su cámara. Con la condición de elevarlos hasta 3.000 en caso de que doña Juana, sucediese en el mayorazgo de Poza, como así ocurrió. A cambio ella entregaba como dote un censo de 2.000 ducados de renta sobre los estados de Baena y el derecho de otros 10.000 ducados de la hacienda de su primer marido, a los cuales que tenía derecho por herencia. El fin de este matrimonio es difícil de juzgar, quizás fuese un enlace en búsqueda de una mayor seguridad económica para ambos. Sólo una cosa puede afirmarse con seguridad. Ninguno de los contrayentes pretendía el enlace entre las casas de Leganés con las de Sessa, Baena y Cabra, a las que doña Juana podía tener derecho. En el documento matrimonial, se hace específica mención a que en este caso habrían de dividirse ambas casas, *“porque la yntençion de los dbos señores contrayentes es que nunca se puedan juntar en un poseedor si no en caso de bauer solo un hijo”*¹⁵⁷⁸.

La boda entre Leganés y doña Juana se celebró en Palacio, en una ceremonia que tuvo una repercusión social muy elevada a juzgar por la calidad de los testigos. En ella estuvieron presentes el duque de Nájera, el de Osuna, el de Lemos, el condestable de Castilla, y José González, Consejero del Rey. Y, según el documento de capitulación, el matrimonio se celebró con la presencia de *“otros muchos señores y Caballeros”*. El mismo documento añade en una apostilla marginal añade: *“y tambien se hallo presente el ex^{mo} s^r marq^s de s^a cruz may^{mo} mayor de la Rey^a nra sra”*¹⁵⁷⁹. Este detalle de la adición del nombre de Santa Cruz

¹⁵⁷⁷ Pellicer y Tovar 1790, II, p.214, Aviso de 25 Febrero 1642, que apostilla: *“...y tambien [se casan] a trueco los hijos”*, tal y como sucedió.

¹⁵⁷⁸ AHPM, 6211, f. 37-42v. Ignoramos la causa por la que Arroyo Martín consideró 1637 como la fecha del segundo matrimonio de Leganés, véase Arroyo Martín 2002, p. 153.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*. Dado que las capitulaciones se celebran el 2 de abril es extraña la noticia que daba el padre Sebastián González el 25 de septiembre: *Casose por poderes el marqués de Leganés con la marquesa de Almazan, y hijo y hija de Almazan con hija y hijo de Leganes. Hizo oficio de cura el señor Patriarca, y la señora condesa de Olivares llevó á los novios a las casas del de Leganes, donde boy están todos juntos* (Memorial Histórico Español 1861-1865, XIX, p. 347-8.)

en el documento en el último momento, da idea de la rancheza del acontecimiento. Parece que casi todo el que era alguien en la Corte en esos momentos pretendiera estar presente.

Poco se sabe de la segunda marquesa de Leganés, pues apenas se tienen noticias suyas. Una noticia anecdótica es el robo que sufrió en el palacio de la calle de san Bernardo en una noche de noviembre de 1642 cuando los ladrones se llevaron la repostería y varias arrobas de plata labrada¹⁵⁸⁰. Pese a la ausencia de datos, se puede sin embargo definir su personalidad como muy vehemente. En concreto a raíz de una de las anécdotas más repetidas en las fuentes antiguas, que refieren un altercado que tuvo con el Almirante de Castilla en la Casa de Campo en septiembre de 1647. Durante una partida de caza en este paraje real junto con sus dos hijas y una sobrina, el coche de la marquesa fue seguido de cerca por el coche del Almirante de Castilla, que galanteaba con dos damas, que pretendían admirar su habilidad en la caza. Cuando la marquesa de Leganés solicitó por al cochero del Almirante que marchase a otro paraje, éste le obligó a permanecer. Tras un segundo requerimiento, al que tampoco hizo caso, doña Juana cargó su escopeta con únicamente con pólvora y disparó al cochero del Almirante para asustarle y obligarle a obedecer. Al no conseguir su objetivo cargó con perdigones una segunda vez y disparó hiriendo al cochero y derribándolo del arcabuzazo. Ante esta actitud el Almirante marchó con el otro cochero a Madrid. La marquesa atendió al herido y pretendió recompensarle con un dinero, que el cochero se negó a aceptar. El altercado tuvo como consecuencia una reclamación del Almirante al marqués de Leganés, de la que éste utilizó su más elevada posición social ante el rey para no ser castigado¹⁵⁸¹.

Desde los primeros momentos del matrimonio doña Juana y Leganés, los esfuerzos de ambos se centraron en la obtención de la herencia de la casa de Poza, que la nueva marquesa litigaba con su hermano Antonio Fernández de Córdoba. En el matrimonio entre su padre el duque de Sessa y su madre la marquesa de Poza se había establecido la separación de ambas casas, de manera que don Antonio debía elegir una, heredando la otra doña Juana como hija segunda. Sin embargo, tras la muerte de sus padres Antonio, ya poseedor del ducado de Sessa, pretendió también ser heredero del estado de Poza, alegando que el primero le tocaba por derecho y lo de Poza había de ser herencia de su hijo¹⁵⁸². Se estableció un larguísimo pleito con alegaciones por ambos lados que incluso

¹⁵⁸⁰ *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XIX, p. 357.

¹⁵⁸¹ El padre Jesuita Sebastián González, relata por extenso la anécdota en *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVIII, p.118-119. Posteriormente ha sido profusamente referida, véase Marañón 1945, p. 213; Deleito Piñuela 2005, p. 97.

¹⁵⁸² Para profundizar en los detalles de este larguísimo pleito, véanse los memoriales de ambas partes conservados:

tuvo momentos violentos. Por ejemplo en mayo de 1647 cuando Sessa y Leganés, representando a su esposa, pretendían alegar sus derechos ante los oidores que habían de votar en el pleito, se desencadenó un enfrentamiento verbal entre ambos que casi deriva en un duelo, tal y como relataba el padre Sebastián González *...el de Sesa iba con tanta tropa de gente que impedían al de Leganés el hablar á los oidores. Dijole Leganés se sirviese S. E. De dar lugar*

- Licenciado Juan de Alcántud, *Por el Marqués de Diego Felipe de Guzmán Rojas y Córdoba, Comendador mayor de Leon, de la Orden de Santiago... En el pleito con el Conde de Altamira, Marques de Almazán Don Luis Ossorio Moscoso y Rojas, Don Luis Fernández Portocarrero, conde de Palma la Condesa de Palma Doña Maria Leonor de Moscoso su muger y la Condesa de Cabra Doña Leonor de Moscoso y Rojas. Sobre la tenuta y sucession de los mayorazgos, y Estados de Poza, y Monçon que vararon por muerte de la señora doña Juana de Roxas, Marquesa de Poza abuela y madre de los litigantes respective S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 222 n^o 10).

- Licenciado Gabriel de Espinosa Ribadeneira Por Leonor Moscoso Ossorio y Roxas, Condesa de Palma. Con D. Luis Fernandez Portocarrero Rojas Moscoso Ossorio Conde de Palma su marido, y con D. Luis Ossorio MoscosoRojas Ghurtado de Mendoza, Conde de Altamira, Marques de Almazan, su hermano, y con doña Leonor Moscoso y Rojas, Condesa de Cabara, y con D. Diego Phelipez de Guzman Rojas y Cordova, Marqués de Leganés. Sobre la tenuta de los estados de Poza y Monçon con todo lo a ellos agregado S.L., s.i. s.a.,

(BNM, Porcon C^a 6 n^o 3).

- Licenciado Diego González de Jaen, *Por don Luis Osorio Moscoso Rojas Hurtado de Mendoza, conde de Altamira, Marqués de Almazán, n^o 45 del Arbol. En el pleyto con don Luis Fernandez Portocarrero, Conde de Palma, n. 39 Doña Maria Leonor Moscoso Ossorio y Roxas, Condesa de Palma su muger, n. 40, Don diego Felipez de Guzman Rojas y Cordoba, Marqués de Leganes, n. 38, y Doña Leonor de Moscoso y Roxas, Condesa de Cabra, n. 354 sobre la tenuta de los estados y mayorazgos de Poza y Monçon que vacaron por muerte de la señora doña Juana de Roxas Marquesa de Poza, n. 29, S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 1135, n^o 5).

-*Por don Antonio Fernández de Coirdoba Rojas Cardona y Aragon, duque de Sesa, Baena y Soma, marqués de Poza, Gran Almirante de Napoles etc. Co nla señora Doña Juana de Cordova Marquesa de Leganés su hermana. Y el curador ad litem de don Diego Fernández de Cordova su hijo segundo del duque. Sobre el mayorazgo de Poza S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 520, n^o 17)

- Francisco de Feloaga, *Por don Antonio Fernández de Coirdoba Rojas Cardona y Aragon Duque de Sessa Baena y Soma, marqués de Poza, Gran Almirante de Napoles etc. Co nla señora doña Juana de Cordova Marquesa de Leganés su hermana. Y el curador ad litem de don Diego Fernández de Cordova, hijo segundo del duque S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a, 414, n^o 23).

- *Por don Antonio Fernández de Coirdoba Rojas Cardona y Aragon, Duque de Sesa Baena y Soma, Marqués de Poza, Gran Almirante de Napoles etc. Con la señora Doña Juana de Cordova Marquesa de Leganés su hermana.. Y el curador ad litem de don diego Fernandez de Cordova, hijo segundo del duque Por don Antonio Fernández de Coirdoba Rojas Cardona y Aragon*

(BNM, Porcon C^a 282, n^o 13).

- *Por don Antonio Fernández de Coirdoba Rojas Cardona y Aragon Duque de Sesa Baena y Soma, Marqués de Poza, Gran Almirante de Napoles etc, con doña Juana de cordova y Rojas Marquesa de Leganes su hermana sobre la sucession de los Estados de Sesa y Baena S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 530, n^o 53).

- *Por Don Diego Fernández de Rojas, hijo segundo de Don Antonio Fernandez de Rojas y Cordova, Duque de Sesa, marques de Poza. Contra la Señora Doña Juana Fernández de Rojas, y Cordova, marquesa de Leganés su tia. Sobre la tenuta y posesion de una de las dos casas y Mayorazgos de Sesa, y Poza que por elección del duque poseedor de ambas bacare S.L., s.i. s.a.,*

(Porcón C^a 145 n^o 18 , 21,y 22)

- Luis de Casanate, *Por Don Antonio Fernández de Rojas y Córdoba, marqués de Poza, contra Doña Juana de Cordova y Roxas Marquesa de Almazán. Sobre la suesión den las casas paterna y materna, S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 674, n^o 2).

- Francisco de Feloaga, Diego de Uceda, *Por Don Antonio Fernández de Rojas y Cordoba, marqués de Poza. Con Doña Juana de Cordova y Roxas marquesa de Almazán. Sobre suesión durante el matrimonio S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 989 n^o 15).

- *Por Don Diego Fernández de Rojas y Cordoba, hijo segundo de Don Antonio Ferández de Rojas y Cordova, Duque de Sesa, Marqués de Poza. Contra la señora Doña Juana Fernández de Rojas y Cordova. Marquesa de Leganes, su tia sobre la tenuta, y posesion de una de las dos casas, y Mayorazgos de Sesa y Poza, que por elección del duque Poseedor de ambas vacare, S.L., s.i. s.a.,*

(BNM, Porcon C^a 495 bis n^o 7; C^a 544 n^o 13; C^a 834 n^o 9 y 10; C^a 898 n^o 15; C^a 1121 n^o 11, 12 y 13.

para que él también los informase. Respondióle el de Sesa, que bien ancho era el patio. Leganés le respondió, con algun desabrimiento, mas no cosa considerable. De esto quedó ofendido el Duque y volviéndose á encontrar le dijo a Leganés: que á él no se le hablaba de aquella manera, y Leganés le respondió que él hablaba como le hablaban. Sesa le dijo que le siguiese al Parque, y Leganés lo hizo. Supo el duque del Infantado y don Luis de Haro, y avisaron a S. M., y mandó a dos alcaldes los prendiesen y llevasen á cada uno preso á su casa, como se hizo. Luego entró de por medio el presidente de Ordenes, por ser de su jurisdiccion, y los hizo amigos y S. M. Los mandó soltar¹⁵⁸³. Un incidente, que más allá de la novelesca historia relatada por el jesuita, demuestra el continuo enfrentamiento de Leganés, como noble de nuevo cuño, con lo más rancio de la nobleza castellana. Algo similar a lo que había sucedido con el Almirante de Castilla en el altercado tratado líneas atrás. Durante toda su vida Leganés debió hacer valer su condición ante aquellos que veían en él un advenedizo. En cualquier caso en enero de 1648 se votó la resolución por el pleito sobre el estado de Poza¹⁵⁸⁴, que saldría a favor de doña Juana, por lo que ella, y por tanto el marqués de Leganés se convirtieron desde entonces en Marqueses de Leganés y de Poza, tal y cómo firmarán en algunos documentos.

La marquesa de Poza, que sobrevivió muchos años a Leganés, murió en 1680¹⁵⁸⁵. Pese a los rumores de un posible matrimonio con don Luis de Haro poco después de la muerte del marqués en 1655¹⁵⁸⁶, nunca más se volvió a casar. En un codicilo de 1670, muy anterior a su fallecimiento, legó a su hija Francisca, viuda entonces del II marqués de Leganés, toda la herencia de la casa de Poza. Pero ante la inesperada muerte de ésta, firmó en 1677 otro codicilo por el que nombraba heredero universal a Diego, hijo de Francisca y su nieto, en ese momento ya III marqués de Leganés, en el quine finalmente se habrían de unir las casas Leganés y Poza¹⁵⁸⁷.

El último codicilo es además una buena muestra de las posesiones que disfrutó la marquesa de Poza. Heredera de las pinturas que su madre Mariana había poseído, parece que se mantuvo muy cercana a este arte. De hecho, serán varios los cuadros que donó a su muerte, muestra del valor que les otorgaba. Por ejemplo, a su hija la condesa de Cabra le dejó una pintura denominada “de la mariposa”, de la que nada sabemos. Aunque no se

¹⁵⁸³ Carta de Sebastián González al P. Pereira de 7 de mayo 1647, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVIII, p. 485.

¹⁵⁸⁴ Carta de Sebastián González al P. Pereira de 7 de mayo 1647, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XIX, p. 150.

¹⁵⁸⁵ La partida de defunción de 26 VII de 1680 en A.D.M. san Martín, defunciones, 9, f. 71.

¹⁵⁸⁶ “Dícese quiere casarse Don Luis de Haro con la marquesa de Leganés. Lo cierto es que la regala, sirva y galantea mucho”, Barrionuevo 1968, p. 146.

Firmado 12 junio 1655.

¹⁵⁸⁷ Testamentaria de Juana de Rojas y Córdoba, marquesa de Poza y Leganés 25 agosto 1680, AHPM, 10234, ff. 220-245.

definen ni autores ni temas, también legó pinturas propias a su hijastro Ambrosio, Arzobispo de Sevilla, el hijo de Leganés y Policena, así como a sus sobrinos el marqués de Santillana y el conde de Portocarrero. Otras donaciones notables se refieren a tallas y pequeñas esculturas como una de *san Pedro de Alcántara* en una urna que deja a su nieto Diego; una *Virgen* a su confesor el padre Alonso García; y un crucifijo de marfil, que deja a su cuñada la marquesa de Sessa. Estas donaciones son la muestra de una situación económica desahogada, como también delatan las abundantes mandas de dinero a particulares. Legados que así mismo alcanzaron varias instituciones religiosas como el convento de san Basilio de Madrid y el de san Francisco de la villa de Almazán. De hecho las mandas son una excelente muestra de su posición social, por ejemplo legó a su nieto el conde de Altamira un Arcabuz. Un arma, que según afirmaba en el codicilo la marquesa era el mismo “*Con que yo he tirado, que fue del Príncipe Baltasar Carlos*”. Una frase que irónicamente nos recuerda la afición a disparar de la marquesa y aquella anécdota con el Almirante en la Casa de Campo¹⁵⁸⁸.

Presión pública, caída y proceso contra Leganés (1643)

La presión mediática.

Mientras Leganés actuaba en los escenarios de Valencia, Cataluña y Aragón, la visión que de su figura se tenía en Madrid iría decreciendo. Los pasquines y libelos en contra de la actuación de Olivares y los miembros de su camarilla, eran cada vez más frecuentes. La presión de las sátiras políticas se había recrudecido especialmente a partir de 1640 cuando la situación de la monarquía había empeorado a causa de las revueltas de Cataluña y Portugal. Olivares era el blanco de estas críticas, pero también lo serían secundariamente todos aquellos que medraron a su sombra, y por supuesto entre ellos se encontraba Leganés. En las páginas siguientes abordaremos la visión que transmiten este tipo de sátiras sobre la figura de Leganés, y la manera en que éstas afectarían su caída en desgracia.

Muchas de estas sátiras fueron ideadas por Francisco Quevedo, y otras se le han atribuido de manera apócrifa. Tras los primeros años en los que Quevedo apoyó la política olivarista, la situación cambió hacia una oposición declarada, especialmente a partir de 1639. Algunas de las más ácidas críticas del poeta a las acciones de Olivares tienen que ver directamente con las circunstancias por las que Leganés había sentado las bases de su

¹⁵⁸⁸ El codicilo de 1677 con estas donaciones en AHPM, f. 240.

carrera social. Una de ellas es la venta de tierras de realengo a particulares para su ennoblecimiento. Se trataba de una acusación habitual hacia los olivaristas, que como se vio, tenía en Leganés un clara víctima. Sobre este tema son ilustrativos los siguientes versos:

*Compran vuestras villas el grande, el pequeño
Rabian los vasallos de perderos dueño.
En vegas de pasto realenco vendido
Ya todo el ganado se da por perdido
Si a España pisais apenas os muestra
Tierra que ella pueda deciros que es vuestra*¹⁵⁸⁹

También promovía Quevedo un claro ataque a los gastos y sueldos excesivos de los dirigentes militares, cuyo mejor ejemplo como se verá a luego era también Leganés. A este respecto escribe:

*Un ministro en paz se come de gajes
Mas que en guerra puedan gastar diez linajes
(...)
Muere la milicia de hambre en la costa
Vive la malicia de ayuda de costa
Gana la victoria el valiente arriesgado
Brindan con el premil al que esta sentado*¹⁵⁹⁰

Pero las opiniones de Quevedo sobre los ministros de Olivares se pueden personalizar aun más. Se conoce cómo abordó la posible sustitución de Monterrey por Leganés en la guerra de Extremadura, gracias a un grupo de décimas sobre la situación del Estado que vio la luz por esas fechas, y que criticaba la prolongación de la revuelta portuguesa:

*Cuando asistir le conviene,
Monterrey la empresa deja
Y de Portugal se aleja;
misterio sin duda tiene.
Leganés dicen que viene
en lugar de Monterrey;
y con buena o mala ley,
que se quedan, me parece
el catalán en sus trece
y Juan de Berganza, rey*¹⁵⁹¹.

Fuesen o no autógrafas de Quevedo, a veces estas sátiras recurrían a la manida metáfora que jugaba con el apellido de Leganés; Messía, dándole un sentido irónico de

¹⁵⁸⁹ Memorial a SM el rey Don Felipe Cuarto, verso 73; cfr Egido 1973, p. 112.

¹⁵⁹⁰ Ibidem, versos 45 y 153 respectivamente; cfr Egido 1973, pp. 112 y 114 respectivamente.

¹⁵⁹¹ Egido 1083, p. 125. La fecha ha de establecerse después de noviembre de 1641 cuando Monterrey dejó el mando portugués.

Mesías para menospreciar su labor en Flandes. En un soneto contra el Conde Duque, se espeta al final:

*Tomó el hereje Grol este verano,
¿y piensas enmendar tus necedades
con enviar a Flandes tu mesías?*¹⁵⁹².

Que lejos quedaba el mismo juego de palabras entre el apellido de Leganés y la idea de Mesías Salvador, que habían usado con algo más de convencimiento los corresponsales de Rubens hacia 1627, cuando se esperaba su llegada a Bruselas. Aunque escritos tras la campaña de 1641, estos versos estaban trayendo a la memoria colectiva el propio viaje que Leganés había hecho en septiembre de 1627 a los Países Bajos, justo después de que la ciudad de Grol fuese tomada por los holandeses en agosto, cuando se criticaba que en lugar de una actuación militar contundente, Olivares enviase a Leganés en misión diplomática.

En la misma línea que presenta a un Leganés como uno de los que sustentan el poder de Olivares, se encuentra un poema satírico denominado la estatua de Nabuco Donosor, en la que se describe a Olivares metafóricamente como la estatua de un tirano:

*Las piernas son de hierro
Porque con mi borden hierran
Han sido y son Leganés
González y Valle Cerdá*¹⁵⁹³.

Otro ejemplo de presión literaria denostando la política de Olivares en la que Leganés sería víctima, aunque indirecta, es la *Libra verdadera de los Consejos de España*. Se trata de una suerte de diálogo en el que se repasa la actuación de los Consejos y Juntas que formaban el entramado político en los momentos previos a la caída de Olivares. La pereza de los consejeros de Estado, la ausencia de capacidad militar de los consejeros de guerra y la mala gestión diplomática desarrollada por el consejo de Flandes, son las críticas que se hace a aquellas instituciones en las que participaba Leganés:

*¿De juntas y Consejos me examinas?
Responderé, si a preguntar me atinas
(...)
El del Estado? Es de gigantes,
Y así le arriman ya por los rincones
El de guerra? – Soldados afamado;
De todos hay en él si no es soldados
(...)*

¹⁵⁹² Egido 1973, p. 125, n° 26.

¹⁵⁹³ *La estatua de Nabuco donosor a la caía del conde duque de Olivares por Henereo de 1643*, BNM MSs 4147, ff.363-365; otra copia en BMN, Mss 9954, f. 35-36v.

*¿El de Flandes? – de ese ya no hablo,
porque con sus paces le llevó el diablo
(...)¹⁵⁹⁴.*

Sin embargo cuando el nombre de Leganés comienza a aflorar de una manera más constante en los libelos y pasquines anónimos, será a raíz de la mala gestión de la crisis catalana en 1642. Una sátira de ese año escrita en verso alude de manera directa a Leganés como causa de las derrotas en Cataluña. Con relación a la toma de la ciudad de Perpignan por los franceses, se alude cómo la ciudad careció de auxilio necesario que podían brindarle los ejércitos capitaneados en el sur por el marqués de Leganés y el de la Hinojosa, a quienes se acusará directamente de cobardes, al haber retirado las tropas hacia zonas más interiores:

*Si Perpiñán se perdió
Poco, gran Señor, importa,
Que hacia atrás la socorrieron
Leganés y la Hinojosa.*

Dos estrofas después se vuelve a la figura del marqués, cuando al aludir a su falta de decisión en el campo militar, se recuerda la derrota sufrida en Casal de Monterrato en 1640:

*Gran soldado es Leganés,
Testigo Italia en sus obras,
Que el casal de Monferrato
Ya le cogió por la posta”
ya le pilló por la cola¹⁵⁹⁵*

De hecho esta falta de decisión, esta ausencia de valentía, sería lugar frecuente en las críticas hacia Leganés. En otra composición, cuando el autor anónimo, quizás Quevedo, se queja de la ausencia de reacción de los Grandes contra Olivares y su camarilla, repasa la actuación de cada uno de los miembros de su familia política. En ella se deja clara la manera cobarde en la que Leganés manejaba los asuntos de estado:

*O los Grandes son ya chicos
O son muy grandes borricos,
O algún misterio se esconde
En que sufran tanto al Conde
O como alguno interpreta
Temeran a su muleta
O si temen a su heredero
Que es un pobre jacarero,
O hay en esto gran maña.
Pues no remedian a España.
O han comido lectuario,*

¹⁵⁹⁴ Egido 1973, p. 134-135.

¹⁵⁹⁵ *Romanze satírico a la benida de su Mag^d de la jornada que hizo a zaragoza año de 1642*, Mss 4147, f. 115- 118; Egido 1973, p. 130 transcribe una versión donde el último verso alusivo a Leganés ha cambiado por “ya le pilló por la cola”, lo que prueba la difusión y variedades de este tipo de escritos satíricos.

*pues sufren al Protonotario
o de la razón se privan
si a González no derriban
o no hay cabeza cuerda,
pues dejan hurtar a Zerda
o para andar al revés
les prefiere Leganés
(...)¹⁵⁹⁶.*

La frase andar al revés parece ser una crítica a la actuación de Leganés en la guerra de Italia, algo que se repetirá en las alusiones a su actuación en Cataluña, durante 1642. Como se vio más arriba, se le criticaba que en lugar de avanzar hubiese retrocedido evitando la contienda.

*Barcelona despechada
Nuestro yugo sacudido
Ya Perpignan se perdió
Lerida no está sitiada
A nuestra vista ocupada
Tiene la Mota Monzón
Y Valencia y Aragón
Con aquestos exemplares
Biendo quemar sus lugares
duda con mucha razón
El ejército florido
De tanta canallería
y luçida infantería
La ambre le a consumido
Y Leganes no ha querido
pelear con esta gente
Como podrá ser valiente
Sin ella a la primavera
Si no es que el Mesia espera
Milagros de su pariente¹⁵⁹⁷*

De hecho, en el Madrid de este momento, Leganés tenía dos famas terribles, una la de ser grueso, gordo, voraz, y apropiarse del dinero que la Monarquía destinaba a la guerra, y la otra la de ser poco dado a la batalla. En las famosas rimas contra Olivares, que comenzaban con el conocido *Que de Loeches, lo heches suplica el Pueblo Señor*, dedicaban largas estrofas a Leganés, en las que se le acusaba de robar, y se recomienda investigar su patrimonio. Se consieraba, que el dinero destinado a la guerra de Italia había acabado en sus

¹⁵⁹⁶ BNM Mss 4147, f. 145, *Contra el conde Duque antes de su cayda año de 1642*; Egido 1973, p. 133-134.

¹⁵⁹⁷ *Queexas de Castilla a su rey sobre tributos y contra el Conde Duque año de 1643*, BMN, Mss 4147, f.387; Mss 9954, f. 54v-56v.

manos, idea que se repetirá se repite en numerosas ocasiones. Pero además también se le acusa de cobarde en el campo de batalla, de “gallina”. En una imagen que perdurará en el imaginario colectivo sobre el marqués:

*(...) será prevención muy cuerda
en que no se puede herrar
a Leganes visitar
pues lo que en Italia a hurtado
lo recinío de contado
y lo ha gastado al fiar*

*De ladrón y de gallina
Imputan a a Leganés
Vuen testigo es el françes
Grande el pan de munición
Los doblones a trompon
Son los polluelos que aclueca
No se saue si antes trueca
En Italia y Cataluña
o la rueca por la uña
O la uña por la rrueca*

*El marqués de leganes
Diçe desde la campaña
Que junten de toda España
Dinero y gente otra ueç
Tambien diçe que el frances
Con nuevo valor amaga
Y que llenando sea fraga
Tamvien llenara Aragon
Pero que el es de opinion
Que vuen provecho le aga¹⁵⁹⁸,*

En la “Cueva de Meliso” un escrito demoledor contra Olivares también se alude a Leganés, criticando el desmedido gasto en gajes de que disfruta como militar. En una estrofa dedicada a las cabezas del ejército, primero se critica que sean extranjeros, para luego centrarse en Leganés. Se trata de un dialogo ficticio e irónico entre Meliso, consejero de Olivares, y el propio Conde Duque.

*Meliso: Naturales guerreros
Pretenden, pero dales extranjeros
Que es demasiada gloria
Que un natural alcance la victoria,
Pero si alguno trata
De vender algun fuerte, lo abarata,
Siendo en esto Leganés la prueba*

¹⁵⁹⁸ *Décimas contra el conde Duque año de 1643*, BNM, Mss 9954, ff. 56v-57v; Mss 4147, f. 393-394v; Marañón, 2006, p. 331; Arroyo Martín 2002, p. 172, n. 102, cita una copia en Mss 23001, f. 235r.

Y así el baston de general de teba
Don Gaspar: Es de mi misma masa
Y quedara todo bien mirado en casa
Porque es hombre muy casero y es con extremo, en fin lo que le quiero
Meliso: Si sacare millones
volvera a Madrid cuatro doblones
Y se ira acomodando
Con los sesenta mil que ira gozando
Salarios concedidos
Seal mal pagados aunque mal tenidos
O vendra a España conducido
*Un gran tesoro genovés lucido*¹⁵⁹⁹

Muy similar, en ideas y sentencias, son otros versos incluidos en una obra muy parecida, el *Diálogo del Conde Duque y su confesor*, donde de nuevo el supuesto valido afirma las bases de su política:

Si hay facción de algún riesgo
Al mas diestro soldado en ella arriesgo
Mas si trata por trato
De rendirse algun fuerte esto varato
A Leganes luego
El vaston de general entrego
Que somos de una masa
Y se cae bien mirado todo en casa
Si gasta seis millones
los tres buelbe a Madrid hechos doblones
Es hombre mui casero
valgame Dios lo mucho que le quiero
El se ba acomodando
con los sesenta mll que esta goçando
salarios conoçidos
Mui bien pagados aunque mal servidos
Tambien renta su estado
Que es por sus propias uñas grangeado
Tan diestro me a salido
Que a España Ginoues a concudido
en breues papelones
*(Segun entiendo) mas de dos millones*¹⁶⁰⁰.

Las acusación de quedarse con el dinero de las letras de cambio de Génova serían muy frecuentes. Por ejemplo, cuando Olivares había dejado el gobierno salió a la luz un testamento apócrifo, de carácter irónico, escrito en verso, donde se cita a Leganés entre los

¹⁵⁹⁹ Egido 1973, p. 170; BNM 10659, f. 103; Arroyo Martín 2002, p. 172, n. 103, cita una copia en Mss 11262/15 f. 50r.

¹⁶⁰⁰ *Diálogo entre el Conde Duque y su confesor año de 1643*, BMN 4147, ff. 221-234; otra copia en Mss 10659ff. 39-49.

malversadores de fondos y causantes de la situación de Cataluña y que aludía al dinero robado por Leganés.:

*Sean por Cataluña el Arçediano
Palao y entre con el para aplacalla
Don Thomas fontanet y que del llano
El perdon de la perdida que balla
De la entrada del Rey y dar la mano
a leganes que se llevo a hurtalla
Con mi Don Pedro Valle de la Cerda
Dos millones o mas no se me acuerda¹⁶⁰¹*

Es evidente que la presión contra Olivares continuaría tras el destierro del valido real. En el *Diálogo entre la voz de Argel, Elias, Fon Francisco de Quevedo, y Enoc, Adam de la Parra, hecho en León estando en su destierro los dos*, una composición satírica en ocasiones atribuida a Quevedo se lee

*-Enoc: (...) ¿o cuando al rey registran
Los soldados y caballos
Para las guerras que brindan?
¿es acaso por sacar donativos y pedidas
A los sufridos vasallos?
¿Tiene en esto granjería?
-Elias: No ha tenido sus campañas
Siempre tan bien proveídas
Como dira Leganés
Y el valle de la codicia?¹⁶⁰²*

Por otro lado y ya tras la caída de Olivares, cuando la justicia investigaba a sus ministros, incluido a Leganés, como se verá más adelante, salió un Romance, donde se aludía metafóricamente a algunos de estas criaturas del Conde Duque, como ríos que purificar:

*La vara de la justicia
Los ha mandado limpiar
Porque de su mal olor
Se apestaba el mundo ya*

*Y con esta diligencia
Purificado se an
Los otros de MonteRey
Leganés y Don Julian*

*Que estaban ya tan bediondos
Que cualquiera os podria dar
Arroyuelos quince y falta*

¹⁶⁰¹ BMN, Mss 4147, f. 252.

¹⁶⁰² Janer 1953, p. 560. véase nota 1 para la controversia en torno a la autoría del diálogo

*Y un puf. de ventaxa mas*¹⁶⁰³.

La presión literaria de la oposición a Olivares no cesó tras su huida de la corte, sino que creció abarcando a todos los miembros de su camarilla. Tras él las víctimas serían sus criaturas, y entre ellas Leganés, cuando aun se encontraba en Cataluña, como demuestra el siguiente soneto:

*Señor cuando se va el Protonotario
Y que hace en Palaçio la condesa
Y a ese Conde Olibete que promesa
Le dilata ponerle en el Calvario*

*Si es el Pacto del Diablo de theresa
De san Andres le aplica escapulario
Que esto de criar berros en artesa
se aprende en aquel santo seminario*

*El espurio en la camara que espera
y González que aguarda en el consejo
Que haçe Leganés en Cataluña*

*Desagasse señor esta quiera
Que el gato ara la presa aun sin pellejo
Si le dexas tantico de la uña*¹⁶⁰⁴.

Otros poemas son más burdos, y hasta groseros. En una de estas composiciones poéticas, se hacen rimas con los tres primeros versos, que juntas componen el último verso de la siguiente estrofa, como si de mensajes ocultos se tratase. El resultado es que el rey no debe contentarse con la caída de Olivares sino expulsar también a los suyos.

*MonteRey con Leganés = no bes
Y cerda de otra faccion = que son
Y el protonotario aguarda = de la carda
Joseph González que aguarda
Quando destes y otros fias
No se Rey en que confias
no bes que son de la carda*¹⁶⁰⁵

Los ejemplos son muchos. Otra sátira titulada “*quien pasa quien pasa, el Rey que va de caça*”¹⁶⁰⁶, jugaba con la idea de que por fin el monarca actuaría contra el tirano y los suyos.

¹⁶⁰³ *Romance contra el conde y otros Ministros salio por MArço de 1643*, BNM, Mss 4147, f. 379; otra copia en BMN, Mss 9954, f. 49v-50v

¹⁶⁰⁴ BNM, Mss 4147, f. 372; otra copia en BMN, 9954, f. 42v-43; Arroyo Martín (2002, p. 157, n. 44), cita otra copia en BNM, Mss. 23001

¹⁶⁰⁵ *Bersos contra el Conde Duque y otros ministros año de 1643*, BMS, Mss 4147, f. 389v; otra copia en BMN, Mss 9954, ff. 51-52.

La composición vería la luz cuando Leganés ya estaba recluido en Ocaña, pues a él se le alude en este confinamiento, lo que confirma que la presión para que la justicia actuara sobre la camarilla de Olivares se mantenía después de su destierro en Loeches. El poema comienza aludiendo claramente a Olivares y a su esposa:

*Tras el lobo carnicero
sale el rey Nuestro s^r
las piguelas del Azor
trocando por el Azero
yace en la trampa el mas fiero
mientras la loba en Palaçio
entretenida da espaçio
para que ajuste su traza
el Rey que va de caza*

*y ay quien diga ya lo este
viendo gemir en Ocaña
aquel por quien para España
es herida Gelboe
y que es tocar en el pie
para que la Estatua ruede
quien duda desecha quede
si la piedra desembraça
el rey que va de caza*

En otra composición en forma de diálogo, hablan un francés y un correo que le trae malas noticias para él. Olivares ha caído en desgracia y el rey podrá ya humillar a Francia. El francés le interroga sobre diversas personas, entre ellas Leganés, al que se menciona en su arresto. Son los momentos, en los que, como se verá más adelante, Leganés está confinado y siendo investigado por la gestión de los fondos militares:

*Fr: Y Leganes lagarto de Ex^a
C: Esta apretado y puesto en residençia
Fr: ¿Sane el Rey que ay millones reservados
y que çerca de tres son los hurtados?
C: Sane que estan en Genoua la rica
y al gasto de la guerra se aplica¹⁶⁰⁷*

¹⁶⁰⁶ BMN Mss 4147, f. 395 y Mss 9954, f. 53-54.

¹⁶⁰⁷ BNM, Mss 4147, f. 382v.

Además de la sátira literaria en verso, que tenía la eficacia de la inmediatez y la alusión velada irónica o escondida, se redactaron e hicieron públicos numerosos memoriales en los primeros meses de 1643 que criticaban abiertamente la labor del marqués, acusándolo especialmente de malversación de fondos. Uno de los más prolijos al abordarle acusaba a Olivares de haber favorecido a Monterrey y Leganés, como ministros de la monarquía:

En la estimacion del Conde ninguno hera digno de grandeza y de su aficion sino Monterrey y Leganés, que casi de la baxa fortuna de su nacimiento y de la miseria de su hacienda los ha prodigiosamente levantado a la grandeza de los gobiernos mayores de Napoles y Milan y a la abundancia de aquellas riquezas tan conocidas en el mundo que an sabido sacar violentamente de la concauidad de las entrañas italianas aunque casi totalmente estan esteriles. Estos dos heran los faborecidos y los dos Martes de España destinados a desaguar los thesoros del rey, el uno en Portugal en lascibias y comedias, y el otro a disipar el exercito de Cataluña con la poltroneria y con la hambre para llenar su insaciable codicia y assi se celebra el libelo o pasquinada destos dos grandes que los llaman los dos ladrones¹⁶⁰⁸.

Una de las varias copias del mismo memorial alude en su parte final al dinero de que se le pedirían cuentas a ambos, catorce millones gastados en Milán sin fruto y cuatro a Monterrey por su acción en Extremadura¹⁶⁰⁹.

En un segundo memorial que conoció la luz por marzo de 1643 se volvía a considerar la ausencia de idoneidad en la elección de Leganés, considerando lo que era y lo que había llegado a ser: “Buelbanse los oxos a los demas ministros, que goza oy Leganés, con que entro a servir (...)”, para concretar la crítica a la política de Olivares por su apoyo a la figura de Leganés: *porque entregó las armas de Cataluña al Marqués de Leganés haviendole traydo tan afrentosamente de Ytalia, por que hizo las treguas de Casal siendo causa de la perdida de la flor de España, porque no socorrio al señor Infante en Flandes asistiendo en Italia a Leganés con los socorros mayores que ha visto Monarca en el mundo¹⁶¹⁰.*

La contraofensiva literaria que Olivares puso en marcha a través del famoso Nicandro, suponía para Leganés un arma de doble filo. Para su defensa se intentaba

¹⁶⁰⁸ *Caida del Conde de Olivares Priuado de Phelipe V Rey de España con los motibos y no imaginada disposicion della sucedida a 17 de Henero de 1643 para exemplo de muchos y admiracion de todos, escriviola un curioso Italiano que de Madrid la remitio a España a un señor su amigo de donde bolbio impresa a España. Traducida de la lengua toscana en la Española para que sea comun a los que padecieron particularmente los efectos prodigiosos de un valido dilatado con absoluto dominio por el espacio de 22 años sucedida en el año de 1643 tienese quasi por cierto que este Papel lo escrivio el Embajador de Alemania D^o Eugenio Carreto marqués de Grana, y Gran ministro muy de la Reyna d^a Ysabel de Borbon y de los de su confianza., BNM, 10659, ff. 49-98v, la cita en f. 73v; otras copias en Mss 4147 ff. 147-188, BNM, Mss 9954, f. 1-34v*

¹⁶⁰⁹ Mss 4147, f. 188 y Mss 9954, f. 34. El final es distinto en la copia del Mss 10659, aunque todas parecen copiar un documento anterior.

¹⁶¹⁰ *Segundo Memorial que se dio a Su Mag^d contra el Conde Duque por Marzo de 1643*, BNM, Mss 4147, ff. 275-282v, las citas en ff. 278v-279 respectivamente.

exculpar a Olivares de los males de la monarquía, responsabilizando a otros. Entre ellos a su primo:

Que en la batalla de Lerida no estuviesen las tropas ordenadas, que no se peleasse con disciplina, ni valor, poco por ventura el conde? Era el capitan general o maese de campo o oficial del exercito? Este no se entrego a un hombre que tenia opinion desoldado que la gano en Flandes Alemania e Italia con vitorias, y tantas plazas ganadas y credito de caveza? Si tuvo orden de pelear y peleo mal en que poco el conde? Si no dio la orden y sin ella peleo mal, que culpa tuvo”¹⁶¹¹

En este mundo de críticas a la gestión política de Olivares, tienen especial relevancia las aportaciones de Matías de Novoa, claro opositor a la política del Conde Duque y por tanto parcialísimo en sus afirmaciones, pero que como en otras ocasiones aporta datos inmejorables, tanto para la biografía de Leganés, como para valorar su decrepita imagen pública de estos momentos. Por ejemplo durante el periodo que duró la Jornada Real a Aragón, cuando la corte se estableció en Zaragoza, en palabras de Novoa la burocracia administrativa se mezclaba con los entretenimientos cortesanos procurando acrecentar los gastos de dinero y tiempo. Aparentemente la representación y autopropaganda de los capitanes, entre los que se encontraba Leganés, superaba ampliamente su arrojo castrense: *“pero todo era hacer juntas y consejos perder el tiempo y gastarle sin hacer nada, y D. Diego Mejia, Mortara y otros cabos en Zaragoza sin pensamientos de hacer nada, y todo era no mas que ver soldados, galas, bordados, plumas, entrar compañías en las casas Arzobispales, donde las cajas, los mosquetes arcabuces carabina y pistoletas tenían atronadas las cabezas a la gente”¹⁶¹².*

Una de las acusaciones que en mayor medida recaían sobre Leganés era la de su falta de arrojo militar y la búsqueda de mercedes y beneficios económicos. La crítica de Novoa es feroz en este aspecto, especialmente al tratar la jornada de 1642. Primero relata como el rey, mientras ambos coincidieron en Zaragoza, le ordenaba una y otra vez a acudir al encuentro del enemigo, con cierta humillación del súbdito delante de toda la corte. Aunque las palabras de Novoa pequen de imparcialidad y sean exageradamente hiperbólicas en su acusación, no dejan de ser ilustrativas de la nefasta opinión que sobre nuestro marqués se tenía en este momento: *Decía el Rey al marqués de Leganés delante de los de su Cámara ¿porque no os vais? ¿ á cuando aguardais á partir? Y él con menos mesura de lo que debía y poco respeto, dicen que pedía nuevas mercedes sobre las hechas y las riquezas adquiridas; y si otro si, que tenía necesidad de sangrarse y luego que era devoto del sábado, que entonces iría, las cuales cosas,*

¹⁶¹¹ Citamos por la copia en BNM, Mss 4147, f. 310v.

¹⁶¹² Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 53.

*puendiendolas castigar descansaba de semejante remisión con algunos de sus gentiles-hombres de la Cámara tan grande era su bondad para con ellos. Y proseguía, que se malograba un ejército el mejor que se había levantado algunos años había, porque todos los hombres de bien y de honra habían salido con el ejemplo de su Rey a servirle*¹⁶¹³.

Cuando resume la nefasta actuación de Leganés sobre Lérida, tampoco Novoa se frenará a la hora de atacar la labor de Leganés: *se comenzó la guerra por Octubre y no se hizo nada sobre Lérida. Se perdió la reputación y un ejército que podía ganar a Jerusalem*¹⁶¹⁴, llega a decir de la campaña de 1642. También escribiría sobre la forma en que Leganés intentó exculparse de su responsabilidad y disimular a través de otras acciones: *“escribieron [el rey y el valido] al marqués de Leganés, procurase para tapar el yerro y el escándalo que corría por el mundo que hiciese algo antes que el tiempo totalmente se acabase de cerrar. Paró esto todo en hazañería y en echar culpas á los osldados y a los que no la tenían, como les era de ordinario, y que su descuido le pagasen otros, y que el engaño pasase adelante: quitó catorce capitanes de caballos, e hizo otras demostraciones, y publicó querer ir a Almenara, lugar de poca importancia, y a Balaguer, vendiendo, que si el enemigo se lo quisiese estorbar, darle batalla, como si tuviera con qué, y decía , que con esto quedaba cortado y se venia por mejor terreno a Lérida. Pero todo era dibujo y entretenimiento, porque todos, unos y otros, se hallaban destituidos de poder obrar nada; porque el cielo con las aguas y otras inclemencias impedía estar en el campo, con que la guerra se acabó por este año con gran mengua del honor y del decoro”*¹⁶¹⁵

Los últimos meses de 1642 habrían de ser muy duros para Leganés, fruto de enormes críticas a sus acciones en Cataluña. Pero era en Madrid, donde la propaganda en contra atacaba, especialmente a su valedor Olivares. Uno de los pasquines y panfletos en su contra, localizado entre la documentación del jesuita Padre Pereira, que a modo de arbitrio irónico, intentaba aconsejar al rey decía: *Al marqués de Leganés se le dé título de duque de Tarragona y conde de Barcelona, que siendo cosas suyas aseguro que no las perdera*. La visión de un Leganés, apegado únicamente a su propio medrar y a su interés privado es evidente¹⁶¹⁶.

Los acontecimientos

La presión sobre Olivares había sido tan grande que, cansado y enfermo, no pudo hacer otra cosa que ceder. El sábado 17 de enero el rey le daba licencia para abandonar la

¹⁶¹³ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 62.

¹⁶¹⁴ Novoa 1878-1886, LXXXVI, 178.

¹⁶¹⁵ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 69

¹⁶¹⁶ *Memorial que se divulgó en Madrid para S.M. en que esta villa y corte advierte muchas cosas; es bien picante y saldo*. Transcrito en *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVI, p. 377 y ss., la cita a Leganés está en unas adiciones al *Memorial*, *Idem*, p. 181. Aunque carece de fecha fue localizado entre los papeles del padre Pereira correspondientes a mayo y junio de 1642. Una copia manuscrita del memorial se encuentra en BMN 4147, f. 519-522. Arroyo Martín 2002, p. 156, n. 38, también utilizó esta poesía, citando BMN 230001, f. 79v y MHE, XVI, p. 381.

corte, aunque no marchó a su villa de Loeches hasta el viernes 23 de enero de 1643¹⁶¹⁷. Las relaciones entre Leganés y su valedor Olivares parece que se enfriaron a causa del desastre de Lérica. Sin embargo en los días cercanos a la caída del valido se mostraba la verdadera fuerza de su relación personal, a través de una carta, publicada por Marañón, que el valido enviaba a su primo el día 21 de ese mes, cuando su marcha de la corte era inminente. Olivares trata a Leganés de primo, pero también de hijo, insistiendo en que siga sirviendo al Rey con devoción “*y hacer que Su Majestad experimente y toque con la mano que aquellos que yo he propuesto son tan finos como yo y más, esperando incluso que el rey siguiese remitiendo el dinero necesario para la campaña. La postdata manuscrita del propio Olivares muestra la cercanía que mantuvo con él en los momentos de su caída política: Creo de mi señor mío y mi hijo, que mi salud no ha podido pasar más adelante y que me podéis consolar en esta aparte última de mi vida, sólo con servir al Rey, nuestro señor: también que mis canas y achaques resuciten con nuevas ocasiones de que servir muy aventajadamente a Su Majestad. Yo os echo mi bendición porque deseo infinito curarme por ver si puedo ayudaros; pero lo cierto es morir vuestro padre y vuestro amigo. Hasta que Dios resuelva Don Gaspar de Guzmán.*”¹⁶¹⁸

Igualmente la contestación, también publicada por Marañón, es una de las cartas más personales e íntimas de las que escribiera jamás Leganés. En ella demuestra su gratitud a Olivares, expresando el dolor por su enfermedad, pero también expresando su idéntica falta de salud: “*y de cualquier manera, mi edad y poca salud, con estos accidentes, me tienen de manera rendido, que creo fuera mejor servicio de S. M. desempeñarme de ellos, como se lo suplicara si me biciese merced de tenerlo por bien, sin eximirme de servir donde me mandase hasta verter la última gota de mi sangre*”. Pero especialmente es una carta donde todavía se muestra afecto a su primo y valedor: “*De cualquier manera suplico a V. E. no me olvide, y si puedo valer algo para su servicio, se sirva mandarme como a hijo obediente, criado de buena ley, fiel y esclavo que más debe y más quisiera pagar a V. E. Aunque con ninguna cosa de esta vida podría jamás conseguir bastante*”¹⁶¹⁹. Palabras realmente sinceras que provocaron en un psiquiatra como Marañón, una definición de Leganés creemos que muy acertada cuando afirma “*este Leganés, discutido como general, fue, como hombre intachable. Bastaría para demostrarlo esta carta, tan reverente y dolorida. Se lo debía todo al Conde Duque, pero en la hora de la desgracia no le negó como otros, y se honró llamándose su hijo obediente y criado de buena ley. Se adivina que su dolor es ante todo, de hijo, que siente, más que la desgracia social consumada, la de la vida de un deudo en peligro y la extinción visible de aquel manantial de voluntad*”¹⁶²⁰.

¹⁶¹⁷ Marañón 2006, p. 449 y ss. Para los acontecimientos previos a la caída de Olivares Elliott 1990, pp. 626 y ss.

¹⁶¹⁸ Marañón 2006, p. 462, el original en BNM, Mss 43-20-66.

¹⁶¹⁹ Marañón 2006, p. 462, apéndice XXIX, p. 588-589.

¹⁶²⁰ Marañón 2006, p. 463

En cualquier caso, la carta nos aporta otras cuestiones, para seguir construyendo la biografía de Leganés. Firmada el 30 de enero, demuestra que permanecía aun en el frente de Aragón, pues está enviada desde Maella, cerca de Alcañiz. Aunque como era su deseo pronto dejaría ese destino, debiendo regresar a Madrid. Los rumores sobre su caída se iban extendiendo. El primero de febrero, según expresaba el jesuita Sebastián González, ya se conocía que el rey iba a reclamarle en la corte para investigar por sus acciones¹⁶²¹, aunque otros conocedores de los entresijos políticos expresaban sus dudas sobre el verdadero alcance de la investigación¹⁶²². Sin embargo, la orden de regreso se dilató algo. El 17 se filtraba que Leganés seguía pidiendo tropas, con lo cual todavía ejercía el mando¹⁶²³. Finalmente a principios de marzo sería sustituido por don Felipe de Silva, ordenándosele volver a Madrid¹⁶²⁴. Leganés debía encaminarse a Zaragoza y dirigirse a Madrid, cuando recibió ordenes de detenerse¹⁶²⁵. Se le ordenó entonces marchar hacia la villa de Ocaña, donde debió permanecer por un tiempo indefinido, mientras se ajustaban las acusaciones contra él¹⁶²⁶. Se practicó entonces una visita económica, algoparecido a una moderna auditoría: “*la visita de Leganés prosigue, y creo vendrá a parar en sacarle un buen pellon de dinero*”¹⁶²⁷. Leganés no pudo entrar en la corte debiendo permanecer en Ocaña, donde permanecía hacia mediados de mayo, aunque su esposa logró obtener permiso del Rey para que su marido pudiera dirigirse a su villa de Morata con el fin de formalizar su reciente matrimonio, algo que sucedió a mediados de mayo, pero con la orden de regresar a Ocaña inmediatamente¹⁶²⁸. Cuando un testigo de excepción como Novoa relata este

¹⁶²¹ Al de Leganés dicen le han enviado a llamar [el rey] y se tiene por cierto es para visitarle, *Carta de Sebastián González al padre Pereira, 1 febrero 1643*, Memorial Histórico Español 1861-1865, XVII, p. 5.

¹⁶²² En otra carta de 10 de febrero el jesuita Gabriel Arriaga, confirma la visita a Leganés puntualizando: pero creo que no hay mas sino que el vulgo dice todo lo que él quisiera que se hiciese, Memorial Histórico Español 1861-1865, XVII, p. 11.

¹⁶²³ En una carta del Padre Camasa, que trabajaba al lado de Leganés de esa fecha se comenta la petición de más efectivos para atacar el puesto de Flix, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 2.

¹⁶²⁴ Carta de Sebastián González al P. Pereira, 3 marzo 1643, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 34.

¹⁶²⁵ Carta de Sebastián González al padre jesuita Rafael Pereira. 24 marzo 1643, Memorial Histórico Español 1861-1865, XVII, p. 61. Véase también Elliott 1990, p. 617 y 630 refiriéndose al alcance de la noticia entre los embajadores españoles en Madrid.

¹⁶²⁶ Así lo afirma el licenciado Monsalve cuando tiempo después redacta la defensa de Leganés: “*fue servido V M de escribirle de su Real mano declarando la satisfacziõ con que se hallaba de sus servicios, y zelo, y alentandole para que lo prosiguiese: pero después se le aniso que se le auia dado licencia para venir a su cassa. Y haviendo puesto en execuziõ esta orden de M le llegó en el camino otra, en que se le mandaba detener en Ocaña y otros lugares fuera de la Corte, y ultimamente en su casa con orden de que no salga de ella, que lo uno y otro ha durado mas de quinze meses*” BNM, Mss 18195, f. 140. El texto no está fechado.

¹⁶²⁷ Carta de Francisco Mediavilla al padre Juan Camacho, 28 abril 1643, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 76. En mayo aun no se sabía nada del resultado de la investigación, aunque se argumenta la falta de defensa de Leganés, una vez que no está Olivares en la Corte: *aun no se sabe como salio Leganes de su visita; mucho le han apretado, y como ahora no tiene el pariente que le defienda podra ser que le maltraten*. Carta de 12 mayo 1643 sin remitente probablemente del P. Rafael, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 86.

¹⁶²⁸ La marquesa de Leganés pidió licencia a S. M. Para ir a ratificar su matrimonio con el de Leganés a Morata, de que es marqués su hijo del de Leganés, y que viniese para este efecto de Ocaña. Respondiolo el señor Presidente que S. M. Concedía la licencia que se le pedía con calidad que el marqués dentro de tantos días volviese a la villa de Ocaña. Suplicó la marquesa de esta

acontecimiento, de nuevo lo utiliza para menoscabar la imagen del marqués, aludiendo a como la causa contra él no le preocupaba demasiado, mientras su esposa se deshacía en gestiones ante los reyes para su rehabilitación:

“Francisco de Alarcón visitaba al marqués de Leganés, sobre lo pasado, escribía sobre ello y se informaba de Capitanes pero él, en medio de estos cuidados solicitaba el fin del matrimonio con la marquesa de Almazán, que se celebró en Morata y procuraba ella la entrada de Leganés en Madrid con muchas instancias y ruegos a la reina y dadas de muchas consideraciones”¹⁶²⁹.

Este sería el momento, hacia los meses de mayo o junio de 1642, en que se redacta uno de los primeros textos de cuantos finalmente harían falta para la su defensa. Se trata de la *Representación hecha al Rey Don Felipe Quarto*¹⁶³⁰. Un documento fundamental para establecer la biografía de Leganés, por cuanto enumera sus servicios y trabajos para la Monarquía. Dentro del texto es muy útil de cara a conocer la mentalidad del marqués, un párrafo en el que Leganés, a través del escritor anónimo, expresa su penosa situación, insistiendo en la idea de la ausencia de reputación, que fue siempre una de sus inseguridades más obsesivas y cíclicamente recurrentes: *“Se halla el Marques de leganes retirado ocho meses ha de la Real presencia de VM y de la Corte y su cassa propia que tiene en ella andando con su muger tan digna de venerazion y mejor fortuna y con sus hijos nuera y yerno de tan gran lustre en España, por aldeas y Mesones con sumas descomodidades en la hacienda y en la salud y lo que mas es padeciendo su reputazion y la de su sangre en España y en toda Europa...”*. Finalmente el autor justicia y clemencia de Felipe IV y suplica se tome resolución de permitirle volver a su casa donde, según se dice ha de continuar el pleito que su mujer tiene puesto al marquesado de Poza. Siendo ésta otra probable razón de las visitas de doña Juana a su marido a Ocaña.

Fueron estos meses centrales de 1642 los momentos más delicados de la carrera cortesana de Leganés, incluso se consideraba posible un destierro definitivo de Leganés, como había sucedido con Olivares¹⁶³¹. De hecho, éste se dirigió definitivamente a Toro el

segunda ordenacion pidiendo por merced se sirviese S. M. De que asistiese el marqués en Morata hasta que se hubiesen concluido sus negocios y fuele respondido no convenia al servicio de S. M. Estuviese en Morata sino en Ocaña; con que la marquesa hubo de acomodarse en el tiempo y irse a Morata donde hoy está el marqués; no se sabe si los dos se irán de allí a Ocaña, o el marqués sólo, y ella se volverá aquí con sus hijos, Carta de Sebastián González al padre Rafael Pereña, 6 mayo 1643, Memorial Histórico Español 1861-1865, XVII, p. 82,

¹⁶²⁹ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 97.

¹⁶³⁰ *“Representacion hecha Al Rey Don Felipe Quarto por Don Diego Felipe de Guzman. Marques de Leganès en la qual hace presente a S. M. los meritos, que en el discurso de su vida, tiene contraidos a favor de la Corona de España. Este manifesto se dirige a justificar su conducta de los cargos que se le hicieron por el tiempo en que mando el exercito que operaba contra los Franceses, y Cathalanes; en el año de 16[42]”,* BN. Mss 18195, ff. 170-182.

¹⁶³¹ *Dos dias ha partiò fuera de Madrid D. Francisco Antonio de Alarcon; no se sabe de cierto adonde; mas tienese por muy probable ha ido á Ocaña a tomar su confesion al marqués de Leganés, conforme á los cargos que se le han hecho y á la deposicion de los testigos. Esto corre; presto se sabrá con certidumbre su salida,* Carta de Sebastián González a Rafael Pereña, 26 mayo 1643, Memorial Histórico Español 1861-1865, XVII, p. 98.

12 de junio, donde moriría tiempo después¹⁶³². Mientras, Leganés seguiría en Ocaña, esperando el resultado de las investigaciones durante algún tiempo¹⁶³³. Las noticias sobre el período que duró su ausencia forzosa de la corte son pocas, y la información de que disponemos escasa. En octubre, Leganés recibió permiso para instalarse en su villa Morata¹⁶³⁴. Donde seguiría esperando la formalización de unas acusaciones que se concretarían un poco más adelante.

El juicio

El 2 de febrero del año siguiente ya se habían establecido los jueces para su causa. Tres serían letrados: el presidente de la Cámara de Castilla, Don Francisco de Alarcón y Don Antonio de Contreras. A los que se sumarían varios nobles, el conde del Castriello, el conde de Oñate, y el marqués de Castañeda¹⁶³⁵. Las acusaciones que recaían sobre él se formalizaron en 43 cargos de distinta índole, todos relacionados con su gestión al frente de la guerra de Cataluña. No conocemos el documento acusador, pero sí la defensa legal de Leganés, encomendada al licenciado Miguel de Monsalve¹⁶³⁶. Poco se sabe sobre el abogado, salvo su extracción clerical, perteneciendo a la orden de Predicadores, junto a sus trabajos como historiador y su participación, como jurista en la defensa de otros pleitos, y su muerte en 1649¹⁶³⁷. El texto de Monsalve en defensa de Leganés, de además de aportar innumerables datos sobre la jornada de Cataluña, establece la defensa en función del tipo

¹⁶³² Marañón 2006, p. 479.

¹⁶³³ El 14 de julio en los Avisos de Pellicer y Tovar se publicaba que una vez exiliado Olivares, se continuaba la causa de Leganés “*que está en Ocaña*”, aunque ese mismo día el padre jesuita Sebastián González escribía que se dirigía a Colmenar Viejo, mientras se esperaban sus acusaciones, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 155.

¹⁶³⁴ Carta de Sebastián González al Padre Rafael Pereira 17 octubre de 1643, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 317.

¹⁶³⁵ Carta de Sebastián González al P. Pereira, de 2 febrero 1644, *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XVII, p. 437.

¹⁶³⁶ Miguel de Monsalve, *Papel o memorial del Marqués de Leganés dirigido a la Mag^d del Rey Pl^o 4^o sobre los buenos servicios, que el y sus antecesores han^o hecho a favor de la Monarchia Española con motivo de haversele quitado el mando del Exército contra los Cathalanes Año de 16..* Manuscrito sin fecha, BNM Mss 18195, f. 136-167v. Se conservan también sendas ediciones del texto, igualmente sin fechar. BNM, 2374, Mss f. 340-361v (citado en Arroyo Martín 2002, p. 172, n. 112) y BAH, Salazar N-16, f. 1-22. Hemos seguido el manuscrito por acercarnos más al texto original, citado de aquí en adelante como *Memorial*.

¹⁶³⁷ Entre sus escritos se conocen la *Reducción universal de todo el Piru*, s.l., s.n., s.a. escrito en fecha incierta pero dedicado a Felipe III, un ejemplar se conserva en la BNM, R/38842. Como jurista defendió al marqués de Cenete, duque de Infantado y Lema en el pleito por la posesión del marquesado de Denia, en un texto, también sin fecha PorPor el marques del Cenete, Duque del Infantado y Lerma con El conde de Melgar y Condesa de Empurias sobre La posesión del Marquesado de Denia, s.l. s.n. s.a. [BNM 2/19667].

Monsalve debió permanecer muy ligado a Leganés. Su muerte de terciarias sincopales se produce cuando se Leganés encuentra en Portugal .el 14 de octubre de 1649, su colaborador Alonso Vallejo Capacho afirmaría de esta muerte, *con q el s^o marq^o de leganes terra aquella audaçia menos con q ablaua p^o su pleito* (AZ, Altamira, 474, GD5, d. 42).

Un documento interesante para su biografía es el que le menciona como poseedor de un mayorazgo heredado de su padre, BN Porcón C^a 199, n^o 24.

de acusaciones que existían sobre él. Éstas eran de cuatro tipos. Las primeras eran de tipo económico, aduciendo que había cobrado como general por encima de lo acostumbrado. La defensa se basa en este punto en la similitud respecto a su sueldo al frente de la guerra en el Milanesado, en los años previos. El segundo grupo se basaba en la inobediencia de las órdenes reales, excusándose Monsalve en el libre albedrío al que podían recurrir los mandos a llevarlas a cabo. Alude cómo en las particulares sí obró como le fue mandado, escribiendo puntualmente al Rey sobre sus pasos. El tercer grupo versaba sobre la mala gestión del ejército. Sobre ello se excusa aludiendo a que en Italia Leganés sí que se procuró el abastecimiento adecuado al ejército porque el propio marqués a la vez que Capitán General era gobernador de Milán, por lo que todo dependía en última instancia de su providencia, y cómo en Cataluña fue muy distinto. Este argumento es altamente significativo para considerar el pensamiento político de Leganés, que parece abogar por una reunión de las distintas gestiones política y militar en una sola persona. Así la defensa se basó en que él tuvo que ajustarse a personas que no dependían de su jurisdicción, y obedecía las órdenes de su rey al respecto: *“Y si concurrieran las mismas circunstancias, y hubiera tenido autoridad, tiempo y dinero con que prouenirlos pero es notorio que solo fue General a la sonbra de VM y a sus ojos le toco limitadam^e la direccion del exercito cuidando la junta de execuzion y otros ministros de la Prouision de bastim^o y vituallos, sobre que tomaron diferentes asientos con personas particulares que nunca estuvieron sujetas a la juridizion del Marques”*¹⁶³⁸. Finalmente se le acusaba directamente de la penosa resolución de la batalla de Lérida en octubre de 1642, de haber primero rehuido la contienda y luego salido sin una estrategia planificada. Sobre esto se argumenta aparentemente que son las vicisitudes de la guerra “accidentes ympensados” y lo achaca a la mala suerte.

Monsalve aportó otras razones generales para que el Marqués no fuese culpado. En el texto que intercala alusiones a la Historia Antigua y Divina, pero también a la Historia reciente de la Casa de Austria con citas a casos similares a los que se juzgaron. En un discurso eminentemente retórico que queda adornado por continuas referencias a escritores y sentencias latinas, Tito Livio, Séneca, Cicerón, Ovidio, establecía argumentos tan poco tangibles como la fortuna¹⁶³⁹, o la bisonería del ejército y la inteligencia en Leganés por reconocerlo y evitar mayores derrotas no presentando batalla¹⁶⁴⁰. En este sentido y en

¹⁶³⁸ *Memorial*, f.143

¹⁶³⁹ *“que en la guerra mas que en alguna otra materia procura la fortuna mostrar con mayor euidencia sus milagros haziendo a hermosissimas pruençiones responder tristissimos efectos, y por el contrario con disposiziones muy cortas, y fuerças muy debiles conseguir grandissimos vitrios y perder a unos con lo que hizo ganar a otros...que los catolicos debemos creer que es obra reserbada a la divina providencia”*(*Memorial*, f. 145).

¹⁶⁴⁰ *“porque los mas sucesos desta compañía no fueron absolutam^e fortuitos, sino que le marques los apreuiño reconociendo que siendo visoña la mayor parte del exercito, se podia q debia temen un acccidente siniestro en l mayor ocasion”*(*Memorial*, f. 148v).

descargo de Leganés, hay que llamar la atención sobre el verdadero problemas de las deserciones en esta batalla, según se confirma en algunas fuentes imparciales, hasta el punto de que el Marqués llegó a encontrar durante la batalla a dos de los huidos escondidos en unas matas, atacándoles por su “desvergüenza”¹⁶⁴¹.

Volviendo a la defensa de Monsalve, también salvaguarda a Leganés acudiendo a la crítica sobre el secreto de los acusadores, que estima debían ser los huidos del ejército en la batalla que calumniaban su buen hacer, ocultando su propia culpabilidad¹⁶⁴². En ocasiones recurre a argumentos como la envidia y la cobardía de estos acusadores, estimando que en los informes de los Generales y Maeses de Campo dejaban fuera de duda la buena acción del Marqués¹⁶⁴³. Un argumento definitivo es la continua consulta de todas las decisiones por parte de Leganés¹⁶⁴⁴, citando en este punto numerosos ejemplos: *Y assimismo que como notò Veleyo no se hallarà varon eminente que no aya usado de Consejeros en las acciones de su fortuna y empleos, que Scipion se aconsejo con Lelio; Iulio Cesar con Pedio, y Balbo: Augusto con Mecenas y Agripa; y assi otros: que es mucho mas necessario en lo que se obra con la fuerça; la qual si carece de consejo, por si misma se deriva*¹⁶⁴⁵. De tal manera que en la búsqueda de consejo estaba siguiendo órdenes precisas de Felipe IV¹⁶⁴⁶.

El texto de Monsalve justifica especialmente dos acciones concretas que habían sido objeto de las acusaciones. La primera era el hecho de haber salido de Fraga de el 6 de octubre castigando con marchas forzadas al ejército sin suficientes abastecimientos. La respuesta se argumenta basándose en que Leganés había obrado conforme a las ordenes del Rey y del Conde Duque además de la urgencia de la acción y a la escasez de víveres: *“hallose el marqués con exercito numeroso, y cortissimos medios de sustentarle (...) y la falta de bastimentos, que como dize Vegetio [de Re militare] es mayor enemigo que el yerro y acaba más que la batalla*¹⁶⁴⁷. La celeridad en la batalla y la rápida toma de decisiones ante la falta de bastimentos habían sido circunstancias que le procuraron a Leganés éxitos pasados, como en Norlinguen, - seguiría argumentando Monsalve- que finaliza esta idea con dos sentencias clásicas de gran elocuencia al afirmar cómo *“se sabe que en la guerra precede, como dize Quinto Curcio, la necesidad a la razón, y no se permite siempre elegir el tiempo: y como dezia Claudio Nerón a sus soldados, que se*

¹⁶⁴¹ Hay muchos huidos (...) que infinitos cauellers de Anito lo han becho y el s^r marques de Leganes encontro a dos dellos en cuiertos entre unas matas y [por] su poca vergüença le obligaron a sacar la espada y tirarles algunos golpes, carta sin fecha ni destinatario de Francisco Garrido BN mss 2370/3

¹⁶⁴² Memorial f. 149.

¹⁶⁴³ Memorial, f. 150

¹⁶⁴⁴ Porque el Marques antes de resolver todas las acciones principales, que se obraron en aquella Campaña, hizo consejo, y consultada la materia, eligio lo que todos, la mayor parte o algunos o el solo tuuo por mas conueniente, Memorial f. 150.

¹⁶⁴⁵ Memorial f. 151 citando al tratadista Veleus Paterculus

¹⁶⁴⁶ En concreto resolución de 20 de septiembre de 1642, Memorial f. 150v.

¹⁶⁴⁷ Vegecio, De Re Militare, Memorial, f. 152v.

*que excauan de grandes marchas, el consejo que la celeridad haze prouechoso, la detencion lo buelue temerario*¹⁶⁴⁸. Los errores concretos en la estrategia de la batalla, son defendidos volviendo al argumento de la bisonñez del ejército, pues tras tomar la artillería al enemigo “*consistio el no proseguir el suceso fauorable en auer buelto la cara la Cauallaria del cuerpo sinistro, desamparándole totalmente, por ser la mayor parte visoña, con que no se pudo proseguir la Batalla con la Infantería desabrigada de Caualleria*.”¹⁶⁴⁹. Otra acusación era el abandono del puesto de General y el hecho de aventurarse de manera que estuvo a punto de perecer “*Se auenturo su persona acometiendo al enemigo con la espada en la mano (...) que el general no ha de auenturar su persona, ni pelear por su mano*”, la defensa alude a que fue para combatir con el enemigo, no siendo impropio abordar personalmente la lucha en caso de necesidad, sino signo muy al contrario de valentía. El mismo afirma, antes de poner numerosos ejemplos cómo “*es igualmente comun la escepción de la regla quando si no lo haze, peligra el Exercito o se piede ocasión grande de ventaja (...) es quando el General no ha de omitir, como dixo Tacito, ningun oficio de constante Capitan ni de fortissimo soldado*”¹⁶⁵⁰.

La segunda acción que defiende Monsalve se refiere a la retirada de Lérida el día 7 de octubre. Se culpaba a Leganés de hacerla sin tiempo, de noche y en desorden, habiéndose retirado ya el enemigo. La respuesta afirma que tal decisión fue sobre consejo y que no había conocimiento de la retirada del enemigo, realizándose por “*haberse consumido el abastecimiento y la flaqueza del visoño ejército*”. Refiere, además como el hecho de retirarse de noche no es signo de cobardía ni mengua en la reputación pues grandes generales lo hicieron, citando a Julio César. Aunque también utiliza argumentos exculpatorios tan banales como las intensas lluvias, que provocaron casi una epidemia¹⁶⁵¹. Se alude también a cómo el rey había dejado al libre arbitrio del marqués las decisiones concretas sobre la contienda, confiando en su experiencia, mediante cartas y providencias¹⁶⁵², y como el hecho de no salir victorioso en una batalla es algo inherente a toda guerra, sin que por ello se le tenga que castigar. Para esto se basa en ejemplificaciones históricas en torno a la Antigua Roma “*...dejando assentado que no conuiene a la Republica condenar a los Generales por los sucessos infelizes*”¹⁶⁵³.

Finalmente Monsalve hará una disquisición sobre los méritos de Leganés en el campo militar, con un repaso a las victorias que obtuvo en Italia: Nordlingen, Verceli, Bren,

¹⁶⁴⁸ *Memorial*, f. 153v, citando a Curzio libro 7 Titio Livio, libro 27

¹⁶⁴⁹ *Memorial*, f. 154.

¹⁶⁵⁰ *Memorial* f. 155v, citando Tacito, Hist. Lib 3.

¹⁶⁵¹ *Memorial*, f. 158v.

¹⁶⁵² *Memorial*, f. 159.

¹⁶⁵³ *Memorial* 161.

Trin, ciudades de Piamonte y de la región del Parmesano, con alusiones a batallas como la de Tornavento, Cenchio. Aludiendo a la expulsión de los franceses de la Valtelina y los valles de los Grisones “*y así los demas servicios notorios al mando, continuado tan sin interpolazión desde la niñez asta las canas con que se halla el Marq^d que ni un solo día de su vida pueda contar que no hay sido mas de VM que suyo*”¹⁶⁵⁴. Finalmente fray Miguel de Monsalve solicitará la reintegración de la reputación del marqués de Leganés.

Las argumentaciones de Monsalve tendría un efecto apropiado, dado que Leganés aparece rehabilitado poco después. Pero no es sino un texto literario encaminado a lavar la imagen pública de Leganés. La verdadera defensa jurídica de los cuarenta y tres cargos que se le habían hecho se conoce a través de una copia manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁶⁵⁵. Está fechada en el propio Palacio de Morata por Leganés el 1 de marzo de 1644. En ella se defiende uno a uno de los cuarenta y tres cargos que se le imputan. Los primeros relacionados con su tardanza en la salida para la jornada de Valencia de 1642, de la mala gestión del socorro a Tortosa, sitiada por los franceses en mayo de 1642, de no tomar la Castellanía de Amposta cuando le fue ordenado y de tardar en pasar a Aragón, con la consiguiente pérdida de varias plazas, cargos que él refuta refiriendo órdenes del rey concretas y en otros casos decisiones personales. Es decir el libre albedrío argumentado por Monsalve.

Una vez en Aragón, Leganés estuvo en Zaragoza el 5 de julio antes de que llegara el Rey, que lo hizo el 26. Durante su estancia allí se le acusaba especialmente de la tardanza en acudir a la campaña, excusándose en las pocas tropas que tenía. También debe desdecir el exceso de mercedes económicas recibidas por influencia de Olivares, aduciendo que eran en realidad inferiores a lo que se suele. En este sentido destaca una merced que nunca se llegó a cumplir, era la promesa del Virreinato de Nápoles. Las circunstancias posteriores negarían esta posibilidad, pero es sugestivo imaginar lo que este nombramiento hubiera podido suponer para su afición a la pintura, dado que le hubiera permitido completar su colección con ejemplos de los artistas meridionales italianos, que, salvo en el caso de Ribera, permanecen como los grandes ausentes.

¹⁶⁵⁴ *Memorial* f. 164v.

¹⁶⁵⁵ *El Marqués de Leganés comendador mayor de Leon de la orden de Santiago gentilhombre de la Camara de Su Mag^d de su consejo de Estado, Presidente del de Flandes, y Capitan General de la Artilleria de España, digo que se me dio copia de los cargos que resultarian contra mi por el processo informatino mandado hacer por su Mag^d cerca del officio de Capitan General que tube de las Armas de su Mag^d en cataluña el año pasado de mil y seiscientos y quarenta y dos sobre el uso, y exercicio del digho officio y para ser absuelto de los dichos cargos y en su satisfacion respondió lo siguiente...*BNM Mss 18195, f. 363-448v

A los cargos referentes a la mala gestión de la batalla en Lérida en octubre, Leganés se defendió justificando sus acciones como las más adecuadas en ese momento, teniendo que demostrar además las acciones estratégicas puramente militares mal resueltas debido, según aduce, a la incapacidad del ejército en acometer sus órdenes. Una acusación interesante para valorar su cometido, es el cargo 25 en el que se le acusa de perder demasiado tiempo en la fortificación de algunas plazas, con la consiguiente desintegración del ejército, lo que de alguna manera está demostrando el interés que siempre tuvo en el arte de la fortificación. También ha de defenderse de la poca resolución para presentar batalla al enemigo en las semanas siguientes a la derrota de Lérida, con el consiguiente incumplimiento de las órdenes, justificándose en que finalmente acudió a la pelea, como pueden afirmar los que estuvieron.

De la lectura de los cargos y su defensa se deduce que la mayoría son referentes a cuestiones estratégicas y a desatender las provisiones del ejército, responsabilidad suya como Capitán General del ejército, justificándose en la mala gestión de los asentistas y sus continuos avisos de la falta de víveres a través del abad de Santa Anastasia. Llama la atención la acusación de su mala gestión del hospital de Fraga, que resultó en una amplísima mortandad en el ejército en el mes de noviembre, donde se recogió durante un tiempo el ejército. Respecto a las cuestiones de excesos en sus gajes y salarios, se basa en lo cobrado en Italia, aduciendo con detalle lo que Monsalve resumía en su retórica defensa.

El renacimiento de las cenizas (1644-1646). La guerra de Portugal. La segunda jornada a Cataluña. El resarcimiento en Lérida.

Leganés tardó aproximadamente un año para recuperar su buen nombre ante Felipe IV. Del proceso de rehabilitación no se tienen datos, salvo que probablemente se produjera por la necesidad de cabezas militares que tenía el rey a la caída de Olivares y su camarilla¹⁶⁵⁶. El 15 de enero de 1644 el rey informaba a Leganés de su partida para la Real jornada a Aragón, y le ordenaba permanecer en su casa hasta nuevo aviso, esperando encontrarle a su regreso en disposición y ánimo para cumplir sus obligaciones¹⁶⁵⁷. Sin embargo, algunas fuentes a finales de mes ya le sitúan en la guerra de Portugal, sitiando la ciudad de Olivenza¹⁶⁵⁸. Esta última noticia extraña pues se carece por completo de ningún dato suyo en todo ese año, aunque es de suponer que de ser cierta pasaría todo el año en el frente portugués. Leganés volvería a Madrid, probablemente al fin de la campaña de ese

¹⁶⁵⁶ Elliott 1998, p. 867, n. 45.

¹⁶⁵⁷ AVDJ, envío 84, f. 45.

¹⁶⁵⁸ Memorial Histórico Español, XVII, p. 430 Carta de Miguel González 23 enero 1644. Quizás sea una confusión con la batalla planteada el año siguiente. Vide infra.

año, pues al menos a comienzos de diciembre participará en las resoluciones del consejo de Estado sobre un memorial francés promoviendo la revuelta en Flandes, en los que demostraba una ambigüedad propia del mejor diplomático, pero en la que parece querer dejar entrever su valía como consejero en asuntos flamencos¹⁶⁵⁹. En cualquier caso permanecería en la Corte todo el invierno hasta abril de 1645, mientras preparaba su equipaje para volver a la guerra de Extremadura¹⁶⁶⁰. Desde enero se sospechaba que se le enviaría al frente lusitano y volvería el marqués de Torrescuso¹⁶⁶¹. Sin embargo, no fue fácil para el Rey convencer a Leganés de que aceptase el mando del ejército de Extremadura. Tuvieron que ser las gestiones de uno de sus secretarios, don Fernando de Contreras, las que, entre adulaciones y consejos, prácticamente doblegasen la tozudez del marqués. Comparado con Cataluña, el frente portugués estaba prácticamente abandonado a su suerte, especialmente en lo económico. No parecía el mejor destino para su resarcimiento, tal y como dejaba claro en sus conversaciones con Contreras. Así lo transmitía éste a Felipe IV cuando escribe las dudas del marqués sobre habría él de “*encargarse de aquellas armas, siendo las de Cataluña ofensivas y asistiendo en ellas la persona de VM que esto no podía dejar de serle muy sensible y de nota*”¹⁶⁶². El miedo a perder la reputación, y la obsesión por el prestigio, fueron dos constantes en el pensamiento de Leganés, como pudo comprobarse durante su periodo italiano. Hábilmente, Contreras volteó los argumentos exponiéndole cómo era precisamente la dificultad que entrañaba la campaña portuguesa lo que exigía que el monarca eligiera “*persona de tales prendas que solo su opinión y experiencia fuese parte de resguardo*”. El argumento principal, exponiendo el prestigio que acarreaba tal destino, fue un tentador anzuelo al que Leganés no pudo resistirse. Un prestigio que tendría una medida clara en cuanto al título que iba a ostentar. Todos los demás generales habían sido nombrados Generales para la Provincia de Extremadura, pero a él se le nombraría General del Ejército para la Conquista de Portugal¹⁶⁶³.

¹⁶⁵⁹ AGS, Estado 2061, 1 XII 1644. Al respecto del memorial promoviendo la insurrección dice: *se me ofrece representar a V M que aunque se pueden considerar razones prudentes y bien fundadas para que se omitiese el responder a este discurso, todavía por la experiencia que tengo del natural de aquellos Pueblos y de lo que cada uno desea que se le satisfaga a su mismo ingenio y entender.*

¹⁶⁶⁰ El 11 de abril se especulaba con su inminente partida a Badajoz, Carta de Sebastián González al Padre Pereira, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 63. Durante los meses anteriores su participación en las reuniones del Consejo de Estado desde enero a marzo, prueban que no se ausentó de la Corte, véase AGS Estado 2063 y 2064. En una de ellas, 10 enero de 1645, se formó una junta en la que participó Leganés para la llegada a España del duque de Lorena que pretendía llegar a España.

¹⁶⁶¹ Memorial Histórico Español, XVIII, p. 3, Carta de Sebastián González al Padre Rafael Pereira, 8 enero 1645; y p. 8 carta de 10 de enero.

¹⁶⁶² AGS Fernando Contreras a Felipe IV 3 enero de 1645; cfr Valladares 1994, p. 45.

¹⁶⁶³ Ibidem.

Finalmente partió el día 16 de abril para su villa de Leganés, donde esperó al resto de su séquito para continuar después hacia Badajoz¹⁶⁶⁴. La campaña sería tan larga como la del año anterior, pues en octubre Leganés permanecía allí. Según se deduce de la correspondencia jesuítica, el año anterior el ejército comandado para entrar en terreno portugués no había logrado demasiados éxitos, siendo el presente año algo más esperanzador¹⁶⁶⁵. A finales del mes tomó posiciones para el sitio de Olivenza¹⁶⁶⁶. En estos momentos se produce un hecho que parece ir contra la opinión que de hombre débil y pusilánime se había granjeado Leganés como hombre de batalla. Para abortar el socorro portugués a Olivenza atacó un puente sobre el Guadiana y el fuerte que lo defendía. Ante la inoperancia de la artillería a causa de la lejanía, los soldados pretendieron arriesgar su vida acercando las piezas, a lo que Leganés contestó que “estimaba más un soldado que cuantas victorias pudiera alcanzar”. Aun así, ante las suplicas de sus hombres, les dio licencia para atacar. El relato, probablemente adornado por el cronista, es interesante para entender la personalidad del marqués. También lo es otro suceso acontecido en esa lucha cuando ante la negativa de los del fuerte a defenderse, y viendo Leganés que dentro resistían dos frailes franciscanos, les conminó a marcharse, amenazando “*que si mataban un soldado que á todos los había de degollar, y que á los frailes los había de aborcar de una almena*”. Finalmente los frailes convencieron a los del fuerte para que se rindieran¹⁶⁶⁷.

Durante la campaña de Portugal Leganés tuvo logrado algunos éxitos militares como una pequeña victoria en Villaviciosa y la derrota del general portugués Albuquerque, pero también destacó con algunas acciones estratégicas notables, como la batalla de Tlena el 16 de abril¹⁶⁶⁸, y el levantamiento de una fortificación en tal plaza, llamada ostentosamente Leganés¹⁶⁶⁹, que recuerdan a la práctica de nominar las fortificaciones levantadas años atrás en el Milanesado, con los nombres de sus ejecutores como fuerte Fuentes y fuerte Guzmán.

En la guerra de Extremadura permanecería hasta mediados de febrero de 1646 cuando, ante la presión de las revueltas portuguesa y catalana, su presencia era más

¹⁶⁶⁴ Memorial Histórico Español, XVIII, p. 67.

¹⁶⁶⁵ *De Badajoz no hay nada; solo se dice que Leganés intentaba entrar en Portugal, quiera Dios no sea esta entrada como la del año pasado* Sebastián González al Padre Pereira 24 de octubre de 1645 Memorial Histórico Español, XVIII, p. 185

¹⁶⁶⁶ Carta de Miguel González al P. Francisco Justiniano 31 octubre 1645. Memorial Histórico Español, XVIII, p.189; Novoa (1878-1886, LXXXVI, p. 199) también relata este ataque a Olivenza.

¹⁶⁶⁷ Ambas anécdotas están relatadas en una carta sin firma el 3 de noviembre de 1645 desde Badajoz, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 191. Más datos militares sobre esta contienda en otra carta anónima de 19 de noviembre, Idem, p. 199,

¹⁶⁶⁸ *Batalla a, ejército de Extremadura bajo el mando del marqués de Leganés*, (BNM, 2377, p. 73, cfr Arroyo Martín, p. 173, n. 115

¹⁶⁶⁹ Estébanez Caldera 1885, I, p. 139-144.

necesaria en el segundo frente. El 13 de febrero ya se extendían rumores sobre su nuevo nombramiento¹⁶⁷⁰, y antes del día 20 ya había partido desde Badajoz, para presentarse ante Felipe IV¹⁶⁷¹. Llamativamente parece que en el frente Portugués se prefería la continuidad de Leganés, lo que provoca una opinión sarcástica en Matías de Novoa: *maravilla grande en hombres que habían pasado por los rigores y mortales asperezas de los validos pasados mientras que los aragoneses no le podían echar de sí prefiriendo a Juan de Garay*¹⁶⁷². Sin embargo hasta principios de marzo no se le oficializa al frente del nuevo ejército¹⁶⁷³. El nombramiento también se produjo por la muerte de Felipe de Silva, capitán del ejército de Cataluña, quien había logrado tomar la ciudad de Lérida sobre la que dos años antes había fracasado Leganés. En esta ocasión el marqués partió con toda su familia para acompañarlos hasta la villa de Almazán, señorío de su yerno, donde permanecieron mientras él se encaminaba a Zaragoza. La partida sería a comienzos de abril. Días después partiría el rey para una nueva jornada Real a Aragón¹⁶⁷⁴. A Zaragoza llegó a mediados de Abril, dedicándose a organizar el nuevo ejército para la nueva campaña¹⁶⁷⁵. Hacia mediados de mayo el conde de Harcourt, otrora verdadera “bestia negra” de Leganés en Italia, amenazaba con atacar puestos fundamentales para los españoles como Fraga y sitiaba la ciudad de Lérida. Sin embargo tal y como sucediera e ocasiones anteriores, las reticencias de Leganés a salir a enfrentarse al enemigo provocaban el enfado en Madrid. Hasta el punto de que el nuevo hombre fuerte, don Luis de Haro marchó a Aragón para incentivarle en la lucha¹⁶⁷⁶. Unos incentivos que se resumieron en los 2000 ducados prometidos por Felipe IV para Leganés y los consejeros y ministros de esta campaña¹⁶⁷⁷.

Con esta nueva situación Leganés estaba absolutamente recuperado, en una carta de Felipe IV del 5 de junio se le menciona como Rey Capitán General de la Artillería de España, Capitán General del Reino de Aragón, Lugarteniente de Felipe IV y Capitán

¹⁶⁷⁰ A Leganés dicen le han enviado llamar y que le quieren dar las armas de Cataluña

Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 13 febrero 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 252.

¹⁶⁷¹ Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 20 febrero 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 252.

¹⁶⁷² Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 214.

¹⁶⁷³ Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 13 de marzo 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 262

¹⁶⁷⁴ Carta de Sebastián González al Padre Pereira 2 abril 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 268

¹⁶⁷⁵ Llegó Leganés a Zaragoza, y allí tuvo aviso de la toma del fuerte de Termes. Mandó arragar por no tener embarazados allí 1000 hombres en su defensa. Llevaron a Lérida 25 carros de municiones que habia en dicho fuerte y mas de 36 viveres y mas 24 barcas que tenia allí el enemigo con seis carros para hacer puentes para pasar el rio.

Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 23 de abril 1646 Memorial Histórico Español XVIII, p. 282.

¹⁶⁷⁶ “... nosotros tenemos 8000 infantes y 4000 caballos y el de Leganés hasta ahora no da muestras de salir. Ha ido el señor don Luis de Haro a negociar de Aragon los 4000 hombres que ha ofrecido para la defensa de aquel reino, y hacer que salga Leganés”, Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 15 mayo 1646, Memorial Histórico Español, XVII, p. 297.

¹⁶⁷⁷ Carta de Sebastián González al padre Pereira, 22 de mayo 1646 Memorial Histórico Español, XVII, p. 304.

General del ejército de Extremadura y del que se ha de formar para la recuperación del Reino de Portugal¹⁶⁷⁸. Sin embargo los problemas para Leganés, no eran de tanto de reconocimiento como de gestión práctica del ejército. La realidad de las tropas era la absoluta ausencia de bastimentos y de víveres, una circunstancia que acechó al ejército castellano durante todas las campañas de Cataluña en los años cuarenta, debido a la total bancarrota en que se encontraba Castilla.

Cuando Haro se encontraba en Zaragoza, Leganés no dudó en ofrecerle la posibilidad de comprobar de primera mano las verdaderas condiciones del ejército, animándole a acudir con él al frente. Los pasajes de las cartas del jesuita Sebastián González, según las informaciones de primera mano que desde Aragón le remitía el padre Camassa, son altamente ilustrativos de la tensión entre ambos en este momento. El siguiente párrafo resume perfectamente las presiones de Haro para que Leganés saliese a la batalla y la invitación de Leganés a Haro para acompañarle personalmente al frente, en un gesto no exento de cierta rivalidad personal.

*“Dícese han apretado mucho a Leganés á que salga en campaña, y lo cierto es tiene poca infantería y que las razones que da tienen fuerza. El internuncio ha sido don Luis de Haro, y la última vez que con el marqués se vió apretó mucho el punto. El marqués le dijo: “Señor, V. E. Sabe que no se responde a mis razones con alguna que haya guerra, y ellas la hacen muy grande; mas si tanto importa el que yo salga y que corra la voz de esto, ya saldré con sola una condición”. Aquí respondió don Luis que la dijese, que S. M. Vendría en ella. “la condición es, señor, que V. E. Vaya conmigo y vea cómo se obra, que con esto, además que la gente se animará y obrará como debe, viendo está á vista de quien dará noticia de sus acciones a S. M. Para premiarlas como merecen, á mi me importa tener un testigo tan abonado como V. El de las mias, para que nadie hable dellas sino con la decencia que pidieren; además de que con la persona de V. E. será mejor asistido de víveres y de lo necesario, por cuya falta buenos ejércitos se deshacen, y este que no lo es asistido se conservará, y necesitado se desbará en cuatro días”. Volvió don Luis con esta respuesta a S. M.. Ahora dicen se anda deliberando en si don Luis ha de ir con Leganés o no, y que no está aun tomada resolución”*¹⁶⁷⁹

Aun así en la misma carta el propio corresponsal vuelca los rumores de que Leganés saldría a campaña con 3,000 caballos y 6,500 infantes, pero sin las tropas de apoyo que se esperaban desde el reino de Navarra.

¹⁶⁷⁸ AIVDJ, envío 84, f. 46. Véase esta documentación para los detalles sobre la preparación de la campaña de 1646 en Cataluña.

¹⁶⁷⁹ 26 junio 1646, Memorial Histórico Español, XVII, p. 333.

Cuando se presumía su salida de Zaragoza hacia de Caspe, se esperaban grandes sucesos gracias al grueso ejército con el que contaba¹⁶⁸⁰. A principios de agosto, se comenta su salida de Zaragoza, y el acuerdo con el duque del Infantado para socorrer la ciudad de Lérida¹⁶⁸¹, aunque Leganés aún permanece en Caspe el día 7¹⁶⁸². Sin embargo de la premura del socorro a la ciudad de Lérida y de las gestiones, el ejército permanecía acantonado aún en septiembre, aprovisionándose y aumentando en número¹⁶⁸³. Hacia mediados de mes parecía que la marcha hacia Lérida era inminente, en un ejército en el que finalmente también participaría don Luis de Haro junto a Leganés, y Francisco de Melo, su mejor colaborador, desde las guerras de Italia¹⁶⁸⁴. No obstante en octubre aun no se había desatado el ataque definitivo, cuando se produjo el mayor contratiempo para la Monarquía Hispánica de cuantos habrían de sucederle en la fatídica década de los 40. El 9 de octubre de 1646 moría el príncipe heredero Baltasar Carlos. El miedo a que la repentina muerte del Rey acabase con la dinastía habsburgica planearía durante años por la imaginación de todos los españoles. En esos momentos de dificultades Felipe IV escribió a Leganés una de las cartas más personales, que el monarca dirigió nunca a su súbdito. Informándole de la muerte del Príncipe y conminándole a continuar el socorro de Lérida, salvando así “a sus otros hijos”: los reinos de la Monarquía. La carta, por conocida, no pierde emoción:

*Marqués todos deuenos conformarnos con la voluntad de Dios y yo mas que todos fue
servidode lleuarse a mi hijo deve de auer un ora yo quedo con el sentimiento que podeis juzgar de
tal Perdida pero con toda resignazion en las manos de Dios y con aliento y animo para tratar de la
defensa de mis reynos que tanuien ellos son mis hijos y si emos perdido uno emos meester conseruer
lo demas, y assi os encargo que no aflojeis en las operacioens desta campaña asta conseguir el socorro
de lerida como lo espero en nro s^a que de aqui se os procurara acuidir con todo lo posicle de
Zaragoza a 9 de otubre de 1646*

*Yo el rey*¹⁶⁸⁵.

¹⁶⁸⁰ El marqués de Leganés partió el sábado pasado para Caspe; lleva mucha y muy buena artillería y 6000 infantes y mas de 3000 caballos ¿quiera Dios haga alguna cosa que sea de importancia! Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 16 junio 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p. 360.

¹⁶⁸¹ Sebastián González al Padre Pereira de 7 agosto de 1646, Memorial Histórico Español, XVII, p. 372

¹⁶⁸² Nota al rey desde Caspe, 6 agosto 1646, AVDJ, envío 84, f. 56

¹⁶⁸³ “Brito [gobernador de Lérida] ha escrito tiene víveres para todo el mes que viene y Leganés hace grande esfuerzo para que la gente se junte e intentar el socorro”, escribe Sebastián González el 11 septiembre 1646, Memorial Histórico Español, XVII, p.399.

¹⁶⁸⁴ “que de Leganés dicen que saldrá sin falta el día de san Mateo y que se intentara el socorro el día de san Miguel... dicen que irán con Leganés don Luis de Haro, el de Chinchon y dos Francisco de Melo” 18 septiembre 1646, Memorial Histórico Español, XVII, p. 401

¹⁶⁸⁵ BNM, 2377, f. 151. ES copia antigua. Ustarroz 1646, p. 111. También fue conocida y publicada por Karl Justi (1953, p. 435). Citada por Arroyo Martín (2002, p. 173, n. 119), quien manejó la documentación de este volumen para su resumen de los acontecimientos de Lérida.

La carta de Felipe IV a Leganés, no se quedó entre las comunicaciones privadas del monarca y su general. Tan retórica muestra de resignación cristiana fue publicada como ejemplo de la fuerza del monarca por Andrés de Ustarroz en su crónica de la vida de Baltasar Carlos, para apostillar “*palabras tan poderosas deven quedar estampadas en nuestros coraçones, para exemplar de la costancia, de la resignacion i del cariño*”¹⁶⁸⁶. Circunstancia que confirmaría la recuperación pública que Leganés estaba comenzando a alcanzar en el otoño de 1646.

Pese a las dificultades morales, el ejército continuaba ampliándose y unos días después de la muerte de Baltasar Carlos Leganés cruzaba el río Segre camino de Lérida con un ejército español compuesto de 12.000 soldados de infantería y 3.500 de caballería. Casi como un nuevo Julio Cesar, como gustaban de compararle sus panegiristas, Leganés decidió que su suerte estaba echada cuando cruzaba el río. Tras hacerlo hizo romper el puente para evitar deserciones y huídas¹⁶⁸⁷. En realidad, con este gesto comunicaba al ejército francés con Cataluña, impidiendo la llegada de refuerzos. Tras unas primeras tomas de fortalezas menores¹⁶⁸⁸, Leganés eligió el día 21 de noviembre para presentar batalla, por ser el de la Presentación de Nuestra Señora, fiel a su costumbre de iniciar las batallas en jornadas de especial significación mariana. Simulando un movimiento hacia la población de Flix, se lanzó sobre las líneas enemigas y tomando el fuerte Rebe, conseguía romper el ejército francés, poniéndolo en fuga¹⁶⁸⁹.

Al día siguiente de la victoria, Leganés escribía a Felipe IV una carta en la que evitaba todo triunfalismo, transmitiendo la enhorabuena por el éxito de la batalla que atribuye a la intercesión de la Virgen, de Dios y la elevada causa de la pelea. Una carta en la que, sin embargo, entre líneas se vislumbra la satisfacción de Leganés por su nueva situación¹⁶⁹⁰. Con argumentos similares, escribiría Leganés al hombre más poderoso políticamente, tras la caída de Olivares: don Luis de Haro¹⁶⁹¹.

¹⁶⁸⁶ Ustarroz 1646, p. 111.

¹⁶⁸⁷ “*De Cataluña lo que hay es que nuestro ejército consta de 12000 infantes y casi 4000 caballos. Paso el Segre y el de Leganés hizo se rompiese el puente por donde habia pasado la infanteria, por ventura para que no vuelva atrás*”, Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 16 octubre 1646, Memorial Histórico Español XVIII, p. 416. Novoa, quizás inflando las cifras para restar mérito a Leganés estima que eran 14000 los infantes y 4000 los caballos con que Leganés salió de Fraga a finales de Septiembre (Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 262).

¹⁶⁸⁸ *Tomo Leganés a Pons, pueblo poco fuerte, mas había en él buena cantidad de trigo. Dentro de un fuerte halló 70 micheletes que se resistieron cuatro días y fueron degollados*, carta de Sebastián González al Padre Pereira de 20 noviembre 1646 Memorial Histórico Español, XVIII, p. 428

¹⁶⁸⁹ Para la batalla y sus consecuencias en el bando catalán francés véase Sanabre, 1956, pp. 311-313 véanse también las noticias recogidas en las cartas de los jesuitas Memorial Histórico Español, XVIII, p. 434 y ss y Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 262-271.

¹⁶⁹⁰ BNM, Mss, 2377, f. 121-123; f. 171, f. 204, tres copias similares del original: *Carta del Marqués de Leganés para su Magestad con las nuevas del socorro de Lerida*

Matías de Novoa, siempre crítico con Leganés, describía la batalla desmereciendo la acción del Marqués, al que acusaba de haber actuado buscando únicamente la recuperación de su honra¹⁶⁹². A la vez mencionaba que fue el deseo de venganza de Harcourt, quien le había vencido en Casal de Monferrato, la única motivaciones de Leganés, y recordaba su remisión a acudir a la batalla, deseando permanecer en Madrid:

*Al vencer Leganés a Arcourt en Lérida acabó vengandose y tomando satisfaccion y enmienda del encuentro sobre el Casal de Monferrato; suceso que él, aunque salio remiso y perezoso, recateando la jornada de su Palacio de Madrid a esta jornada, había de haber comprado a muchas sumas de oro por recobrar en su reputacion, y agradecerlo al Rey que lo puso tan sabrosa ocasión en las manos que restauró su honra*¹⁶⁹³.

Sin embargo, para disgusto del cronista, a partir de ese día las relaciones de sucesos impresas en España abordarían la figura de Leganés desde otra óptica. De nuevo se podían leer epítetos como invencible y glorioso antecediendo el nombre del Marqués. Circunstancias que repiten las actuaciones culturales de los días de sus éxitos militares al frente del ejército en Milán y la utilización de la imprenta malatestiana en beneficio de su imagen pública¹⁶⁹⁴. De hecho en esta ocasión no tardaron en imprimirse poemas y

Puesto a los Reales pies de V Mag^d llevo a dar la norabuena del glorioso suceso que Dios y su Bendita Madre por su misericordia han sido servidos de dar a las Reales Armas de V Magestad en el socorro desta plaza de Lerida, de ne quito con el contento, que se dexa considerar de mi amor, y veneracion a su Real servicio y de las circunstancias, que consiste en el a costado mucha sangre y gente particular como dare quenta mas largamente y lo hara en mi nombre don Joseph de Villalpando capitan de la Guardia como quien lo ha visto y peleado en la vanguardia, con que solo digo señor que se han assaltado las fortificaciones q son grandes, roto el conde de Ancurt, que se retiro en fuga y desorden, dexando el campo armas, municiones y mucha artilleria con perdida de parte considerable del exercito de Francia, y se a embiado Caualleria, siguiendo la citoria la volta de Balaguer, hasta que no se halle con quien pelear, son muchos los enemigos muertos peleose despues del assalto cinco horas de poder a poder dentro de la linea y en lo que resta, a lo total rota, espero en Dios a de acrescentar la felicidad de las armas de v Magestad y su santo zelo siguiendose a esto y à la justicia de la causa iguales progressos para que sus Reynos y vasallos experimentemos su paternal amparo en su defensa, y quietud. Los cabos oficiales y soldados an procedido con incompable valor y zelo, como dare quenta despues que lo difieron por no dilatar este gozo a v Magestad y en particular el Duque del Infantado a obrado con admirable esfuerço y nizarria cargando briosamente a los enemigos en los puestos de vanguardia de mayores riestos, y los maestres de campo general y de la artilleria han acudido con la puntualidad y valor que se dene esperar de us obligacion de uqe como digo dare quenta mas difusamente de lerida 22 de noniembre de 1646.

¹⁶⁹¹ BNM, 2377, f. 166.

¹⁶⁹² con esto el marques de Leganés, deseoso de aumentar la hombra y reputación del Rey y de la Nación española, ya la suya como Capitán general de aquella armada por que ya el tiempo y la causa lo pedían, Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 271.

¹⁶⁹³ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 276.

¹⁶⁹⁴ La más interesante es la escrita por Bernardo Llop en una figurada carta a la marquesa de Legnaés, véase Llop 1646.

Las varias relaciones localizadas son en realidad ediciones del mismo texto con distinto título: *-Relacion de los felices sucessos, y vitoria que han tenido las catolicas armas de su Magestd, que Dios guarde gouernadas por el Excelentissimo señor Marques de Leganes, sobre el sitio y socorro de Lérida*, con licencia. En Madrid en casa de Carlos Sánchez, [1646]

Un ejemplar en BNM, VE /201/ 97 y VE 182 / 51; BNM, Mss 2377, f. 148-149v.

-Junta y marcha del exercito de sv magestad catolica, para el Socorro de la Plaça de Lerida que vouierna don Gregorio Brito valeroso y Leal Portugues, con licencia, En zaragoza por la viuda de Pedro Verges, [1646].

Un ejemplar de esta edición se encuentra en BNM, Mss 2377, f. 140-143v. Se repite en f. 186-189. Aquí acompañada del grabado de la batalla].

-Relacion de la Victoria que alcanço el Marques de Leganes, del Cnde de Ancurt, sobre la plaça de Lérida, que gouierna D. Gregorio Brito, Valeroso, y Leal Portugues, con licencia, En zaragoza, por la viuda de Pedro Verges,

Un ejemplar en BNM, VE / 59 / 108.

-Relación verdadera, venida de nuestro exercito en diez y ocho de Octubre de 1646 desde que salio hasta quince deste presente mes, con licencia en Madrid, por Domingo García y Morras, año 1646.

panfletos ensalzando su labor en la batalla. Antes del final de ese año se publicaba en la Zaragoza la *Relacion de la vitoria que Alcanzó el marqués de Leganés del conde de Ancourt sobre Lerida*¹⁶⁹⁵. Una relación del suceso en verso donde se ensalzaban las acciones de los capitanes españoles, entre ellos el conde de Fuentes. Especial mención hace la relación a Leganés a quien se dedican las dos últimas estrofas, jugando con los tópicos de comparación con Marte y los servicios de Leganés al Rey, jugando, algo burdamente, con su apellido:

*Dia fue feliz a España,
como de la Virgen Madre,
a quien el triunfo agradece
el de LEGANES triunfante*

*O ! nueva gloria a Filipo,
Nuevos imperios LE GANES
Nuevas glorias a tu Nombre
Nuevas invidias a Marte*

La victoria sobre Harcourt sería la recuperación total de la figura pública de Leganés. Su pretensión de volver a la corte, que estaba concedida tras el éxito, se dilató al tomar el francés algunos puestos a mediados de diciembre, por lo que Leganés permanecería algún tiempo más en Cataluña¹⁶⁹⁶. Cuando regresó a Madrid el 25 de enero de 1647, fue agasajado con nuevos títulos honoríficos, siendo nombrado por Felipe IV Teniente Real de todos los Ejércitos¹⁶⁹⁷, una especie de Comandante en Jefe de los Ejércitos del Rey. Aparentemente el hecho de reconducir la revuelta catalana gracias a la victoria en Lérida le reportó enormes beneficios propagandísticos, para enojo de Matías de

Además se conservan varias copias relaciones que aportan innumerables datos, cuya circulación también favorecía la buena fama de Leganés. Especialmente útiles en este sentido son:

-*Carta que escribe a un ayudante de uno de los tercios españoles, a un amigo de Zaragoza, ne que le refiere el socorro de la Plaça de Lérida rota y fuga del exercito Françes,*

BNM, Mss 237, f. 108-111, se repite en ff. 116-120v

-*Relación de la gran victoria que han tenido las Armas católicas e su Magestad en el socorro de Lerida,*

BNM, Mss 2377, f. 112-113.

-*Relación de lo sucedido en el socoro de Lerida,* BNM. 2377, f. 158-160

-*copia de la carta de don Juan de Rubalcava de fraga 24 de noviembre de 1646 de lo sucedido en 21 del mismo en el sitio de lerida a que se alló presente,* BNM, 2377, f. 168, dupl. en f.196 con lista de muertos y heridos.

Véanse también otras relaciones sin título ni autor ni fecha, BNM, 2377, ff. 152-156v; idem, f. 162-164v, (con lista de heridos), duplicado en f. 181 y 205; idem, f. 167, idem, f. 173-176v; f. 181.

¹⁶⁹⁵ *Relacion de la vitoria que Alcanzó el marqués de Leganés del conde de Ancourt sobre lerida,* (con licencia, En Çaragoça Por Iuan de Talabera, 1646. Una copia se encuentra en BNM, MSs 2377, ff. 212bis.; mencionado en Arroyo Martín 2002, p. 174.

¹⁶⁹⁶ Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 19 diciembre 1646, Memorial Histórico Español, XVIII, p.453.

¹⁶⁹⁷ Carta de Sebastián González al Padre Pereira de 5 febrero 1647, Memorial Histórico Español, XVIII p.456.

Novoa que en su crónica de los sucesos de Felipe IV no dejó de recordar que fue éste un título imaginado por el conde duque de Olivares:

*“No faltó premio para el marqués de Leganés: sobre los infinitos, hizo el Rey Teniente general de todos los ejércitos y armas de España; título inventado por el valido pariente (que yace en Loeches), grande artífice de semejantes, pompas para sí y máquina”*¹⁶⁹⁸.

La inercia de la carrera política y militar. Última campaña de Extremadura. Ultimos nombramientos y muerte (1647-1655)

Los últimos años de Leganés permanecen oscuros. Pocos son los datos biográficos que se tienen sobre él y sobre sus actividades. Tras regresar de Cataluña triunfalmente, pasó en la Corte todo el año de 1647 y el principio de 1648¹⁶⁹⁹. Combinando la organización de su amplia familia con la actividad política. Por ejemplo en abril de 1648 casó a su hijastra Antonia de Moscoso, dama de la Reina, con el conde de Palma, marqués de Montesclaros, matrimonio realizado por poderes y que ajustó el propio padrastrero¹⁷⁰⁰. Por esas fechas se haría efectiva la orden para que acudiese a Extremadura ante la irresuelta revuelta encabezada por el duque de Braganza¹⁷⁰¹. Aparentemente Leganés había recibido la noticia de su inminente vuelta a Extremadura al poco de volver de Cataluña a comienzos del año 1647¹⁷⁰², aunque hasta abril del año siguiente no se hizo efectiva, sin que conozcamos las causas precisas de esta dilatación¹⁷⁰³. Aun así, los incentivos para convencerle no parecían faltar. Por ejemplo, el Rey por real decreto de 22 de marzo de 1648 ordenó que por el tiempo que Leganés estuviese ocupado en el puesto de capitán General del Ejército de Extremadura, se le acudiese con las propinas que le tocaban como Presidente del Consejo de Flandes y Borgoña¹⁷⁰⁴. En cualquier caso en la primavera de 1648 de nuevo acudió a

¹⁶⁹⁸ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 278-279. Memorial Histórico Español, XVIII, p. 456. Arroyo Martín 2002, p. 152 saca a colación el sueldo que había ostentado Olivares por el mismo cargo, que alcanzaba los 3000 escudos al mes.

¹⁶⁹⁹ Aparece en consultas del Consejo de Estado que abarcan todo el año 1647 y gran parte de 1648, véase AGS, Estado, 2067 y 2068.

¹⁷⁰⁰ Gascón de Torquemada 1991, p.418.

¹⁷⁰¹ Sobre este extremo son muy útiles los Decretos Reales de 29 de marzo de 1648 en los que se le otorgan diversos conceptos económicos para la guerra que “*va a continuar a Extremadura*”, por ejemplo 1.000 escudos de crecimiento de sueldo al mes por ser Teniente General del Rey, por los gastos como Capitán General del Ejército de Extremadura que alcanzaban 4.000 escudos. AGS, Guerra y Marina, Libro Registro203, Relaciones de Mercedes, f. 253v. Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 374, cita su elección para Portugal en 1647.

¹⁷⁰² Novoa (1878-1886, LXXXVI, p. 374), cita su elección para Portugal en 1647.

¹⁷⁰³ También en 29 de marzo se le abonan el dinero que se le debe por los quince meses que había estado en la corte desde que vino de Cataluña, cuando según se afirma “*ha tenido su caballeriza sin desahucarse della ni de la mucha gente que trajo por hauersele dbyo cada día que havia de yr a Extremadura*”, AGS Guerra y Marina, Libro Registro203, Relaciones de Mercedes, f. 253v.

¹⁷⁰⁴ AGP, Exp. Personales, C^a 543/19, nota del Bureo 28 de febrero de 1651.

Extremadura, en este caso acompañado del general Molinguen, un flamenco que le asistió como general de la Caballería¹⁷⁰⁵.

Durante su estancia al frente del ejército extremeño, éste acusó gravemente la penosa situación económica, siendo frecuentes las prácticas de pillaje entre los soldados para la pura subsistencia¹⁷⁰⁶. Desde Badajoz, plaza de armas española en el frente portugués, Leganés no parecía dispuesto a cometer los mismos errores de otras campañas que llevaron a su desprestigio. Antes de que la falta de víveres y de dinero tuviesen como consecuencia la ruina de su campaña, recurriría a la confiscación de fondos de la corona para obtener los necesarios bastimentos para el ejército y pagar a los soldados. Esta frecuente práctica de los mandos militares en Portugal le llevó en diciembre de 1648 a un durísimo enfrentamiento con el Consejo de Hacienda. Las tropas de Leganés, embargaban y recogían el dinero, trigo y cebada correspondiente a las rentas de los maestrazgos. La propia Junta que llevó el caso reconocía que el Marqués parecía maniobrar en este asunto de manera exasperada, aunque reconocían que lo realizaba llevado por la necesidad de sustentar un ejército. Finalmente se decidió que las pagas para Extremadura fueran cumplidamente entregadas por los tesoreros reales, para evitar situaciones extremas, lo que era una decisión salomónica pero que reconocía *de facto*, la legitimidad de la actitud de Leganés. Aparentemente el Marqués se desenvolvía mejor en la contienda de despachos que en el propio campo de batalla¹⁷⁰⁷. Su posición política de Leganés, parece totalmente rehabilitada en estos momentos. De hecho pese al acuerdo los embargos se mantuvieron y al año siguiente el ejército confiscó 18.000 reales procedentes de la venta de bulas de cruzada. Cuando en Madrid se consideró el asunto, la Junta de Guerra expondría un argumento que mostraba claramente el poder de Leganés, considerando que la necesidad habría sido muy grande para llevar al General a cometer tal acto.

Las empresas militares concretas de Leganés durante la campaña de 1648 son imprecisas, los escasos datos que se tienen son los que aporta Matías de Novoa, siempre contrario a don Diego. Por ejemplo en una tentativa por obtener la plaza Olivenza, cuando ocupó algunos puestos cercano pero fue rechazado y tuvo varias bajas, lo que el cronista aprovecharía para relatar cómo en su tiempo *todas nuestras empresas no eran de valor ni de fortuna y no habia Cabo que se señalase*¹⁷⁰⁸. Hacia noviembre, ordenó que el grueso de la caballería entrara en Portugal desde Jerez de los Caballeros,¹⁷⁰⁹ lo que hace pensar en una

¹⁷⁰⁵ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 388

¹⁷⁰⁶ Estébanez Calderón 1885, I, p. 150.

¹⁷⁰⁷ Para un resumen del litigio entre el Consejo de Hacienda y Leganés véase Valladares 1994, p. 77-78.

¹⁷⁰⁸ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 456.

¹⁷⁰⁹ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 526.

actividad mucho audaz que la que acostumbró en campañas anteriores. Sin embargo, los problemas personales que debió sufrir en la campaña de Portugal fueron muy elevados, llegando incluso a salvar su vida de un intento de asesinato, cuando unos traidores hicieron explotar la pólvora del castillo de Badajoz. Una explosión que casi le hizo “volar por los aires”, en palabras de Novoa¹⁷¹⁰. Como en todas las campañas a las que asistió, cuando llegaba el otoño y finalizaban las hostilidades abiertas, Leganés solicitaría licencia real para dimitir del cargo y volver a la corte.¹⁷¹¹

No se conoce con precisión la fecha del regreso a Madrid, aunque hay documentos que prueban que el 20 de octubre de 1649 aun se encontraba en Badajoz¹⁷¹². Durante los años 1649 a 1650 no hay noticias documentales de su actividad. Hasta el 23 de diciembre de este último año nada se sabe sobre él, cuando está ya atendiendo sus compromisos como Consejero de Estado¹⁷¹³. Desde entonces y hasta su fallecimiento en 1655, el marqués no tendría ninguna misión militar ni política, permaneciendo en Madrid, donde desarrolló una amplia actividad política, como uno de los consejeros más ancianos y conocedores de la situación internacional de Felipe IV¹⁷¹⁴.

Los últimos años de su vida se desarrollaron por tanto en la Corte, mostrando los últimos coletazos de un poder político asombroso y una perfecta capacidad de adaptación al nuevo favorito real, don Luis de Haro. En 1653, cuando contaba casi 74 años y debido a su condición de antiguo Gobernador del Estado de Milán, Leganés fue elevado al cargo de Presidente del Consejo de Italia,¹⁷¹⁵. Monterrey, su anterior presidente moriría en junio, aunque en abril ya era casi oficial que Leganés ocuparía la presidencia. En esa fecha se le notificó el mantenimiento de los gajes que disfrutaba como presidente del consejo de

¹⁷¹⁰ Novoa 1878-1886, LXXXVI, p. 481

¹⁷¹¹ Valladares 1994, p. 46.

¹⁷¹² Una carta del Rey al marqués de Leganés, sobre una licencia al veedor general Diego de Portillo, se recibe en Badajoz el 20 octubre de ese año. En ella se nombra a Leganés “*capitan General del exercito de extremadura, y del que se a de formar para la conquista de Portugal*” AIZ, Altamira, 385, d. 14.

¹⁷¹³ AGS Estado 2073, cuando participa en una reunión del Consejo de Estado a raíz de unas cartas del Archiduque Leopoldo Guillermo.

¹⁷¹⁴ Así se deduce de la consulta de las resoluciones del Consejo de Estado para 1651-1655. Donde Leganés está presente en casi todas, sin que haya un mes donde no comparezca, véase AGS 2075-2083. Si salió de la corte sería por períodos muy breves.

¹⁷¹⁵ LA formación del Consejo de Italia se basaba en una ordenanza de 1579 bajo Felipe II, con una gran amplitud de competencias: concesiones de cargos relevantes, incluidos los eclesiásticos, así como la eterna reforma del ejercito. Además del presidente, había seis consejeros (denominados regentes) tres españoles y tres italianos más cuatro secretarios, uno por cada Estado, más un secretario del rey y un tesorero, Signorotto 2006, p. 139. Para un análisis este Consejo véase especialmente pp.136- 145.

Flandes¹⁷¹⁶. El nuevo cargo ampliaba de manera evidente sus competencias políticas, y aumentaba su capacidad de control político del aparato estatal. En este sentido es relevante una carta de uno de los agentes del duque de Sessa, cuñado de Leganés, a raíz de los rumores sobre su elevación a la presidencia. Una noticia que, según dice, le provocaba esperanza, “*y a ser cierta nos sirbiera de mucho, para muchos negocios, pues la menor carta de S E obrará mas q duplicados despachos del Consejo*”¹⁷¹⁷. Como Presidente del Consejo, su posición respecto a los asuntos de Nápoles era privilegiada, no olvidemos que Leganés gozaba de rentas de gran valor desde que había contraído matrimonio con Policena Spínola, que ella heredara de su padre Ambrosio. En este sentido, es significativa una carta por la que la ciudad escribía al marqués en agradecimiento por los servicios a la monarquía y la propia ciudad partenopea¹⁷¹⁸.

Durante sus últimos años, se detecta una más directa comunicación de Leganés con Felipe IV, a quien en ocasiones se dirige con una contundencia y sinceridad sorprendentes. Por ejemplo en 1644 y en el marco de una reforma de la caballería de Nápoles, Leganés se permite aconsejar al monarca sobre la necesidad de aumentar la disciplina para lograr una mayor obediencia con palabras un tanto duras: “*que mientras V M no se sirue de tomar las resoluciones necesarias para que en sus exercitos sea corriente la obediencia gnl, en todos, no han de poder gouernar los Gnl's pues para hacerlo por los inconuenientes que hay en pie seria necesario que fuesen Angeles*”¹⁷¹⁹. Son momentos en que expresa opiniones directas y claras dirigidas al Rey, que contrastan con la ambigüedad con la que escribía en los tiempos del Conde Duque. Otro ejemplo se produce con relación a la delicada situación del reino de Portugal, del cual en 1654 Leganés reconocía, con abierta sinceridad ante el monarca, su práctica independencia. En una nota llegará incluso a conminar a Felipe IV que la aceptase, aludiendo al reconocimiento de la derrota y la grandeza del Príncipe que la reconoce. En una frase con evidente pragmatismo y no pocas dosis de cinismo personal Leganés afirmaría ante el monarca que: “*los grandes reyes debían ceder a la constitución de los tiempos*”¹⁷²⁰.

Quizás esa cercanía al monarca fuese la causante de la extensión, hacia octubre de 1654, de un fuerte rumor sobre su nombramiento como Mayordomo Mayor¹⁷²¹, cargo de gran relevancia por cuanto era uno de los que mayor cercanía al rey procuraba. Aunque no

¹⁷¹⁶ AGP, Exp. Personales C^a 543/19, 21 abril 1653. El conde de Montalbán escribe a Juan Lorenzo de Cuellar, Contralor del rey sobre que el pan de boca y dote de vino que tenía Leganés por Presidente de Flandes se le continúe por orden de su Majestad, pese a haber pasado a la presidencia de Italia..

¹⁷¹⁷ Carta de Alonso de Heredia desde Nápoles al duque de Sessa, 25 mayo 1653, AIZ, Altamira, 444, d. 89.

¹⁷¹⁸ AIZ, Altamira, 495, d. 61.

¹⁷¹⁹ AIZ, Altamira, 427, d 116, Madrid a 13 de noviembre de 1644.

¹⁷²⁰ Junta sobre la situación de Portugal el 15 de junio de 1654, cfr. Valladares 1994, p. 89.

¹⁷²¹ Barrionuevo 1968, p. 69.

se llevase a cabo, la propia existencia del rumor basta para dar idea de su rehabilitada posición en la corte y de su relación con el entonces valido don Luis de Haro, con quien por esas fechas parece muy unido, como se verá más adelante. En cualquier caso, un rumor que se renovó a finales de enero del año siguiente, cuando los avisos de Jerónimo de Barrionuevo afirman el 22 de ese mes:

*“Dicese que en viniendo [el Rey que vendría el 30 de enero], se publicarán muchas cosas nuevas: en primer lugar la mayordomía mayor a Leganés con retención de los gajes de la Presidencia de Italia, que está muy pobre, y sólo como del Rey. Cincuenta mil ducados dicen le ha valido, si llega esto el hospedaje de Liche en su casa”*¹⁷²²

Desgraciadamente ya era tarde para que Leganés gozase de los privilegios de un nuevo cargo cortesano, que nunca llegó a formalizarse. Tremendamente gordo y enfermo, aun participa el 30 enero 1655 en una reunión del Consejo de Estado, donde su rúbrica es extremadamente temblorosa, transmitiendo su delicada situación¹⁷²³. En los días siguientes sufrió un colapso y fue víctima de lo que se denominó una apoplejía, que le sobrevino el 5 de febrero. *“Está tan grueso, que se puede temer con razón una muerte acelerada...”*, publicarían los avisos de Barrionuevo¹⁷²⁴. Unos avisos que ni siquiera en sus últimos vahos se mostraban clemente con el marqués, pues unos días después, ante los esfuerzos de los médicos por sofocar su estado, confirman: *“A Leganes enjuagaron los médicos como a tinaja, y a puros remedios está mejor, habiéndole dado gota en los pies, que si lo llevaba Dios a donde fuere servido, hiciera poca falta”*¹⁷²⁵. Son rumores y cotilleos de mentidero ante la muerte del marqués que llegan incluso a ironizar con la posibilidad de que el desencadenante de su estado, hubiese sido la imposibilidad de reclamar unas tierras que el rey le había concedido a cambio de hospedar al Marqués de Liche, a quien se le había quemado el palacio¹⁷²⁶. En otro párrafo se achaca el mal de Leganés a un enfrentamiento entre su esposa y los marqueses de Liche a propósito de una nimiedad, lo que provocó el disgusto de éstos y su marcha de las casas del marqués¹⁷²⁷. Curiosamente las últimas noticias que las fuentes nos aportan sobre la figura

¹⁷²² Barrionuevo 1968, p. 106. Se alude en la última frase al hecho de que tras el incendio de las casas de Haro, su familia fue alojada por Leganés.

¹⁷²³ AGS Estado, 3860

¹⁷²⁴ Barrionuevo 1968, p. 109.

¹⁷²⁵ Barrionuevo 1968, p. 110. aviso del 10 de enero

¹⁷²⁶ *“Por el hospedaje del marqués de Liche pidió el de Leganés a su Majestad le biciese merced de 1000 fanegas de tierras de sembradura en el soto que llaman del Porcal en esta villa de Madrid. Hizóselo, y yendo a tomar la posesión, se lo estorbaron los regidores y ayuntamiento, alegando tales razones, que se ha quedado sin ellas. Este dicen ha sido el principio de su mal, de que aun no se ha levantado y se teme que a cualquier accidente que le venga será su muerte cierta, que esta disforme y se juzga pesa más que un buey”*, aviso 13 de febrero 1655 Barrionuevo 1968, p.111.

¹⁷²⁷ *“Una cosa me dicen graciosa de la marquesa de Leganés, que dándole una criada de la de Liche un porrazo a un perro que, entre los muchos que tiene, quería notablemente, se encolerizó tanto por habérsele muerto, que echaba más tacos que un carretero. Acudieron al ruido los marqueses huéspedes, y volviendo a su cuarto, dijeron: “Vamonos luego de aquí que no esta esto para*

de Leganés transmiten un aspecto muy conocido: la mala opinión que sus contemporáneos tuvieron siempre sobre su figura.

Finalmente, tras una larga agonía, el día 15 de febrero de 1655 moriría el marqués de Leganés, su obituario era recogido por supuesto por Jerónimo de Barrionuevo en un pequeño resumen de su carrera, donde significativamente el dinero atesorado era más llamativo que sus servicios a la corona:

*“Lunes 15 de este, en la noche, murió el marqués de Leganés, de edad de setenta y cinco años, hijo de la Casa de Lorian, Mesia y Ovando. Fue a Flandes el año de 600; el de 20 le hicieron capitán de caballos; el de 28, título; el de 40 le mandaron cubrir. Púsose Guzmán sin serlo, por el Conde Duque. Gozaba de gajes 70.000 ducados de plata al año, que son de vellón 105.000. Ha dejado 80.000 ducados de renta en su casa, alhajas y muebles, medio millón, joyas y doblones un sin fin.”*¹⁷²⁸

Leganés fue enterrado en el convento de san Basilio del que ejercía el patronazgo. Con cruel sorna las crónicas casi diarias relataban la riqueza de su enterramiento y el estruendo que provocó su cuerpo al hincharse dentro de la caja mortuoria por no haber sido convenientemente embalsamado:

*“Como Leganés era tan grueso, y le enterraron sin embalsamarle en una caja riquísima de terciopelo carmesí, cuajada toda de franjones de oro y clavaçon dorada, y dentro de ella para el cuerpo otra de plomo, a los seis días reventó con tal estrepito, por haberse hinchado, que pareció haberse hundido la iglesia, atemorizando a los religiosos y a toda la vecindad”*¹⁷²⁹.

Las noticias sobre la muerte de Leganés y su herencia seguirían siendo comidilla de mentideros y rumores durante varias semanas. Los legados que dejó a su muerte y los beneficios conseguidos del rey para sus descendientes tras su fallecimiento también fueron argumentos que los mentideros de Madrid trataban en los días siguientes. Se estimaba en 3.000 ducados la renta heredada por la marquesa de Leganés, a quien se consideraba que su marido legó también el cuarto bajo de la casa y las alhajas. Según se creía, la marquesa recibiría además 6.000 ducados de renta por parte del Rey, quien dejó otros tantos al hijo mayor y heredero de Leganés, el marqués de Morata, mientras que al hijo segundo Ambrosio, dejó 3.000 y la encomienda mayor de León, con cuarenta años de

nosotros”, como lo hicieron al día siguiente, lo cual se dice ha sido mucha parte del mal de Leganés, y que no hará poco si escapa de esta enfermedad”, Ibidem, p. 112.

¹⁷²⁸ *Ibidem*, p. 114, aviso del 20 de enero. También se alude al dinero gastado en el hospedaje del marqués de Liche, que supuso 10.000 ducados y menciona su testamento. La partida de Defunción en ADM, san Martín, Difuntos. Libro VI, f. 76. Transcrita por primera vez en Ruiz de Arana 1923, p. 141-142.

¹⁷²⁹ Barrionuevo 1968, p. 112. Por error al estar roto el documento original se ha considerado el 15 de febrero como la fecha de este aviso, que debe ser de al menos seis días después de la muerte del marqués y posterior al aviso del día 20 que daba la noticia de su fallecimiento.

supervivencia¹⁷³⁰. Poco después, el Rey entregó otros 10.000 escudos a la marquesa para el entierro de Leganés, “*que es una lástima lo pobre que ha quedado*”, diría Barrionuevo con su acostumbrado tono sarcástico¹⁷³¹.

Prueba de que los contrarios a Leganés no habían dejado su empeño tras la desaparición de Olivares es también el hecho de que a los pocos días de su muerte apareció en las paredes del palacio un pasquín con un dibujo celebrando su muerte. En él se veía, a Olivares, muerto en diez años antes, a su izquierda Monterrey, muerto en 1653, y a su derecha Leganés. Aparecían sentados en tres sillas dentro una carroza envuelta en infernales llamas tirada por serpientes y rodeada de demonios a modo de pajes siendo conducidos al infierno. El lema del dibujo rezaba “*Pica, cochero, al infierno, para que con este nuevo Consejero de Estado que llevamos le demos un buen Día*”¹⁷³². Una última prueba de la hostilidad que don Diego Felípez de Guzmán, I marqués de Leganés soportó incluso más allá de su vida.

La cuestión artística en los últimos años. Adquisiciones postreras y relación con aficionados y coleccionistas durante los últimos años.

Los datos relacionados con el arte y el coleccionismo de pintura se reducen notablemente en el periodo final de la vida de Leganés. Sabemos que a su regreso de Italia entrarían en España la mayoría de sus cuadros, adquiridos durante los años al frente del gobierno Milanés. Así, la cédula de paso otorgada el 19 de julio de 1641, cuando vuelve a Castilla después de su breve periodo en Valencia, aunque no ofrece datos precisos, describe el ingreso de plata, tapicería, muebles y, por supuesto, pinturas¹⁷³³. Objetos que sin duda quedarían en Madrid, pues cuando de nuevo salió en campaña al año siguiente al frente de guerra en el reino de Valencia, los permisos aduaneros no mencionan objetos suntuarios de entidad, salvo ropa, vestidos, armas, comida y dinero¹⁷³⁴. Aun así, se puede añadir algo más

¹⁷³⁰ Barrionuevo 1968, p. 114.

¹⁷³¹ Barrionuevo 1968, p. 113.

¹⁷³² Barrionuevo 1968, p.113; citado también en Valverde 1961, p. 108.

¹⁷³³ *Marqués de Leganés: viene de servirme en el cargo de Gobernador y Capitán General del estado de Milán y trae alguna plata labrada de servicio, dos tapiçerías usadas, algunas camas, escritorios, bufetes, ropa blanca, bestidos y pinturas y otras cosas de artillería y de su servicio, y así os mando...* Madrid, 19 de julio de 1641, AGS, Cámara de Castilla, Libro 369 (1.10.1640-7.11.1669), f. 21v.

¹⁷³⁴ *Marqués de Leganés: va al dicho Reyno de Valencia y lleva doce naúles de ropa blanca, vestidos, espadas, votas y armas, y otras cosas de su servicio, catorçe caxas con diferentes cosas, maletas de los criados con ropa blanca y vestidos, quatro cargas de jamones y choriços y otras cosas de comida, cinco moros esclavos y ocho mill ducados en moneda de oro y plata para su gasto que montan 3.000.000 de mrs, Madrid, 30 de marzo de 1642, AGS, Cámara de Castilla, Libro 369 (1.10.1640-7.11.1669), f. 33r-v.*

sobre las importaciones a España desde Italia, dado que tiempo después de su regreso a España, seguían llegando piezas relevantes para la decoración del palacio madrileño. Por ejemplo, en diciembre de 1645 el Rey escribía a los responsables de las aduanas del reino de Valencia, sobre la llegada de unas columnas de mármol y pintura que se enviaban desde Génova para la decoración de uno de los patios de las casas del marqués¹⁷³⁵. De este documento se deducen dos cosas. La primera es que en esas fechas Leganés, pese a los problemas políticos y la breve caída en desgracia de 1642-43, intentaba rehacer su status nobiliario elevado, embelleciendo aun más su conocido palacio de la calle san Bernardo. Por otro lado, y aunque desconocemos los detalles de estas pinturas, el documento evidencia que el coleccionismo de Leganés en Italia, se prolongó más allá de su estancia como gobernador, siendo probable la presencia en suelo italiano de algún agente o intermediario que seguía adquiriendo obras para él.

Tampoco para el periodo que permaneció en Cataluña, se tienen datos relevantes en cuanto al tráfico de pintura. Por ejemplo cuando acude al frente en marzo de 1642, los registros de la aduana anotan el paso de objetos suntuarios para su casa, pero no mencionan cuadros¹⁷³⁶. Tampoco se tiene constancia de que acaparara pintura en las jornadas militares de Cataluña a finales de la década de los cuarenta. De hecho, cuando en septiembre de 1647 recibe varios bienes procedentes de Aragón no se mencionan más que los consabidos objetos de uso cotidiano¹⁷³⁷.

En la misma fecha, también para el ejercicio de sus actividades en Valencia pasaba a ese reino gran número de monturas:

Marqués de Leganés: para sacar de estos reynos y llevar al de Valencia donde va por mi mandado once cavallos españoles para su persona, el uno castaño llamado el Bretón, otro ruçio llamado la Joya, otros ruçio llamado la Luna, otro ruçio llamado Monterrey, otros ruçio llamado la Marra, otro ruçio rodado llamado el Brocado, otro blanco llamado el Fratacampaña, otro blanco y negro llamado la Carachola, otro Buen Paso con manchas rucias y blancas, otro Úngaro ruçio y otro castaño claro llamado el Haro, y así mesmo lleva un macho ruçio, quatro mulas de paso, un tiro de siete de mulas de mi cavalleriça, otras de seis mulas de coche negras, otras ocho mulas/ 34r. de coches pardas y otras dos pardas de coche, y así os mando... Madrid, 30 de marzo de 1642, AGS, Cámara de Castilla, Libro 369 (1.10.1640-7.11.1669) 33v.-34r.

¹⁷³⁵ *Passaporte al Marq^e de leganes para unos marmoles y pintura q trabe de genov para su casa*

Diputados. Por la memoria inclusa rubricada de mi s^{ta} infraescripto vereis las columnas de marmol y pintura q el Marq^e de leganes hace traer de Genova para un patio de su casa, encargo y mandos que en conformidad de lo que entendereyi..... (20 XII 1645)

AHN, Consejos2422, f. 275v-276, cfr. Moran Turina 1994, p. 555

¹⁷³⁶ “550 marcos de plata labrada de seruizio, 26 açemilas con 20 por de mesa despensa de cocina tapicerias bestidos suyos de sus criados y alg^s joyas cinco esclauos los 4 moros y un mulato, Madrid, 25 de marzo de 1642, AGS, Cámara de Castilla, Libro 369 (1.10.1640-7.11.1669) f, 105v.. En la misma fecha llevó veinticuatro caballos, que quedaron anotados en otra cédula de paso (Ibidem, f. 106).

¹⁷³⁷ “...dos coches de a 6 mulas, siete carros cargados de ropa, el uno con los aderezos de caualleriça sillas y guarniciones y erage p^a el camino y lo demas neces^o a^{no} con la ropa del tinelo recado de cocina platos de peltre y ropa de mesa, seys tercios de bufetes y sillas de camapa y hasta 60 d^{rs} de plata labrada con cubos cantimploras de cobre y sobremesas, otro con ropa de los criados vestidos y ropa blanca de su pers^a 4 baules en dos cargas tambien de su Recam^a dos mulas diez caualllos y dos Ricines de passo...” AGS, Cámara de Castilla, Libro 369 (1.10.1640-7.11.1669) f. 119. Aparentemente estos bienes no llegaron a Madrid en esa fecha, a una ampliación de noventa días de la cédula (Ibidem, f. 147) se sumó otra expedida por pérdida de la primera el 14 de marzo de 1649 (Ibidem f. 119), posible fecha de ingreso de estos objetos en Madrid.

A pesar de las escasas noticias sobre la importación de pinturas que se tienen para este periodo, se poseen relevantes datos acerca de la procedencia concreta de algunas de las casi doscientas obras que ingresaron en su colección desde 1642 a 1655, así como de algunos de los nombres de sus antiguos poseedores. Por ejemplo, ciertas adquisiciones que Leganés obtendría en los últimos años fueron donaciones hechas por aquellos que estuvieron a su mando en las distintas contiendas militares. Es el caso de DIEGO CIGANDA, Teniente de Maestro de Campo General del Ejército de Aragón en 1643. Éste parece un soldado muy vinculado a Leganés desde al menos 1638, cuando participaba como capitán de una compañía de arcabuceros en la toma de Brem en la Lombardía¹⁷³⁸. También caballero de Santiago, era por lo tanto persona de cierta nobleza, que murió en el frente de Aragón en noviembre de 1643. Su testamento había sido redactado el 15 de julio de ese mismo año¹⁷³⁹, justo en las mismas fechas en que Leganés, como se vio, estaba siendo procesado y se encontraba en decadencia. Sin embargo, ello no fue ninguna merma en la devoción que Ciganda demostró hacia su superior. La primera donación que ordenó fue para el marqués a quien dejaba la mejor pintura de que disponía, como agradecimiento de los favores dispensados y para que beneficiase a su hijo Juan. Se trataba de una copia de la *Sagrada Familia* de Rafael, que según afirma en el testamento, había visto en la Sacristía de la Iglesia de Santa María presso san Celso en Milán¹⁷⁴⁰. Esta donación es llamativa como sabemos Leganés ya poseía su propia copia de la misma pintura, que había logrado obtener a finales de 1642¹⁷⁴¹. De hecho, Ciganda era consciente de la apreciación que el marqués tenía de esta pieza, pues la segunda donación fue la copia de la *Sagrada Familia* de Leonardo (hoy considerada obra de Salaino), que también se conservaba en la misma ubicación en la sacristía de san Celso. Aunque ésta la entregó a Lope de Huerta, deán de la Iglesia de Santiago, Ciganda demuestra conocer perfectamente la devoción de Leganés a ambos cuadros y la existencia de otras copias en la colección del noble, cuando afirma de estas dos cuadros que “*en cassa del Marqués mi s^a son muy conocidos*”¹⁷⁴². Y esto es muy relevante. Pues a pesar de saber que ya tenía copia del Rafael, Ciganda no duda en entregar a Leganés una segunda copia por ser la pintura que tiene en mayor estima. Se trata de un gesto de

¹⁷³⁸ Novoa 1878-1886, 77, p. 294.

¹⁷³⁹ AHPM, 6217, f. 598. Abierto el 29 de noviembre de 1643 ante Francisco Suárez de Ribera.

¹⁷⁴⁰ “*Al marques de Leganes mi s^a de quien e Reçuido las honras y intereses que tengo, en memoria destas oblig^{es} mando a S. E. La mejor pintura de las pocas que tengo que es una copia de Rafael de urbino sacada del original que està en la sacristia de nra s^a de s. Çelsi en Milan que es nra s^a Santa Isabel su hijo y s. juan, y sup^o a S. E. como tan bienchor mio se aquerde de un hijo legitimo que tengo bonrandole como a echo a mi*, AHPM, 6217, f. 598

¹⁷⁴¹ Véase el capítulo de Leganés y la Iglesia de Santa María presso san Celso en el presente trabajo.

¹⁷⁴² “*Al s^a dean de santiago que dejo por mi testam^{to} por los muchos veneficios que de su mano e reçuido, le mando otro quadro compañero deste copia pienso de leonardo, del original que esta en dba sacristia de nra s^a de s çelsi de Milan, que en cassa del Marques mi s^a con muy conocidos es tambien de nra s^a*, AHPM, 6217, f. 598.

Aparentemente en ese momento la pintura aun permanecía en su poder, acabando en manos de Arteaga, que era el tesorero de Leganés, siendo otra posible vía de entrada en la colección¹⁷⁴⁶.

Significativamente Diego Ciganda no poseyó más pinturas que las que legaba en su testamento. En el inventario de sus bienes no hay cuadros. Es un inventario no demasiado amplio, compuesto de ropa y algunos pocos objetos de plata¹⁷⁴⁷. Nada en él indica ningún refinamiento ni interés por el acaparamiento de objetos más allá de lo puramente utilitario lo que permite comprobar que no se trata de un coleccionista, ni un conocedor, ni aficionado al arte, sino un mero soldado. Pero un soldado, que estuvo en el Norte de Italia y supo utilizar el interés general por el coleccionismo de Pintura en su propio beneficio. Las únicas posesiones pictóricas fueron las legadas en su testamento como medio de expresión de agradecimiento o búsqueda de nuevos favores para su hijo. En este sentido sus donaciones a Leganés y a otros personajes cercanos al marqués, son muy interesante, no sólo porque permiten avanzar en la formación de la colección, sino por que muestran la utilización de la pintura como vehículo para la obtención de favores personales en una escala social, la de los militares, no tratada hasta ahora por la historiografía.

Por su parte, el citado ALONSO DE PARADA Y MENDOZA, que fue receptor de algunas pinturas de Ciganda, tenía una fuerte vinculación con Leganés, pues es citado como su caballerizo en algunos documentos y como testigo de muchas de sus operaciones legales¹⁷⁴⁸. Parada parece ser una persona de confianza del marqués y un pequeño coleccionista de pintura. En 1646 a raíz de su matrimonio con Jerónima Mendez de Jibaya y Mendoza entrega como dote al matrimonio varios bienes entre los que se encuentra un grupo de cerca de cincuenta pinturas¹⁷⁴⁹. Entre ellas destaca la presencia de la copia de la

¹⁷⁴⁶ Donación a Martín de Arteaga, por parte de Juan de Ciganda, 22 Enero 1646, AHPM, 6227, f. 177-182v.

¹⁷⁴⁷ Inventario de los bienes de don Diego de Ciganda, 2 marzo 1644, AHPM, 6219, f. 1044.

¹⁷⁴⁸ Por ejemplo en un documento de Leganés para solicitar el pago de sus gajes como miembro de la Junta de Ejecuciones en 9 de octubre de 1642, en que firma como testigo, Parada aparece citado como su caballerizo, AHPM, 6213, f. 919

¹⁷⁴⁹ AHPM, 7949, s. f., 28 de agosto de 1646; Agulló 1978, p. 196; Burke 1984, II, p. 443.-444.

<i>Mas ocho rretratos de la casa de austria a cinq^{ta} rreales cada uno quatroçientos rreales</i>	400
<i>Mas otro lienço de pintura grande con unos niños ciento y cinq^{ta}</i>	150
<i>reales mas otro quadro grande de s^{to} Domingo soriano en quinientos rreales</i>	500
<i>Mas dos laminas de bolcano de atanzia (sic) entera de napoles en treçientos reales</i>	300
<i>Mas una pintura de figuras con dos francolines en ciento y cinquenta rreales</i>	150
<i>Mas una lamina de piedra de san anton en ciento y cinquenta rreales</i>	150
<i>Mas una nra S^a de la Cavarola copia del coreço en tabla de cedro en docientos rreales</i>	200
<i>Mas dos tablas de pinturas pequeñas antiguas originales una del rrey D. Alonsso el sanio otra de un ombre con unos guantes en la mano en treçientos reales</i>	300
<i>Mas otra pintura pequeñas de un pontifize original en ciento y cinq^{ta}</i>	150
<i>Mas dos rretratos de medio uerpo uno de felipe segundo y otro de andrea doria en cien reales</i>	100

Virgen corresgesca, mencionada líneas arriba. Pese a esta importante imagen devocional religiosa y estéticamente, Parada parece decantarse principalmente por el acaparamiento de paisajes, citándose algunos de Collantes o Lanchares, así como de otros artistas citados como Rueda o Acevedo. Ha estas se sumaron las pinturas que aportaba su esposa, aunque entre ellas no se encuentra ninguna pintura notable¹⁷⁵⁰

Siguiendo con las obras que ingresaron en la colección en los últimos aos, merce ser destacada una de ellas en función de su autor. Se trata de un gran dibujo en el que se reunían los diversos árboles genealógicos de las distintas casas reunidas por el marqués (cat. 1325). Se supone que en ella estarían recogidos los miembros de las familias Guzmán y Dávila, así como los relacionados con la casa de Poza, por el matrimonio de Leganés con Juana de Rojas y Córdoba. Según el inventario su autor fue BERNABÉ DE GAINZA Y ALLAFOR, en quien hay que ver más que el creador artístico su autor intelectual. Citado como contador de Leganés en el documento, Gaínza fue también un servidor de la Corte, donde llegó a ser aposentador del Rey y oficial de la Secretaría de Guerra de la parte de mar. Estaba casado con Juana Velázquez de Gauna, a cuya muerte en 1665, se levantó un inventario donde se listan una cincuentena de pinturas, que demuestran una cierta afición al ejercicio del coleccionismo y que hacen interesante abordar su figura y su posible relación con el marqués. De la lectura del inventario se deduce una fuerte vinculación con la casa de Leganés y Poza. Entre sus rentas hay algunas sobre las alcabalas de la villa de Leganés, pero también deudas con el mayordomo de la marquesa de Poza, por pagos procedentes de ésta, de los que no se especifica asunto. Además poseía un retrato de la propia marquesa doña Juana¹⁷⁵¹. En el documento destaca la presencia de artistas flamencos, como Fran Floris y

<i>Mas dos vodegones grandes nauidad y quaresma en çien Rs cada uno ducientos rreales</i>	200
<i>Mas tres Paysses de collantes dos de rrueda dos de lanchares, uno de accenado tres pequeños finos otro largo otro de dos varas de largo otros dos de bara otros dos pequeños finos seis frutereros que todos son veinte y tres pieças en mill y quarenta rreales</i>	1040

¹⁷⁵⁰ AHPM, 7949, s. f., 28 de agosto de 1646.

Pinturas

<i>Primeramente una magdalena de cinco quartas de alto y una bara de ancho con su marco en ttrecientos y ttreinta rreales</i>	330
<i>Mas un san juan — un san fran^{co} un san joseph — un san geronimo- una pintura de seruiçio, una nra s^{ta} de la concepcion — un san pedro a doce ducados, uno con otro que todas siete montan ochenta y quatro ducados no tienen marcos y tienen de alto bara y terçia y una bara de ancho.</i>	974
<i>Mas una nra s^{ta} del populo con marco dorado de vara y media de alto y vara y quarta de ancho tadada en setenta rreales</i>	70
<i>Mas una caueça de un ecçe homo en doçientos rreales</i>	200
<i>Mas una santa jetrudis de una bara poco mas o menos en seis ducados</i>	66
<i>Mas un san jeronimo muy maltratado en cincuenta RS</i>	50

¹⁷⁵¹ AHPM 9435, f. 543v.

van Dyck, de quien poseía una *Virgen con Niño*¹⁷⁵². Es probable que Gainza pasara un tiempo en Milán, dadas algunas de sus posesiones pictóricas, como un *san Antonio de Padua*, realizado por uno de los miembros de la familia Procaccini, y una pintura descrita como *Nuestra Señora de la Paz* de Milán, probablemente relacionada con una imagen de la homónima iglesia de la capital lombarda. La mención a obras de Palma o de Morales, a quien se cita como pintor de Badajoz, evidencia un cierto conicimiento artístico, no obstante no es un inventario levantado por un pintor o tasador profesional sino redactado por el propio Gainza. Finalmente ha de ser resaltado como un coleccionista muy cercano al entorno de Leganés, dado que es el único poseedor en España de pinturas de Giovanni Andrea Potestad, el pintor genovés que tasó la colección del marqués en 1655¹⁷⁵³. Aparentemente Gaínza era una persona instruida, a tenor de los libros que poseía¹⁷⁵⁴. Si bien éstos no conformaban una biblioteca muy extensa de apenas cincuenta títulos, se

¹⁷⁵² AHPM, 9435, f. 532v-534.

Un decencimiento de la cruz en tabla de mano de Fran^o Flores flamenco de bara de lato y dos terçias de ancho con Marco negro

Un entierro de xpto nro s^o lienzo grande de figuras naturales viene de tiçiano de dos baras y m^a de alto y tres de ancho,

Una imagen de nra s^a de la contemplacion de vandeysquen con el niño Jhs en los brazos

Un san Antonio de Padua de mas de medio cuerpo [f. 533] de mano del Porcachin de Milán

Un lienzo de dos baras de alto y mas de çinco quartas de ancho de Jhs Maria Joseph y Santa Theresa

Un lienzo de dos baras de alto y bara y m^a de ancho de nra s^a de la encarnacion

Otro lienzo del mismo tamaño de nra s^a de Monserrate

Otro lienzo de tres baras de lato y dos de ancho de la Pura y limpia concepcion de la escuela de Riener de lorenço calabres

Otro lienzo del mismo tamaño de nra s^a de la Paz de Milan

Otro lienzo de nra s^a del Pilar en zaragoza de dos baras de alto y bara y media de ancho

Otro lienzo de nra s^a de Guadalupe del mismo tamaño

Un pays de una sobreventana con raudales de agua

Una imagen de nra s^a del Puy de bara y media de alto y cinco quartas de ancho

Una Pintura original de un Ecceomo de mano de Palma del mismo tamaño

Un medio cuerpo de retrato en tabla antiguo de Morales Pintor de Badajoz

[f. 533v]

Una pintura del mismo tamaño de nra s^a del buen suçeso

Otra pintura de s^a Juan en el desierto de cinco quartas de alto y bara de ancho

Un s^a Pedro con el Gallo del mismo tamaño

Un santo xpp de dos terçias de alto y media vara de ancho al espirar en la cruz de mano de Andres Podestà

Una imagen de nra sra con el nió en los braços de mano de Fran^o Gomez

Una pintura pequeña del niño Jhs el spiritu s^o y s^a Ruan en el corazon de una rosa

Una cabeza de s^a cayetano

Una lamina quadrada de planchas de Azçero obra de Alemania

El Santo xpo de san Salvador de Valencia en tafetan Pajizo y Marco negro

Otro del santo Monte de S^o Romualdo

Una Pintura de las armas de la dha D^a Juana [f. 534] Velazquez por la parte materna

Un quadrito de S^o Joseph y el niño Jhs de vitela y miniatura

Otro Relicario de nra s^a del carmen y su espejo

Tres quadritos con espejos de diferentes vitelas y miniaturas

Un retrato pequeño de la Ex^{ma} s^a Marqu^a de Poça

Una lamina de nra s^a de Guadalupe con su espejo

Cinco relicarios de matizes y Pasta de Hueso y otras Reliquias

Un retablito de enano a manera de Portico con una imagen e nra s^a flamenca

Un arco de flores sobre una Peana de enano

Todas las pinturas referidad llenan sus marcos y molduras negras

¹⁷⁵³ Salor 2002, p. 124.

¹⁷⁵⁴ AHPM 9495, f. 536-538..

encontraban entre ellos obras de diversas ciencias, especialmente aquellas necesarias para un secretario real. Conservaba mapas y obras topográficas entre los que se citan los habituales de Abraham Ortelius, pero también otros menos habituales como un manuscrito de Juan de Tejeira de las costas de España y Brasil¹⁷⁵⁵. También comparecen descripciones de África y otros territorios de España. De la misma manera se citan diversos títulos de obras de tema político como las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, las “*Políticas*” de Bobadilla, algunas obras de Gracián, sin especificar, las “Epistolas” de Guevara, y un libro sobre Marco Bruto. También tenía diccionarios de idiomas y obras de matemáticas, así como instrumentos para su práctica. Alrededor de la mitad de su biblioteca eran libros de devoción. Junto a todo ello se inventarían algunos otros mapas estampados o sobre pergamino. Gainza ilustra perfectamente el entorno cultural y político que giraba alrededor del marqués de Leganés.

También en el último periodo de la vida de Leganés, la colección se incrementó con las relevantes pinturas adquirida en la almoneda del noble flamenco Philippe de Aremberg, DUQUE DE AARSCHOT, cuya figura como coleccionista ya fue abordada en capítulos anteriores¹⁷⁵⁶. Apenas llegado de su larga estancia en Milán y Valencia, a principios de octubre de 1641, Leganés tuvo ocasión de beneficiarse de la almoneda de esta colección. Dado que la venta comenzó el 11 de septiembre y Leganés no llegará a Madrid hasta finales del mes¹⁷⁵⁷, es posible que perdiese la oportunidad de obtener algún cuadro de cierta entidad artística. Sin embargo, entre los que consiguió había algunas de calidad excepcional, como *La caza del Lobo* realizada por Rubens (cat. 1125), comprada el 7 de octubre. En la misma fecha adquirió otra *Caza de Tigre* (cat. 1126) y hasta cuatro cuadros de similar temática venatoria (cat. 1141-1144). La colección de Aarschot fue también el vehículo de entrada de cuatro bodegones holandeses, de autor no especificado pero que confirman la constante tendencia de Leganés a la pintura nórdica de bodegones, incluso en su último periodo como coleccionista. (cat. 1127-1130). Llama la atención de cara a valorar la presencia de don Diego en la venta de la colección Aarschot, el hecho de que en los meses previos, había coincidido con su hijo, ya duque de Aarschto, durante la jornada Real a Zaragoza de julio de 1642¹⁷⁵⁸. Hay que tener muy en cuenta las relaciones entre el joven duque y el entorno de Leganés, pues se antojan muy cercanas. De hecho, don Francisco de

¹⁷⁵⁵ Sobre Texeira como cosmógrafo véase Texeira 2002.

¹⁷⁵⁶ Véase al respecto de la venta Burke y Cherry, 1997, I, p. 345 y ss, especialmente p. 348 y Pérez Preciado 2005.

¹⁷⁵⁷ Según cita Pellicer y Tovar 1790, II, p. 136.

¹⁷⁵⁸ Carta de Sebastián González al P. Pereira de 6 agosto 1642, MHE, XIX, p. 299-300.

Melo, mano derecha de Leganés, había hecho gestiones para casar con él a una de sus hijas, según escribía el jesuita Sebastián González, que estaba muy bien informado de los asuntos de Cataluña por su relación epistolar con el propio confesor de Leganés, el padre Antonio Camasa¹⁷⁵⁹.

Otro camino de ingreso de pinturas en la colección durante los últimos años se esbace con relación a doña JUANA DE ROJAS, con la que Leganés contrajo matrimonio en 1642. La Marquesa había heredado un pequeño grupo de pinturas de su madre la marquesa de Poza, y se le supone una cierta afición a este arte. Es llamativo, por lo tanto, que sólo se documente la cesión de una pintura a la colección de su marido. Un único testigo de una actividad que se presupone frecuente, dado que estas donaciones a la postre quedaban vinculadas al mayorazgo familiar. La exigua definición en el inventario de “una pintura pequeña” sin atribución (Cat. 1329), hace imposible sin embargo poder determinar el alcance artístico de la obra, que sin embargo fue donada por Leganés a Juan Domingo, hijo de don Luis de Haro casado con la hija del conde de Monterrey, lo que confirmaría su calidad.

Mucha más información se posee sobre un grupo de seis pinturas que ingresaron en su colección durante el periodo que estamos tratando. Se trata de los bodegones de Alexander Adriaenssen, de los que cuatro se encuentran actualmente en el Museo del Prado (cat. 1220-1225). Las seis tablas no entrarían a formar parte de la colección hasta mediados de la década de los cuarenta, pues están citados en el inventario después de las adquisiciones de la colección Aarschot de octubre de 1642. Más allá de su posesión, el hecho de que fuera una de las donaciones de pintura que Leganés hizo al Rey, ayudan a entender el valor que el Marqués daba a estos singulares bodegones. Según el documento de tasación habían sido adquiridos a JAN WIJMBERG, ebanista y probablemente mercader flamenco de pintura, miembro de la Guardia de Archeros del Rey¹⁷⁶⁰. Como fue ya estudiado Wijmberg había trabajado como ebanista para algunos de los principales miembros de la corte española, incluido el príncipe Manuel Filiberto de Saboya, y la propia reina Isabel de Borbón, llegando a ser Ebanista de la Real Cámara. Del mismo modo tenía

¹⁷⁵⁹ Carta de Sebastián González al P. Pereira de 25 septiembre 1642, MHE, XIX, f. 344.

¹⁷⁶⁰ Para todos los datos sobre la identificación de Wijmberg como el Juan Binter que citaba López Navío en su transcripción del documento original, así como todos los datos biográficos sobre este archero, sus relaciones con coleccionistas y su significación en el mercado español del siglo XVII, véase Pérez Preciado 2007. Es llamativo el hecho de que Wijmberg no fuera el único Archero Real que tenía la profesión de ebanista, un caso similar es el de Hugo de Roij (Roe), quien tasó, como ebanista del Rey, las piezas del inventario del Almirante en 1647, AHPM, 6233, f. 313 y ss.

relaciones profesionales con aristócratas y aficionados a la pintura como Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Liche y el duque de Aarschot, tratado en otro capítulo. Dadas sus relaciones con Leganés, no es de extrañar que éste se beneficiara de la adquisición de los citados bodegones. Por ejemplo Wijmberg había sido el encargado en 1637 de tasar los objetos de madera a el fallecimiento de Policena Spínola. Y a su muerte, él mismo, mandó enterrarse en el convento de san Basilio Magno, cuyo patronazgo ejercía el marqués. Todos estos datos, y el hecho de pertenecer a la Guardia Real de Archeros, capitaneada por otro ilustre coleccionista como el conde de Solre, hacen muy sugerente el paso de los bodegones de Adriaenssen a la colección Leganés, evidenciando las relaciones del marqués con intermediarios de pintura flamenca en las últimas décadas de su vida.

Otras pinturas que ingresan en la colección en este periodo, serían las que regaló a Leganés el MARQUÉS DE TAVARA, de cuya significación como aficionado a la pintura nada se sabe. Se trataba de tres láminas de pequeño tamaño representando paisajes de costa, con escenas de batallas, arboledas, barcos, ciudades en la lejanía, sin atribución conocida y valor menor, que apenas alcanzaba 300 reales. Desafortunadamente nada se sabe sobre el origen o las causas de esta donación, que debe fecharse más allá de 1646 dado que el número de inventario que se les adscribió (Cat. 1274-1276), es posterior al que muestran las dos escenas de la *Victoria de Lérida* de noviembre de ese año (cats. 1246-1247). En esas fechas el marqués de Tavera era Enrique Pimentel, (m. 1663), que estaba casado con Francisca Fernández de Córdoba, hermana de Juana de Rojas, y por tanto con cuñado de Leganés. Sin embargo, más que familiar, la relación debió ser política, pues Tavera era virrey de Aragón en 1642 y allí habría coincidido con Leganés¹⁷⁶¹.

Por las mismas fechas adquirió el marqués pinturas en la almoneda de JOSÉ DE LUNA, un absoluto desconocido para la historiografía moderna y un personaje cuya relación con Leganés, si la hubo, permanece todavía desconocida¹⁷⁶². Sin embargo en su almoneda adquirió un Salvador de Tiziano, (Cat. 1214), cuya mención únicamente se

¹⁷⁶¹ El marqués de Tavera formalizaría una carrera militar y política ajetreada. Comendador de Sancti Spiritus en la orden de Alcántara y Gentilhombre de la Cámara del Rey. En octubre de 1640 había sido nombrado virrey de Navarra (MHE, XVI, p. 31 y 78; Datos sobre sus actividades en BNM, Mss BN, MSS, 11121-Mss 11122; *Papeles tocantes al Virreinato de Aragón* [en realidad debería decir Navarra], *que ejerció el Señor Don Enrique Pimentel, Marqués de Tavera*), donde permanecería al menos dos años. En junio ya como virrey de Aragón participaría junto a Leganés en la desastrosa campaña que llevó a la derrota en Lérida ((MHE, XVI, 393, 418). Tras la consiguiente caída de Leganés en 1643 fue nombrado General de la Artillería en sus sustitución al menos por un tiempo (MHE, XVII, 78). También fue nombrado Capitán General de Galicia siendo cesado en enero de 1645 (MHE, XVIII, p. 8). En 1655 está en la frontera portuguesa fortificando Zamora (Barriónuevo I p. 118 y) y en 1655 se le nombra Gobernador del Consejo de Órdenes (Barriónuevo I, p. 126). Tavera que llegó a ser Gobernador de Sicilia, murió el 29 de junio de 1663 (MHE, XIX, p. 391).

¹⁷⁶² Quizás se trate del mismo José de Luna, que aparece comprando algunos objetos en la almoneda del marqués de Montesclaros en 1628, entre ellos un bufete de ébano y un aderezo de caballo, AHPM, 6172, f. 579 y f. 587v respectivamente.

encuentra en la copia del inventario del Instituto Valencia de Don Juan, donde a la entrada correspondiente se apostilla "*que parece la compro su ex.a de la almoneda de Don Joseph de luna*"¹⁷⁶³. Dado que la pintura fue donada por Leganés a su hijo Ambrosio no fue tasada a su muerte, lo que no permite considerar su calidad. Sin embargo el mismo hecho de la donación al propio hijo presume que debía de ser obra de elevada consideración.

En otros casos, es la ausencia de Leganés, la que llama la atención en diversas almonedas celebradas en Madrid en los últimos años de su vida. Es el caso de la venta de los bienes de Ana María de Mendoza, MARQUESA VIUDA DE LA HINOJOSA en 1642. Aunque hacia marzo de 1642, fecha de la liquidación de los bienes, Leganés estaría preparando su jornada a Valencia para la que partiría a comienzos de Abril, sabemos que en el entorno de su familia se tenía noticia sobre la liquidación en almoneda de los bienes de esta viuda. Ventura de Frías, uno de sus colaboradores y secretario real, visitó la almoneda y adquirió algunos ricos objetos de mobiliario en nombre del Marqués¹⁷⁶⁴. Sin embargo, ni Leganés, ni su agente, adquirieron ninguna de las pinturas que se pusieron a la venta. Esto es significativamente llamativo cuando sabemos que Frías había sido uno de los encargados de inventariar la rica colección de pinturas de Juan de Mendoza, marqués de la Hinojosa a su muerte en 1628¹⁷⁶⁵, origen de la que se liquidaba ahora. Hinojosa había sido uno de los aristócratas políticos más activos de la etapa de Lerma en la primeras décadas del siglo, y sus similitudes con Leganés son significativas. Ambos habían sido Gobernadores de Milán, en tiempos muy distintos, y ambos jugaron con la idea de la autorepresentación a través de pinturas que relataran sus propios éxitos militares¹⁷⁶⁶. Las propias posesiones de Hinojosa, habían sido alabadas por Cassiano dal Pozzo, quien había mencionado sus obras de Cerano, Artemisa Gentileschi y Vouet¹⁷⁶⁷. Artistas activos en Milán y algunos *il Cerano* también del gusto de Leganés. Sin embargo, estos artistas no se singularizan en el inventario de 1628. Además catorce años después cuando de nuevo se inventaría la colección a la muerte de su viuda, ya no parecía tan prometedora. Tasada por Antonio

¹⁷⁶³ IVDJ, 26 I 18, f. 447. Tal mención no aparece ni en la copia del Archivo de Protocolos de la Tasación, por lo que no fue conocida por López Navío.

¹⁷⁶⁴ *Rematose de consentimiento del los testamentarios en el secretario don Bentura de Frias para el s^r marques de leganes la silla de tela de oro encarnada del num^o 461*

El estrado de terciopelo con las doce almohadas seis sillas y dos taburetes en diez y nueve mil duciento y cincuenta y seis reales de vellon núm^o quatrocientos y veinte y dos

Mas se remato en el dho secretario Don Bentura de frias el adereço de perlas y açauache del numero ducientos y nobenta y quatro en quinze mill trescientos y tresinta y un rreales de vellon

AHPM 7671, f. 1098-1098v

¹⁷⁶⁵ Burke & Cherry I, 1997, p. 265 y ss.

¹⁷⁶⁶ Por ejemplo Hinojosa poseía una pintura de la toma de Larache en el norte de África, (Ibidem, p. 267, núm. 49), y especialmente cuatro batallas de las guerras en el Estado de Saboya, del tiempo en que él fue gobernador del Milanesado (Idem, núms. [32 y 33]).

¹⁷⁶⁷ Simón Díaz 1980, p. 202, Burke y Cherry I, 1997, p. 265.

Arias apenas había dos cuadros de los que por valor económico, pueda presumirse eran de cierta calidad, aunque ambos anónimos: una pintura de *san Francisco con el Niño y la Virgen* valorada en 1350 reales, y un *Matrimonio Místico de Santa Catalina*, en 2200¹⁷⁶⁸, pinturas que, sin embargo no parecieron interesar a Leganés, siendo adquiridas por Francisco Verjes¹⁷⁶⁹. Su falta de interés en esta venta, dado que es presumible que conociese bien las posibilidades, es por lo tanto, conspicua. Es cierto que no parece que se dieran grandes oportunidades en la venta, aunque algunos nobles como el marqués de Castrofuerte o el conde de Oñate, sí compraron pinturas. Quizás las pocas obra de calidad que había no le interesaron, o, quizás, compromisos más elevados hicieron que no pudiese concentrar sus esfuerzos en la adquisición de más obras para su colección. El caso es que Leganés pudo beneficiarse de la colección Hinojosa pero no lo hizo.

En otros casos sus antiguas relaciones con incipientes coleccionistas como el MARQUÉS DE CARACENA, eclosionaron en los últimos años de actividad de Leganés como aficionado artístico. Luis Benavides Carrillo fue una figura fundamental para el coleccionismo español de mitad de siglo. Su carrera tuvo ciertos paralelismo con Leganés, a quien aparece vinculado durante mucho tiempo. Nacido en 1608, era bastante más joven que él. Miembro de la orden de Santiago, se formó en el ejército, comenzando sus acciones en el Flandes de inicios de la década de los treinta. En 1635 pasó al norte de Italia, coincidiendo con el periodo de gobierno de Leganés, con quien tuvo un contacto muy directo, tanto en los éxitos militares como en las derrotas. Cuando éste salió del estado lombardo se mantuvo a las órdenes del conde de Siruela, hasta 1643 cuando fue nombrado General de la Caballería Flamenca, volviendo a Bruselas, donde se mantuvo hasta que en 1647 fue nombrado Gobernador de Milán, hasta su posterior sustitución por el conde de Fuensaldaña en 1656. Volvió en esa fecha a los Países Bajos, junto a don Juan de Austria, a quien sustituyó al frente del gobierno en 1659. Hasta 1664 no regresó a España, donde fue nombrado grande y enviado a la frontera de Portugal, siendo el protagonista de la derrota de Villaviciosa el 17 de junio de 1665, que fue el desencadenante de la independencia definitiva del reino luso. Unos meses después, el 6 de enero, moría en Madrid. Repasando el *cursus honorum* militar de Caracena se concluye una cosa fundamental para nuestro estudio. Sólo pudo coincidir con Leganés desde 1635 hasta 1641, cuando ambos se encontraron en Milán. El período en que Leganés estaba en el cénit de sus actividades como acaparador de pintura.

¹⁷⁶⁸ AHPM, 7671, f. 1062v y 1063, citada por Burke y Cherry.

¹⁷⁶⁹ AHPM 7671, f. 1119-1119v.

En verdad que la relación fue muy estrecha en estos momentos, con entera satisfacción y protección por parte de Leganés como Gobernador. Por ejemplo, cuando en 1636 Caracena obtuvo un tercio de la Infantería Española. Leganés exigió al Consejo de Estado que se le mantuviese el sueldo de Maestre de Campo¹⁷⁷⁰. Ese mismo año, en diciembre, Leganés informó de nuevo sobre el valor en que sirvió Caracena y como se hallaba sin cargo por haberse reformado el tercio que tenía. Desde Madrid, el 3 de abril de 1637, se ordenó inmediatamente que fuese colocado al frende de alguna tropa¹⁷⁷¹. Meses después, el 3 de septiembre de 1638, Leganés escribía reafirmando su figura y funcionalidad en el ejército ante sus quejas de minusvaloración: *“lo que puedo asegurar a VE es que todo el tiempo que yo le he visto servir lo ha hecho por particular valor y puntualidad, y que en estas dos ultimas ocasiones [las tomas de Verceli y Brem], ha cumplido con sus obligaciones como se puede desear”*, diría de él¹⁷⁷². En estas últimas batallas Caracena se había distinguido efectivamente bajo sus órdenes, según describen las crónicas de sucesos militares de la época¹⁷⁷³. Los esfuerzos de Leganés por proteger a Caracena llevaron a establecer una serie de necesidades para acomodar un cuarto del Palacio Real en Milán que sería habitado por el militar español,¹⁷⁷⁴. Y fue uno de los elegidos para formar parte de la Galería de Retratos de los Maestres de Campo y militares a su servicio que Leganés formó durante su etapa milanesa¹⁷⁷⁵. De hecho además de la relación militar, la interacción entre ambos personajes, debió de ser también estética. Caracena llegó a ser uno de los coleccionistas más relevantes del norte de Italia en los años siguientes, y sus actividades eran recogidas por las fuentes. Por ejemplo, sabemos que mantenía buenas relaciones con Manffredo Settala, anticuario, coleccionistas, diletante y maestro de poderosos en cuestiones artísticas, fue durante un tiempo maestro suyo¹⁷⁷⁶. En 1657, Scanelli, según le comentó Luigi Scaramuzza, se hacía eco de como Caracena había comprado el famoso *Cristo del Huerto* de Correggio (actualmente en Londres Apsley

¹⁷⁷⁰ AGS, Estado 3344, f. 230. Carta del veedor General a Felipe IV 26 septiembre 1636.

¹⁷⁷¹ AGS, Estado 3450, f. 40.

¹⁷⁷² AGS, Estado 3348 f. 252

¹⁷⁷³ “...acudió con mucha puntualidad a algunos servicios particulares que le encargo el señor Marqués de Leganés, en afirma en la *Relación puntual y verdadera del sitio y conquista de la fortaleza de Brem, que se rindió a las armas de su Magestad Católica y a su Capitán General el Marqués de Leganés. Sabado 27 marzo 1638*“. Impreso, Barcelona, por Gabriel Nogues en la calle de S. Domingo, 1638, f. 124v.

Como complemento a la documentación militar sobre Caracena, vease también su participación al frente de un tercio en la toma de Montalto en mayo de 1638: *Relacion General de los Sxcessos que ha auido en España, Flandes, Italia y Alemania, y en otras partes desde 1 de marzo hasta fin de febrero de 1640* [BN, Mss 2370, f. 173-182v], cita en f. 177v. También hay noticias suyas en la *Relación verdadera de las muchas victorias que han alcanzado nuestras armas Españolas en la Saboya y Piamonte, desde quinze de Marzo, hasta cinco de Mayo deste año de 1639*, en Valencia, por Miguel Sorolla, junto a la Universidad 1639.

¹⁷⁷⁴ Así ordenaba Leganés en 1639 a su propio mayordomo ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60, f. 107. 23 abril 1639

¹⁷⁷⁵ Véase cat. 913.

¹⁷⁷⁶ Irisarri 1681 p. 68.

House) a otro eminente coleccionista milanés, el conde Pirro Vistonti, por 750 doblones¹⁷⁷⁷.

Caracena fue un ávido coleccionista. El inventario de sus cuadros en 1668 establecía 152 entradas de pintura, algunas reflejando series como los doce cobres de Teniers relatando la *Jerusalén Liberata*, de Torcuato Tasso (Madrid. Prado)¹⁷⁷⁸. Su colección destacaba por el gran número de retratos, algo similar a la de Leganés, pero también por ser la pintura de género la más abundante, especialmente la de procedencia flamenca. Antonio Vannugli que estudió la colección en profundidad destacaba en sentido de emulación que su colección tenía con la de Leganés, ejemplificado en la posesión de obras idénticas. Tenía obra de autores asimismo representados en la colección Leganés, como Tintoretto, Van Dyck, y también Rubens, del que ambos poseía por ejemplo una representación similar con Baco, unos sátiros, una mujer y otras figuras de niños¹⁷⁷⁹. Otra coincidencia, especialmente problemática en cuanto a la localización actual de los ejemplares, es la posesión de una versión del *Apolo desollando a Marsias*, de Ribera de las que se conocen varias copias. Y también coincidieron en el interés por la pintura de Francesco del Cairo, uno de los artistas coetáneos más interesantes de la Lombardía. Lo más interesante para nuestro estudio, y la causa de haber introducido la relación con Caracena en el capítulo de los años finales de Leganés, es que al menos dos de los cuadros comunes, es decir, el Ribera y el de Rubens, entraron en la colección Leganés después de 1642, cuando éste ya no se encontraba en Milán sino en España. Ninguna de las dos pinturas se encuentran en el inventario levantado ese año. Según el profesor Vannugli el *Apolo y Marsias* que tenía Caracena era el que en 1645 había encargado el marqués Serra, su primer poseedor, de la que sería una copia o versión. La de Leganés, no había sido adquirida por él en Italia antes de 1641 pues no se cataloga en el inventario de 1642, sino que llegó después, quizás entre ese grupo de pinturas sin especificar que llegó a España en 1645, o quizás en otro envío inédito. Cabe preguntarse si Caracena conocía desde Milán las actividades coleccionistas de Leganés, hasta el punto de que ambos con tanta distancia de por medio obtuviesen los mismos cuadros. Aunque parece necesario considerar la responsabilidad de un Caracena, -como se ha visto muy ligado a Leganés-, en sus adquisiciones en Italia, una vez que salió del gobierno milanés. Una relación que se establecería a través de ventas, regalos u otra circunstancia, desgraciadamente no documentada.

¹⁷⁷⁷ Scanelli (1657) 1996, p. 81

¹⁷⁷⁸ Para sus actividades como coleccionista seguimos a Vanugli 1996, véase también Moreno García 1988.

¹⁷⁷⁹ Véase cat. 1233.

Un último ejemplo de esta relación a distancia entre Leganés y los coleccionistas establecidos en Milán es el retrato del Marqués Serra (cat. 1322). Como se vió en otro capítulo las relaciones entre ambos fueron muy amplias. Sin embargo no fue entonces, sino tras el regreso del marqués a España cuando entró el retrato de Serra en su colección, que de hecho debió de ser uno de las últimas incorporaciones. Es por lo tanto más que probable y nada arriesgado suponer que esto se produjo hacia 1652 en el último viaje de Serra a España¹⁷⁸⁰.

Todos estos datos relacionados con la adquisición de pinturas, los regalos de otros amigos o coleccionistas, las posibles renovadas relaciones con coleccionistas como Caracena o el marqués Serra en las décadas de los cuarenta y cincuenta, hacen que Leganés no dejara de lado el contacto con la Pintura en los tres últimos lustros de su vida. Los años pasados en Italia le habían proporcionado ejemplos suficientes de la importancia de la utilización del arte y en concreto la pintura como ejercicio de propaganda y autorrepresentación y utilización política. Un último ejemplo de esto se produjo cuando Leganés tomaba posesión de la villa de Palomares del Campo (Cuenca). El representante de Leganés en la posesión de esta villa fue Bernabe de Gaínza, anteriormente citado. Él era quien informaba al marqués, apenas dos meses antes de que éste muriera, sobre la situación de la villa, de los vecinos existentes y sus recursos. En alguno de sus informes relataba la fuerte presencia que tenía en ella don Fernando de Alarcón, caballero de Santiago, residente en Madrid pero natural de ella: *donde tienen hacieda y siempre han estado en pretension de comparlos y fueron los que dieron el aniso antes q llegasemos aquí donde les han dejado años a hazer una capilla pagada a la mayor de la Iglessia y lado del ebangelio con tanta mano y autoridad como si fuera suyo el Patronato* diría Gaínza en sus cartas¹⁷⁸¹. Apparently Leganés necesitaba reafirmar simbólicamente su poder sobre la villa, especialmente ante los vecinos, cuya gente se encontraba “algo revuelta” en palabras de Gaínza. En función de esta necesidad éste ordenó colocar los símbolos habituales de poder. Así, en el monte más alto del pueblo se erigió un rollo para impartir justicia, probablemente con las armas del marqués. Paralelamente y como emblema de la misericordia del nuevo señor, en la sala de audiencias del Ayuntamiento, y junto a las armas del Rey, se colocó una pintura de la Inmaculada Concepción, de tal manera que *a los naturales se les boluido lo agrio de la ynsignia de la justicia*¹⁷⁸².

¹⁷⁸⁰ El viaje se cita en Vannugli 1989, p. 19-20.

¹⁷⁸¹ Carta de Bernabé de Gaínza desde Palomares, 26 noviembre 1654, Archivo Biblioteca e Instituto Zabálburu, Altamira, d. 13.

¹⁷⁸² Carta de Bernabé Gaínza, desde la villa de Palomares de Leganés, 29 de octubre 1654. d. 11. LA imagen había sido prestada a Gaínza por un tal Felipe Solano, por lo que solicitaba a Leganés que ordenara hacer otra para restituirla.

Las propias armas de Leganés habrían de ser colocadas en la torre del Ayuntamiento, algo similar en su forma y expresión simbólica a lo que Leganés había conocido en el Palacio de Milán, a cuya entrada se colocaban las armas del Rey, señor del Estado y las del gobernador de turno¹⁷⁸³.

Esta última circunstancia, sucedida en el ocaso de la vida de Leganés, evidencia el conocimiento que la sociedad del momento y el entorno del Marqués en particular, tenían de las posibilidades de la imagen artística como vehículo de propaganda. Tras años de afición coleccionista y de utilización de la imagen como manifestación de poder, Leganés seguiría ejerciendo tales prácticas irremediabilmente, como método de expresión de su propia condición. Un dominio de la imagen visual como elemento de representación que se analizará en extenso en los capítulos siguientes.

¹⁷⁸³ Es muy llamativo cómo Gaínza parece ser el autor de estos escudos, pues insiste en que se ha de colocar uno nuevo donde realizado por él donde se incorporen todas las armas relacionadas con Leganés y su familia, insistiendo en la calidad del marco que se ha de colocar: “ *y no se a de salir de aquí hasta dejarr puestas las armas de V E en la torre del Ayuntamiento y con lo que resultase deste despacho q se espera por oras podran venir pintadas al olio y alguno marco dorado de los q ay sobrados para ponerlas y q los escudos sean de todas las cassas como las ultimas q saque a pedimiento de D Juan de Cabrera añadiendo las barras de Aragon que tocan a mi s la Marquesa de Morata que se podran poner en medio* ” d. 13, Carta de Bernacé de Gainça desde Palomares, 26 noviembre 1654.

II PARTE.

LA PROYECCIÓN DE LA IMAGEN COMO CORTESANO.

II.1 LA PROPAGANDA VISUAL Y LITERARIA. EL MARQUÉS DE LEGANÉS POLÍTICO Y MILITAR DE ÉXITO

La imagen pública del marqués, como vehículo de propaganda personal y política.

La proyección de una imagen nobiliaria en el siglo XVII estaba ligada a diversos elementos de evidente percepción por el resto de la sociedad. Entre ellos destacaban la posesión de señoríos o tierras que produjeran las rentas necesarias para el mantenimiento de un status, y la tenencia de una casa solariega, un título nobiliario que manifestación social de la condición del poseedor. La proyección de tal imagen se establecía también en la fuerza y presencia de una palacio en la corte, junto al monarca. Del mismo modo, el disfrute y mantenimiento de patronatos nobiliarios en instituciones religiosas o benéficas era otro elemento habitual de la exposición de la condición aristocrática, así como la aparición en las diversas fiestas y celebraciones públicas que se celebraran en la corte, en la medida de la propia situación tal aparición debía procurarse lo más cerca posible del monarca. En el caso de los nobles de gran talla, tales elementos representativos eran paralelos a la exposición de una imagen literaria y visual, a través de retratos pintados, o escritos, que dieran forma a la imagen pública que cada personaje pretendía dar.

En este capítulo se pretende acercarnos a esos elementos y cuestiones que ayudaron a conformar la imagen pública del marqués de Leganés. El primero de ellos, ya analizado someramente en el apartado biográfico, fue la consecución del estatus nobiliario y la adquisición de tierras y señoríos. Al pueblo de Leganés en las cercanías de la corte que fue comprado en 1628 como condición necesaria para el nombramiento de marqués del lugar, se unirían la adquisición de otras villas y territorios también en las cercanías de Madrid. En octubre de 1632 don Diego había concertado la adquisición del lugar de Morata de Tajuña apenas a unas leguas de la corte por precio de 23.370 ducados con “*su jutisdicion civil y criminal alta baja (...) y con el bassallaxe della penas de camara rentas juriscicionales y todo lo demas perteneciente a la dha Villa*”. Se incluía el derecho de nombrar corregidor, alcalde mayor y uno o más escribanos, pudiendo removerlos a su voluntad¹⁷⁸⁴. Posteriormente, lograría del rey la condición de marqués de la villa, algo que don Diego ligaría a los sucesores de su

¹⁷⁸⁴ Concierto y venta entre la villa de Morata y el marqués de Leganés, 23 octubre 1632, AHPM, 6170, ff. 459-79v.

mayorazgo. Desde entonces el primogénito de los marqueses de Leganés emplearía el título de marqués de Morata¹⁷⁸⁵. A estas posesiones se unirían otras villas cercanas, en ocasiones legadas por parientes como el conde duque de Olivares, quien a su muerte entregó a entregó a su primo la jurisdicción de las villas de Velilla y Vaciamadrid¹⁷⁸⁶.

Curiosamente, no sería en el pueblo de Leganés que daba nombre a su principal título, sino en la villa de Morata donde don Diego organizaría una residencia de cierto empaque que manifestara su condición aristocrática, convirtiéndose en una verdadera casa de recreo en las proximidades de la Corte, pero a la prudencial distancia de una jornada de trayecto. Nada se conoce del aspecto de las casas de Morata de Tajuña, pero es evidente que en debía mantener un aspecto y condición apropiada, dado que es allí donde se retiró con su familia durante el exilio siguiente a la caída del conde duque de Olivares y la investigación política que se llevó a cabo sobre su persona hacia 1643. El aspecto de las casas de Morata debía ser sin embargo impactante, pues a ellas destinó el marqués una gran parte de su colección pictórica, que alcanzaban un número cercano a las cuatro centenas de obras en 1655 entre ellas muchas de calidad indudable¹⁷⁸⁷. Siendo especialmente llamativo el hecho de que enviara a este lugar la mayoría de los mapas y cartas topográficas que poseía, verdadera manifestación de su condición militar y de sus inquietudes científicas relacionadas con ciertas disciplinas derivadas de la actividad castrense, aspecto también analizado en las siguientes páginas.

Los patronatos nobiliarios. El Monasterio de san Basilio Magno de Madrid: un lugar para la sepultura.

Otro de los extremos en los que se apoyaba la imagen aristocrática del marqués de Leganés fue la creación de un patronato en uno de los tiempos religiosos más relevantes de la ciudad, el convento de san Basilio Magno. Lugar elegido para su propio enterramiento y el de su familia.

El convento de san Basilio, desaparecido en la actualidad, ocupaba una franja en la calle del Desengaño, muy cerca del lugar donde se encontraba la residencia palacio del marqués en la calle de san Bernardo. El convento que había sido trasladado en 1611 a su sede en la esquina entre las calles Desengaño y Valverde desde su primitiva ubicación junto al Arroyo del Abroñigal, mantendría una entidad arquitectónica más que humilde. Sobre su

¹⁷⁸⁵ Salazar de Mendoza 1794, p. 479.

¹⁷⁸⁶ Marañón 1945, p. 261, n. 12. El testamento está publicado en Matilla Tascon, 1983, p. 171 (la cita a dación de Velilla y Vaciamadrid en p. 183. Junto a ella heredería Leganés el título de Alcaide de la Real Casa de Vaciamadrid. Para estos aspectos de la herencia de Olivares véase Pérez Preciado 1998.

¹⁷⁸⁷ Véase Apéndice Documental, doc. 4.

historia constructiva se tienen pocos datos anteriores a la decisión de disponer en esta institución un patronazgo por parte Leganés, permaneciendo como un convento en incesante expansión ampliando su área de influencia con la adquisición de inmuebles cercanos¹⁷⁸⁸.

La elección de esta institución por Leganés como sede de su patronato eclesiástico más notable, prácticamente el único, responde a cuestiones desconocidas. Aparentemente la cercanía a su residencia y la proyección de una zona geográfica de influencia alrededor de ésta se vislumbran como las razones más probables. Se desconocen relaciones concretas de don Diego con la comunidad basilia o con el abad Antonio Carmenati que dirigía el monasterio, más allá de la fundación de patronato, hecho que se produjo en mayo de 1647. En el documento fundacional se establecen claramente las razones e intenciones que llevaron a la creación de este patronato¹⁷⁸⁹. A su muerte en 1637 la primera esposa de Leganés, Policena Spínola, había dejado 22.000 ducados para fundaciones o capellanías religiosas que ahora su marido pretendía llevar a cabo. La erección de una nueva iglesia aneja al convento fue uno de los primeros requisitos impuestos. Un edificio para el que se tomó como modelo la cercana iglesia de las Maravillas en la calle de la Palma. El patronazgo perpetuo se reservaría para Leganés y los sucesores en su mayorazgo, gozando de todos los honores y prerrogativas¹⁷⁹⁰. Bajo la capilla mayor de la nueva iglesia se excavaría una cripta para el enterramiento en nicho de los cuerpos de Leganés, sus descendientes y los sucesores en el patronato, con altar para la celebración de misas. También se imponía la existencia de tribunas en la capilla mayor para atender los oficios, con accesos exteriores y altares para la recepción de la comunión por parte de la familia del patrón. Se prohibían absolutamente los enterramientos de personas ajenas a los patronos, salvo por decisión expresa de los mismos, al menos en la capilla mayor y sus bóvedas y paredes, permitiéndose en el resto del templo. Especialmente en las distintas capillas, donde los difuntos tendrían permitido exponer armas e insignias pero nunca fuera de ellas, con capacidad del patrón para ser retirados en caso de incumplirse esta norma.

El ornamento de la capilla mayor -y esto es un punto muy sugerente de cara a la condición de coleccionista pictórico de Leganés- correspondería al patrón, que pudiera colocar los ornamentos que gustase, así como sillas, estrados, tarimas, etc., para cualquier solemnidad que se celebrase en ella. Junto a estas normas, se establecían una serie de misas

¹⁷⁸⁸ Sobre la historia del convento de san Basilio véase Benito y Duran 1990 y Tovar Martín 1976.

¹⁷⁸⁹ AHPM, 6314 f, 791-814. Citado por Tovar, fue resumido en Benito y Duran 1990.

¹⁷⁹⁰ El historiador ilustrado Antonio Capmani y Montpalau apunta que el patronazgo fue compensado al convento con la cesión de un terreno en la calle del Barco a los Basilios para la edificación del nuevo edificio (Capmani y Montpalau 2000, p. 41).

en beneficio de los patronos y su familia, en días señalados como Santiago Apóstol, Santa Policena, el día de Reyes, Santa Inés o san Ambrosio. Obligándose los patronos y sus familias a estar presentes inexcusablemente el día de san Basilio y el de Santiago.

La dotación económica del marqués de Leganés al convento se estimó en 2.000 ducados anuales. Fondos que saldrían de sus rentas en las alcabalas y rentas reales de la Villa de Madrid, concedida en 31 de octubre de 1636, pero que gozaba desde enero de ese 1647. Esta sería la causa final de la decisión de estipular el patronato ese mismo año. También el propio convento se obligaba a aportar otros 1.000 ducados anuales para la realización del nuevo templo, salidos de su propia financiación.

Un aspecto muy llamativo es la entrega por parte de Leganés de ciertos bienes y ornamentos a los monjes, dado que se trataría de elementos a medio camino entre la representación visual propia y las necesidades litúrgicas de la iglesia, pues se entregó un frontal con las armas del marqués, junto a una estola, manípulos, cordones, una capa pluvial, bolsa de corporales y otras objetos de tal índole.

Se desconocen las causas por las que las obras no se iniciaron en ese año de 1647 en que se firma el contrato, pese a que era condición del acta fundacional. No sería hasta 1654 cuando se tiene constancia de la actividad de un arquitecto en el templo. Éste habría de ser Juan Ruiz, quien hizo escritura pública con el monasterio estableciendo que no se habían comenzado las obras por las “causas que han sobrevenido”¹⁷⁹¹. Las cuales, desafortunadamente, no se exponían, aunque muy probablemente habrían de ser la escasez de fondos y la envergadura de la reforma. Tampoco es posible discernir el grado de implicación del propio marqués de Leganés en la elección del arquitecto, que se obliga directamente con el propio monasterio. En cualquier caso la escritura por la que Juan Ruiz se comprometía a la factura de la iglesia es de mayo de 1654, fechas en las que el marqués era ya una persona anciana, y probablemente quería tener acondicionada, al menos, la cripta para su enterramiento, que recordemos se produciría apenas ocho meses después. De este documento de obligación se deduce el estado de imperfección del templo y la enorme actividad que quedaba para lograr levantar la capilla mayor. Comenzando por el desescombro de los espacios y el cavado de zanjas. La piedra había de ser de las canteras de san Isidro, las bases de piedra berroqueña de dos pies de alto y el resto de ladrillo rojo al exterior y rosado al interior con mezcla de arena. Se había de levantar el crucero de acceso a la capilla con cuatro arcos torales que dieran paso a las pechinas, para situar sobre ellas la cúpula de media naranja con sus cornisas dóricas, friso, arquitrabe y capiteles. También se

¹⁷⁹¹ AHN Clero lib. 3744; citado por primera vez en Tovar 1976.

exponía que las tribunas y enterramientos en las bóvedas bajo la capilla mayor se harían conforme a lo estipulado en el documento de fundación del patronato por parte del marqués.

Aunque no se conoce planta alguna del edificio, por la documentación se deduce que se trataba por tanto de un templo de cruz latina con una nave de salón con capillas crucero y cúpula con pechinas, modelo carente de cualquier grado de innovación arquitectónica, en una edificación cuyo resultado fue aprobado por el arquitecto jesuita fray Pedro Bautista. Aparentemente las obras se prolongaron durante más de ocho años, pues en 1662 aun se solicitaban más fondos para finalizarlas por parte del convento, que había iniciado una carrera de aceptación de censos y otras formas de aportación de peculio¹⁷⁹². Hacia 1665 la iglesia estaría muy avanzada, pues el monasterio contrató con Juan de Ocaña y su yerno José de Churriguera la realización de un sagrario en su capilla mayor¹⁷⁹³. En este documento se establece que la puerta del sagrario sería corrediza y tendría una pintura a elección del abad, así como debía tener esculturas de la Fe sobre la cúpula y seis figuritas de *putti* como remate de sus machones.

Este último aspecto es relevante, dado que se desconoce absolutamente el aspecto de la decoración de la iglesia, al que únicamente se podemos acercarnos a través de las palabras de Antonio Ponz mucho tiempo después, ya con el retablo tardobarroco instalado:

*El altar mayor de san Basilio es una de las máquinas que deben ir á ver los que busquen estranagantes invenciones. Las pinturas al fresco en las pechinas de la cúpula son de Claudio Coello, y de Joseph Donoso. En una capilla del cuerpo de la Iglesia á mano izquierda hay una Anunciación pintura del citado Donoso. En la Sacristía se ve una Sacra Familia según el estilo de Orrente y un Santo Obispo en pie como otro del Greco, que hay en una de las salas de Capítulos del Escorial*¹⁷⁹⁴.

La actividad de Donoso o Coello correspondería por fechas a circunstancias absolutamente ajenas al I marqués de Leganés, fundador del patronazgo sobre el templo, que murió en 1655. Sin embargo, en su testamento Leganés no dejó de otorgar pinturas a la comunidad de basilios. En concreto un *Descendimiento*, de autor anónimo, del que se tiene una absoluta carencia de datos complementarios (cat. 1209). Esta única pintura documentada se antoja demasiado exigua como donación de Leganés a una institución religiosa que había de acoger su sepultura, una institución a la que, además, encargó la vigilancia de la integridad patrimonial de su propio mayorazgo tras su muerte. En su testamento Leganés establecía la orden de que los monjes basilios debían comprobar que

¹⁷⁹² Véase Benito y Duran 1990, pp. 606 y ss.

¹⁷⁹³ AHN, Clero Libro 3744. Citado en Tovar 1976, p. 6,

¹⁷⁹⁴ Ponz 1793 V, p. 236. En nota advierte que la fachada se había remodelado recientemente. La obra del Greco era la copia anónima de su San Basilio, actualmente en el Museo del Prado (P831), véase Ruiz Gómez 2007, p. 250.

ninguna de las pinturas del mayorazgo sufría enajenación del mismo. Tal escasez de donaciones y legados al convento de los basílios es muy probable que se deba a los retrasos en la erección del templo, que como se ha dicho se iniciaron apenas unos meses antes de su fallecimiento. De haberse realizado con anterioridad y haber sido disfrutada la capilla por el propio marqués es presumible que este la hubiera dotado la junto al propio monasterio con mas objetos. De hecho, el retraso fue manifiesto. Bastante tiempo después su nieto tuvo que entregar al monasterio -se desconoce si en préstamo o en donación-, una pintura de Rubens representando a la Virgen con el Niño (cat. 1306) junto con otras pinturas desconocidas y doseles, para asegurarse el decoro necesario por el traslado del santísimo sacramento, ante la ausencia de retablos de fábrica. Circunstancia que sucedió en fecha imprecisa, siempre antes de 1711. Aun en 1715 la pintura permanecía en la Puerta de la sacristía del templo¹⁷⁹⁵.

En conclusión, la relación del marqués de Leganés con el templo en el que había fundado su patronazgo y había decidido establecer las sepulturas de su enterramiento y los de su familia, no tuvo, por causas desconocidas, la magnificencia presuntamente imaginada por él. Al menos durante su vida. En febrero de 1655 fue efectivamente enterrado en el convento, aunque no se puede saber con certeza si el tiempo permitió que al menos la cripta del templo, cuyas obras habrían comenzado pocos meses antes, mantuviese el decoro suficiente. La edificación de Juan Ruiz, iniciada en esos momentos fue completada por el arquitecto Manuel Roman hacia el cambio de siglo y aun vería una nueva edificación a finales del siglo XVIII bajo la dirección de Manuel Bradi, antes de caer sufrir la desamortización, el olvido y el derribo en los inicios del siglo XIX. Se nos impide, así, la aproximación al espacio que el marqués había imaginado como expresión de su máxima representación nobiliaria: el disfrute de un patronazgo religioso en la corte de Madrid.

El colegio de Niñas de Leganés.

El fundado en san Basilio no sería el único patronazgo ligado a la figura del marquesado de Leganés. Es necesario llamar la atención sobre el Colegio de Nuestra Señora de la Presentación, conocido con el tiempo como Niñas de Leganés. Fundado en 1630, no sería sin embargo una fundación de don Diego Mexía, ni de ninguno de los poseedores del marquesado de este título, sino del genovés Andrés Spínola.

¹⁷⁹⁵ “Cotejo descripción y reconocimiento de las Alaxas que faltan de las comprendidas en la fundación del estado y mayorazgo de Leganes” A.D.M., C^a 2102/ 3. Véase el capítulo concerniente a la dispersión de la colección para más detalles.

El 15 de Enero de 1630, don Andrés Spínola, natural de la ciudad de Génova, realizó el dictado de su testamento en el que disponía que su enterramiento habría de llevarse a cabo en la capilla de Nuestra Señora de Gracia del Monasterio de Descalzas Franciscas ubicado en Madrid y que se conocía con el nombre de Caballero de Gracia. Sin embargo, tal enterramiento habría de ser provisional en tanto se construía una capilla, dedicada de igual modo a Nuestra Señora, en el Recogimiento para Niñas Huérfanas del cual él mismo por medio del testamento estaba dispuesto a hacer fundación¹⁷⁹⁶. Recogimiento que fue el origen del colegio de Nuestra Señora de la Presentación. El fundador rondaba en estos momentos la edad de 59 años de edad, y procedía de una de las más influyentes familias de genoveses afincados en España, siendo primo del más conocido de todos ellos, Ambrosio Spínola, primer Marqués de los Balbases. De Andrés sabemos que era hijo de Lorenzo Spínola residente en la corte de Madrid quién al menos en 1617 ya había fallecido¹⁷⁹⁷.

Las causas que movieron a la fundación de este colegio eran absolutamente caritativas. Evitar la posibilidad que tales niñas huérfanas cayesen en manos de personas que las pudiesen inclinar a actividades ofensivas para el buen cristiano, según él mismo afirmaba en su testamento. La preocupación de Andrés Spínola le llevó a considerar la posibilidad de que en muchos casos fueran conducidas a tal situación sus propias madres debido a la pobreza en la que se hallaban. La ubicación de este recogimiento, como es llamado en el acta fundacional, sería en las propias casas del fundador en la calle de la Reina. La relación de los edificios de Madrid que se realizara más de un siglo después nos informa de como al menos a mediados del XVIII esta ubicación aun se mantenía. Así, se comenta como el tercer lugar de la manzana 297 comprendida entre las calles de san Miguel, de la Reina y la de san José eran propias de tal institución fundada más de un siglo antes¹⁷⁹⁸.

Para la protección de la institución, Andrés Spínola eligió a su pariente Ambrosio Marqués de los Balbases y a los sucesores en tal título, que pronto ostentaría el hijo de Ambrosio, llamado Felipe Spínola. Sin embargo, la cláusula establecía claramente la

¹⁷⁹⁶ El testamento AHPM 3639, f. 7-16v.

¹⁷⁹⁷ Para estos datos y su relación con Ambrosio Spínola es muy útil lo aportado por Andrés en su propio testamento y las noticias que sobre él da Rodríguez Villa 1904, p. 737.

¹⁷⁹⁸ A la vez que poseía, el ya Colegio de la Presentación, otros dos lugares en la contigua manzana 298, situada entre las calles de san Miguel, de san Jorge, de la Reina y de las Torres. Pero, aun más, se comenta como el solar principal del colegio esta formado por cinco sitios distintos, es decir, ha sido formado por sucesivas compras, conformando en ese momento un único solar. Por otra parte en el momento de realizarse la Planimetría de Madrid contaba el colegio de la Presentación con otras casas en las proximidades de la calle Real de la Almudena: en el número 2 de la manzana 440, y que habían pertenecido en 1732 al Marqués de los Balbases (*Planimetría General* 1988, 1988. Libro de Asientos, pp. 240 y 346)

distinción del marqués de Leganés y su esposa Policena Spínola junto con sus propios sucesores como aquellos que se harían cargo del recogimiento en caso de ausencia de la familia los marqueses de la casa Spínola¹⁷⁹⁹. Sin duda esta sería la causa por la que el patrocinio recaería por un tiempo en el propio marqués de Leganés. Aun así desconocemos si el mismo don Diego Messía, I marqués, llegó a ejercer el patronato directo del colegio antes de fallecer en 1655, algo realmente posible dadas las ausencias de su cuñado Felipe, a la sazón uno de los servidores militares de Felipe IV, más activos en esos años.

Sobre el aspecto del Colegio de Niñas Huérfanas de Nuestra Señora de la Presentación, nada más sabe. Y sobre su dotación apenas nos han llegado noticias. El propio fundador en su testamento entregó ciertas pinturas, que no se describen, y otros objetos para su ornamentación, siendo llamativo que el propio marqués de Leganés en su testamento no hiciese ni donaciones a esta institución, no existiendo ni siquiera una leve mención a ella, lo que implicaría indirectamente la desvinculación de facto con una institución, que curiosamente mantendría su nombre durante la propia vida de don Diego¹⁸⁰⁰.

De hecho, no sería el marqués sino la marquesa Policena Spínola, quien ejerciera un patrocinio activo sobre la institución. En 1636, junto con el marqués de Monesterio, ambos como testamentarios de Andrés Spínola, concertaron con el arquitecto madrileño Juan Sánchez la realización de la nueva iglesia del colegio¹⁸⁰¹. Sin embargo, no sería éste el que conciba el edificio, sino meramente el ejecutor de la obra, que debía erigir según los diseños del ingeniero Jerónimo de Soto, habitual colaborador del marqués de Leganés en ciertos aspectos de la práctica militar como la cartografía¹⁸⁰². El contrato de obligación por el que Sánchez realizaría el edificio es el único documento que permite acercarse al aspecto de la iglesia. Aunque se trata de una serie de órdenes para la perfecta ejecución del edificio,

¹⁷⁹⁹ "y nombro por patron de esta obra pia p^a siempre jamas al s^o Marques de Spinola mi s^o y primo y al sucesor en su casa y mayorazgo q despues de su ex^a lo sera siendo don Philippe espinola mi s^o y sobrino y a sus descendientes por via de mayorazgo para que este Patronazgo ande junto con su casa. Y si el dcho marques spinola mi s^o, o sus descendiente o descendientes o qualquiera de los que a la sazon buvieren de suceder en este dcho patronazgo no se hallaren en España, es mi volunt^d q en este caso y durante la dha causa sean patronos desta mem^a y obra pia el s^o Don Dio Messia Marques de Leganes, gentil h^o de la Cama de su Mgd y su presid^e de flandes, como marido y conjunta pers^a de Mi sr^a la marq^{ta} Doña Policena Espinola mi sobrina que a ambos los nombro por tales patronos y a su hijo, o hija mayor q succedere en la casa y estado de leganes perpetuante para siempre jamas"

(AHMP,3639, f. 10-10v).

¹⁸⁰⁰ Así aparece descrito en el plano de Pedro Texeira editado en 1656.

¹⁸⁰¹ AHPM, 6186, f. 543-554, 5 mayo 1636. Agradezco a Felix Díaz Moreno por llamar mi atención sobre este documento.

¹⁸⁰² *Que el dho Juan sanchez a de labrar y fabricar en el sitio de las casas baxas que el dho don Andrés espinola dexo en la dha calle de la Reyna en la parte que se le señalare la dha yglesia del tamaño y en la forma y según y como muestra la planta que para el dho efecto a echo don Geronimo de Soto vecino desta villa que firmada de su nombre y del dho maestro queda en poder del dhicho Juan sanchez la qual a de guardar y executar como en ellas esta dispuesto sin alterarlo en cosa alguna*" (Ibidem).

Para Soto véase más adelante el apartado correspondiente.

consignando el momento y manera en que se debía ir levantando cada parte, se deducen el aspecto general del templo, que respondería al aspecto habitual de las edificaciones madrileñas del XVII. Planta con crucero, y presencia de capillas laterales. Sobre el crucero una cúpula, y sobre ésta una cubierta a cuatro aguas. La capilla mayor estaría elevada, por cuanto se habla de las gradas de acceso a ella desde el crucero, lo que parece indicar la presencia de cripta. La nave, o naves, de bóveda con arcos torales y pilastras. El edificio sería de cantería en las esquinas y en el zócalo bajo, siendo de ladrillo y mampostería el resto. El exterior revocado y el interior blanqueado. También tendría un pórtico arquitrabado. El diseño de las puertas se dejaba a la opinión del marqués de Monesterio.

El edificio de la iglesia, aparentemente más funcional, que espectacular, no mantendría singularidades específicas. Y tampoco se tienen noticias de su aspecto interior. Años después, Antonio Ponz le dedica una somera cita bajo el apelativo “Niñas de Leganés”, diciendo que el edificio es acomodado a la casa mencionando la existencia del cuadro principal del templo de mano de Alonso del Arco¹⁸⁰³.

Todavía en 1847 Madoz será el que nos informe de ciertos aspectos de esta fundación, y de la vida monástica que mantenían las recogidas. Conocedor del verdadero fundador y de sus condiciones, comentaba el erudito como en 1834 el colegio albergaba 27 colegialas gratuitas y 12 pensionistas, más el cuerpo docente formado por una directora, dos maestras y cuatro profesores, aparte de los criados necesarios. La principal aportación que nos lega Madoz es la breve descripción de la iglesia del colegio que dice es de cruz griega de similar estructuración y decoración a san Isidro el Real, aparte de los frescos que decoran la cúpula, formada con pechinas y cascarón. Un diseño que él atribuye al hermano Francisco Bautista de la Compañía, “Arquitecto hábil pero licenciado”, que en los años de fundación del colegio también dirigía la construcción de san Isidro. Será también Madoz quien aporte una mejor descripción del cuadro de altar en el retablo principal atribuido a Alonso del Arco bajo el tema de la Presentación de la Virgen en el Templo, cuadro en el que según afirma del Arco “*representó a san Joaquín y Santa Ana, rodeados de sus parientes y de las personas más ilustres de Jerusalem, presentando a la Santísima Virgen Maria en el Templo, sobre cuyas gradas aparece el sacerdote que la ha de recibir, completando la composición varios angeles que presencian tan solemne acto*”. Finalmente refiere el mal gusto del retablo que alberga la tabla ente dos columnas salomónicas doradas y la existencia de frescos en la cúpula y pechinas de la iglesia. Las palabras de Madoz son las únicas y demasiado breves noticias del estado de la

¹⁸⁰³ Ponz 1793 V, p. 242.

fundación en el siglo XIX¹⁸⁰⁴. El colegio de Nuestra Señora de la Presentación permaneció en pie hasta la creación de la Gran Vía de Madrid, cuya implantación traumática en el tejido urbano madrileño obligo a la demolición de grandes solares en la zona.

Propaganda visual: Apariciones públicas en ceremonias cortesanas.

Como no puede ser de otra manera en el teatral mundo barroco, la imagen pública de un aristócrata también se establecía a través de diversos elementos de recepción visual tales como retratos de exposición pública o privada, apariciones en ceremonias cortesanas junto al monarca donde exhibir su condición, así como la posesión de cargos, dignidades y oficios palatinos que definieran su estatus.

Comenzando por estas últimas, en el capítulo biográfico se mencionaron la mayoría de estas apariciones públicas, por su gran utilidad para puntualizar la biografía del Marqués y su presencia esporádica en la corte. Así, vimos como desde la década de los años veinte Leganés, a medida que iba incorporando cargos políticos y oficios palatinos tenía una presencia mayor en las ceremonias cortesanas. Una de las primeras noticias sería su participación en la mascarada organizada por el duque de Uceda el 8 de octubre de 1624 en la Plaza Mayor para conmemorar la llegada a Madrid del duque de Neuburg, Wolfgang William de Habsburgo, bisnieto del emperador Fernando I. En la relación de participantes se cita a Diego Mexía, junto al marqués de Camarasa, ambos con los colores azul y blanco “trocados”¹⁸⁰⁵. Pocos días después participaría en las celebraciones por el matrimonio de la hija del Conde Duque con el marqués del Toral. Durante la mascarada, celebrada también en la plaza mayor y organizada por el propio Olivares a mayor gloria de su propia familia y los miembros de su emergente clan político, Diego Messía formaría pareja de nuevo con el marqués de Camarasa, en este caso vestidos muy “*gallardamente de chamebote de aguas verdes uno mas obscuro que le otro, y ambos muy ricamente bordados y guarnecidos de pasamanos de oro, en harpon y a la larga*”¹⁸⁰⁶.

Pero probablemente la mayor condensación de apariciones públicas y la demostración de su ascendente personalidad política y cortesana de Leganés se dió dos años más tarde en ocasión de la visita de cardenal Barberini en Madrid, y con él su secretario Cassiano dal Pozzo, cuyo impacto en Diego Messía, fue ya analizado. Las crónicas le mencionan en la mayoría de los acontecimientos y festejos en torno al futuro

¹⁸⁰⁴ Madoz 1847, p. 803. La similitud entre las dos iglesias lleva a Madoz a apuntar Fray Francisco Bautista autor de san Isidro el Real como arquitecto de la iglesia del colegio de la Presentación.

¹⁸⁰⁵ Una relación del acontecimiento en BNM, 2352, f. 452.

¹⁸⁰⁶ Almansa y Mendoza, *Relación de las capitulaciones de los señores Marqueses de Toral, y boda del señor Condestable de Castilla, mascarada y acompañamiento de su Magestad*, Cfr Simón Díazs, 1982, p. 297.

Urbano VII. Primero desfilando junto al cardenal Santa Croce en la ceremonia de entrada del legado pontificio en la corte, siendo muy significativas las menciones a su condición de Gentilhombre de la Cámara, junto a otros méritos más arbitrarios fruto del nepotismo de Olivares. Así cuando el gacetillero Gómez de León le relaciona entre los protagonistas del acto no alude a su condición de Gentilhombre sino que dice “y luego el señor don diego Mesia, primo del señor conde de Olivares...”¹⁸⁰⁷. También Juan de la Rea en otra relación más concisa comenta “Después Monseñor Santa Cruz, a cuya mano yzquierda veía el señor don diego Mesia primo del señor Conde de Olivares”¹⁸⁰⁸. Estos epítetos evidenciarían la condición advenediza de Leganés en esos momentos, aun sin un título nobiliario que ostentar, y la necesidad de manifestar su posición a través de estas apariciones publicas, en cuyas relaciones literarias no siempre se le citaba por su condición de gentilhombre sino por su cercanía a Olivares. Aun así su presencia en los actos de aquél año 1626 es incontestable. Días antes de la llegada del legado a Madrid, don Diego había estado presente en la recepción que se le procuró a Felipe IV tras su viaje al reino de Aragón. La ceremonia, que fue organizada por el conde de Oñate, incluía un recorrido por las calles de la Corte desde el ingreso por la puerta de Alcalá, a través de las calles decoradas para la ocasión con ricas colgaduras. Trayecto que tras el monarca realizó don Diego Messía, junto a otros aristócratas como el marqués de Liche, el de Castelrodrigo, como gentileshombres de la cámara¹⁸⁰⁹. Pero sería propia la presencia del cardenal en Madrid la principal oportunidad para manifestar su posición en la Corte, sería también una ocasión única para la exhibición pública de su propia condición personal. El día 10 de junio participó en un banquete ofrecido por el cardenal Barberini en el Palacio¹⁸¹⁰. Una ceremonia más privada, pero completada con otras mucho más multitudinaria como las celebraciones de la festividad del Corpus Christi en cuya procesión está documentada su presencia¹⁸¹¹, mientras que uno de los altares colocados durante el trayecto se disponía “en el cuarto del señor don Diego Mexía”, según la crónica de Juan Antonio de la Peña¹⁸¹². Poco después el 25 de junio durante los juegos de cañas y toros que se celebraron en la Plaza Mayor, el futuro marqués de Leganés ocuparía

¹⁸⁰⁷ Francisco Gómez de León, *Verdadera relación de la entrada que hizo en esta Corte su ilustrísima del señor Cardenal don francisco Barberino sobrino de su santidad, Urbano VIII y su legado a Latere*, Madrid 1626.

¹⁸⁰⁸ Juan de la Rea, *Relacion de la grandeza con que se recibió al señor Cardenal Barberino Legado a Latere de nuestro muy santo Padre Urbano VII*, Madrid 1626.

¹⁸⁰⁹ Peña 1626, cfr Simón Díaz 1982, p. 344.

¹⁸¹⁰ Pozzo 2004, p. 155-156.

¹⁸¹¹ Pozzo 2004, p. 177. Gascón de Torquemada (1991, p. 245) describe la situación de Leganés como miembro de la Cámara del rey en este acto: “Seguían detrás del Santísimo Sacramento todos los Grandes, luego yva Su Magestad en medio de sus dos hermanos Carlos y Fernando el Cardenal, medio paso delante Sus Altezas, Carlos a la mano derecha (...) Yvan detrás de Su Magestad los dos Cardenales, Çapata y Nuncio; Çapata a la mano derecha como más antiguo. Luego los Embaxadores de Su Magestad Detrás del Arçobispo de Sevilla Don Diego de Guzmán, con Don Diego Messia y otros de la Cámara”.

¹⁸¹² Ibidem, p. 355.

una de las ventanas abiertas al espectáculo, cerca de la ocupada por Felipe IV, junto con el marqués de Liche y otros caballeros. Finalmente, se le documenta despidiendo en nombre del rey al legado pontificio durante su ausencia de la ciudad para visitar El Escorial¹⁸¹³. En conclusión, se puede asumir sin ambages que el año 1626 y las celebraciones públicas que tuvieron lugar en relación con la estancia del cardenal Barberini suponen el mejor ejercicio de promoción personal y de representación pública empleado por Leganés. Justo meses antes de su acceso al estado nobiliario.

Los continuos viajes diplomáticos y militares del marqués fuera de Madrid, no impedían el lucimiento personal y la participación en relevantes acontecimientos que tuvieron lugar en la corte, cuando coincidía su presencia en ella. Así Leganés estuvo presente ya como una figura cortesana relevante en el Alcázar en 1629 durante las solemnidades por el enlace de María de Austria con el futuro emperador Fernando II. En el festejo principal se situó junto a don Fernando Girón, como él miembro del Consejo de Estado, entre la puerta del dormitorio real y los aposentos de Olivares, mostrando así su preeminencia política¹⁸¹⁴. Ese mismo año, en diciembre, participaría en las fiestas en celebración del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos. En el juego de cañas del día 12 el Rey inició el recorrido desde la calle Mayor pasando por las iglesias de san Felipe y Santa Cruz, hasta su entrada en la plaza Mayor. Tras él, cabalgaban hasta ocho cuadrillas, encabezadas por varios de los principales cortesanos del momento. Salvo el infante don Carlos, hermano del Rey, casi todos estos capitanes de cuadrilla formaban parte del clan de Olivares: el propio Conde Duque, el marqués del Carpio, el condestable de castilla, el duque de Medina de las Torres el marqués de Velada y, por supuesto, Leganés, demostrándose ya públicamente como uno de los principales cortesanos y políticos españoles.¹⁸¹⁵

Como se vio en el capítulo biográfico, la celebración pública donde de manera más ostentosa se evidenció la fuerte presencia de Leganés en este tipo de ceremonias y la dimensión propagandística que tenían, sería probablemente la que tuvo lugar con ocasión del juramento al mismo Príncipe Baltasar Carlos en 1632. Sería ésta la primera ocasión en la Leganés pudo hacer gala de uno de los cargos cortesanos de mayor prestigio, como era el

¹⁸¹³ Pozzo, 2004, p. 205.

¹⁸¹⁴ *Relacion del desposorio de la S^{ma} Infanta D. Maria de Austria, hija de los señores D. Phelipe tercero deste nombre y de la señora Doña Margarita de Austria y hermana del Rey D Phelipe quarto con el S^{mo}. Rey de Hungria y Bohemia en esta villa de Madrid, Miercoles día de san Marcoa Ebangelista a 23 de abril deste año de 1629* (BNM, Ms 2361, f. 478r-481r, cfr Simón Díaz 1982, p. 373).

¹⁸¹⁵ Gabriel de Santiago, *Relacion verdadera de las fiestas Reales, toros, y juego de cañas que se celebraron en la Corte a doce de Nouiembre, por el nacimiento del Principe nuestro señor, con la declaración de los trages galas y libreas de todas las quadrillas*, Madrid 1629; cfr. Simón Díaz 1982, p. 384.

de Primer Caballerizo del Rey. Cuyo montura vigiló y guardó durante la ceremonia en la Iglesia de los Jerónimos, para luego volver junto al monarca al Alcázar.

A partir de 1634, con la marcha del marqués a Milán, primero de manera eventual y luego definitiva como Gobernador del Estado, y su ausencia de Madrid durante casi siete años completos, se oscurecen las apariciones públicas, que no tuvieron una continuidad clara tras su regreso, probablemente por la decadencia de su figura política. Sin embargo la utilización de este tipo de ceremonias durante los años veinte y treinta muestran la tramoya con la que Leganés pretendía mostrarse al público cortesano durante la representación del “gran teatro del mundo”, según la definición de la sociedad del momento en el drama de Calderón. El retrato público que el marqués de Leganés pretendía mostrar.

Retratos de aparato y presencia en pinturas históricas. Una dimensión privada de la imagen a través de la Pintura.

La imagen visual y publica del marqués se completaba a través de su comparecencia en cuadros y pinturas relatando diversos aspectos de su dimensión cortesana, política o militar. Cuadros que en ocasiones eran encargos propios, presentes en su magnífica colección de pinturas y que el marqués podía mostrar a quienes visitaran su casa y en otras ocasiones eran pinturas utilizadas y generadas en otros contextos.

Entre los primeros cabe citar los magníficos retratos que él mismo encargaría a los principales pintores del momento, casi siempre flamencos. La mayoría pretenden potenciar la imagen militar de Leganés, que sería la más constante durante todos los elementos de propaganda que tienen que ver con su figura. Así Rubens le retrató de más de medio cuerpo con brillante coraza, bastón de mando, banda roja de general, y elaborada gola es probablemente la imagen más gallarda de Leganés, de ella se conoce un magnífico dibujo preparatorio (cat 982). Mientras que quizás la más completa serie de imágenes de aparato saliese de los pinceles de van Dyck y su taller. Fue este autor quien retrató a Leganés, probablemente a instancias suyas, como Gentilhombre de la Cámara (cat. 457), pero también como guerrero, al menos en dos ocasiones una con coraza y calzas (cat. 469), y otra completamente armado (Cat. 609). Una pintura, esta última, de gran proyección personal, pues don Diego la entregó a su propio hermano, el duque de Lorian. Snayers también retrataría al marques en un cuadro ecuestre en el que la posición en corveta el bastón de mando y la representación de una batalla al fondo pretendían resaltar el aspecto de Leganés como uno de los generales más poderosos del momento (Cat. 485). El cuadro probablemente realizado junto a Gaspar de Crayer, formaba grupo con otras imágenes

similares del conde duque de Olivares y Ambrosio Spínola, casi como la representación de la tríada de cabezas defensoras los intereses hispanos en los Países Bajos, cuya exhibición conjunta en el Palacio de Leganés es un arma propagandística evidente. En otros casos se desconocen los autores de los retratos del marqués como aquél en que es representado “*armado de medio cuerpo con una muleta en la mano cuello abierto y calças rojas*” (cat. 469). Tampoco se conoce el autor de una pintura que se conserva en la actualidad y que abría la serie de retratos de generales y personajes militares que acompañaron al marqués en los años de servicio en Milán (Cat. 484). Una pintura con una evidente carga simbólica pues encabezaba una especie de galería de personajes ilustres, en este caso enfocada a la representación de los defensores de la monarquía hispánica en el Milán Español durante la década de los treinta y cuarenta. Una galería que quedaba de esta manera encabezada por el propio marqués de Leganés, como gobernador del Estado.

Pero además de los retratos personales, probablemente abordados por comisión directa de Leganés, la proyección visual del personaje, quedaba también plasmada en la sociedad del momento a través de su presencia en otras obras que representaban diversos acontecimientos históricos. En este sentido deben citarse dos ejemplos principalmente. El primero es la aparición de Leganés como protagonista secundario del cuadro de Van Haecht en el que se muestra un Gabinete de Pinturas, el llamado *Salón de la archiduquesa Isabel*, actualmente en el Norton Museum of Art en Florida (tabla, 92 x 102 cm.). En esta pintura comparecía, como se vio en capítulo precedente, junto a Isabel Clara Eugenia y Ambrosio Spínola disfrutando de una magnífica colección pictórica, que sería por él emulada en muchos de sus ejemplos y artistas. Este cuadro sería la máxima exposición de la dimensión coleccionista del marqués de Leganés, completando la proyección de su afición al atesoramiento de obras de arte que haría patente, más adelante, luego su propia colección de pinturas, analizada aquí, en capítulo aparte.

Sin embargo, la principal dimensión personal que se transmitía de Leganés a través de su aparición en cuadros históricos, sería la puramente militar. El mejor ejemplo sería el gran cuadro realizado por Rubens para las decoraciones efímeras levantadas en Amberes para la conmemoración de la llegada del Cardenal Infante don Fernando que se celebró en Abril de 1655 y que relataba el *Encuentro del Cardenal Fernando de Austria y el Emperador Fernando*, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En ese momento de exhibirse la pintura Leganés ya no permanecía en los Países Bajos, pero su imagen quedó irremediabilmente ligada a la del éxito de la batalla de Nördlingen que habían disfrutado

ambos “fernandos”, al poder ser visto tras el Cardenal, como el general español que condujo la victoria y logró llevar al hermano de Felipe IV hasta el corazón de los Países Bajos.

Esa imagen guerrera y victoriosa del marqués fue evidentemente utilizada por el propio don Diego, para evidenciar sus victorias militares a través de otras pinturas. Obras que a diferencia de las dos anteriores, serían encargos directos suyos. No es extraño que en su propia colección mantuviese representaciones de la victoria de Nordlinghen en 1634 (cat. 500) de la que fue absoluto protagonista como Gobernador de las Armas del Cardenal Infante. Pero también obtuvo imágenes de batallas producidas en los inicios de su carrera militar, como la de Juliers (Cat. 232), en la que participó a las órdenes de Ambrosio Spínola o de la de Breda, batalla en la que no está claro que se participase (cat. 371). Estas tres obras fueron realizadas por Pieter Snayers, el principal pintor de temas castrenses flamenco. Siendo muy significativa la utilización de sus pinturas por parte de Leganés en beneficio de su propia imagen como militar. También sería Snayers, aunque años después, el autor de dos representaciones mostrando uno de los mayores éxitos del marqués durante su etapa menos gloriosa como fue la victoria sobre los franceses en Lérida en 1646. Únicos ejemplos de lienzos panegíricos-militares suyos que se han conservado (cat. 1246 y 1247). No es de extrañar que justamente una de estas dos pinturas, fuera entregada por el marqués a Felipe IV, como muestra de sus servicios a la corona. Evidentemente buscando una recuperación de su figura política y militar en los años más difíciles de su carrera¹⁸¹⁶.

Un último ejemplo, cuantitativamente más contundente de la utilización de pinturas de batallas como medio de expresión de las propias capacidades castrenses, lo supone las amplias series de representaciones de los objetivos militares ganados por Leganés durante su etapa al frente del Milanesado, especialmente en la guerra del Piamonte contra los franceses y seguidores de la duquesa viuda de Saboya. Es llamativa la existencia de al menos dos series de obras relatando sus victorias de Cencho, Verrua y Crecentín, Villanueva de Aste, Pontestura, Aste, Moncalbo, Trin, Santia y Turín (cats. 1078-1086 y cats.1116-1124). De las cuales, de nuevo donó al rey tres ejemplos representando las victorias de Trin, Santia y Turín (Cat. 1122- 1123 y 1124), no documentados posteriormente en los inventarios reales

¹⁸¹⁶ Recordemos que apenas unos años antes en 1643 y tras la caída de Olivares había sido procesado e investigado por la supuesta malversación de los fondos disponibles por él en Milán, siendo resarcido sólo cuando el rey estaba necesitado de generales y enviado sucesivamente a los frentes de Portugal y Cataluña.

La imagen del marqués de Leganés a través de la estampa: Grabados de victorias militares

La imagen victoriosa proyectada desde el propio entorno del marqués se veía potenciada cuando la ocasión era propicia a través de grabados que reproducían de manera precisa sus victorias militares. De este modo, sabemos como tanto en Flandes como en Milán se abrieron diversas estampas relatando los mismos éxitos militares que Leganés poseyó en lienzo. Algunos de los cuales ya fueron mencionados en sus correspondientes apartados del capítulo de la biografía del marqués. El grabado de la batalla de Nordlinguen realizado por Andrea Pauli, que acompaña a muchas de las relaciones impresas sobre la victoria es sin duda el mejor ejemplo. Junto con la estampa abierta por Jan Noort relatando la victoria de Lérida, presumiblemente utilizado como fuente histórica para la realización de las pinturas por parte de Snayers (ilustración).



El grado de participación del marqués en la realización de estos grabados permanece indefinido, aunque debe suponerse muy elevado. Cuanto menos es segura implicación directa en la utilización propagandística de los mismos. Por ejemplo, en 1638 ante la importantísima victoria sobre la ciudad de Brem en el Piamonte, el propio Leganés se encargaba de anunciar el envío a Madrid de una relación impresa de lo sucedido en la toma de Brem, junto a una planta o dibujo de la plaza “*por juzgar que la relacion es mas copiosa y la planta mas perfecta y ajustada*”, que otras que se editaban extraoficialmente. Leganés tenía a su disposición la estampería cameral de Milán desde donde se imprimió la *Relacion Verdadera y puntual del sitio, y conquista de la fortaleza a de Brem que se rindió a las Armas de S. M. Cath: y a su capitan General el Ex^{mo} señor Marques de Leganes Sabado 27 de marzo de 1638* [Milán, en el Recal y Ducal Palacio por Ivan Baptista Malatesta Empressor Regio y Cameral, 1638]¹⁸¹⁷. Junto a la relación literaria del acontecimiento se enviaron varios grabados realizados por J.P. Blancus, tanto de la ciudad como del sitio¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁷ El anuncio del envío de la relación es de 27 de abril de 1638 (AGS, 3346, f. 196). En la documentación (f. 198), se incluye una edición de esta relación militar también localizada en BNM, VE 201/116. Sobre el sitio de Brem se conocen además otras relaciones editadas en Sevilla y Barcelona: *Relación verdadera de la Restauracion que el Marques de Leganes, governador del Estado de Milan ha hecho de la Fortaleza de Brem, Plaza muy importante en el dicho Estado, quitándosela por fuerza de armas a los Franceses que la ocupauan. Este año de 1638*, Seuilla, Iuan Gomez de Blas, junto al Colegio de S. Acacio, 1638. [BN VC 1407 / 48]; *Relación puntual y verdadera dd el sitio y conquista de la fortaleza de Brem, que se rindió a las armas de su Magestad Católica y a su Capitán General el Marqués de Leganés*.

Poco después tras la victoria sobre la ciudad de Vercelli se publicó otra estampa con los detalles de la contienda titulada: *Disegno dell'Assedio posto sotto a Vercelli il di 26 di Maggio 1638 a bore 5 di notte, dall Ecc^{mo} sig^{re} Marchese di Leganes Gouvernatore e Cap^o Geerale dello Stato di Mil^a per S.M.C.* (Milán, Colección de Estampas Achille Bertarelli, Cart. M 2-51).

Su autor Cesare Bassani, la dedicaba al Maestre de Campo Martín de Aragón, uno de los principales colaboradores militares de Leganés como Capitán General de la Artillería del Estado por su relevancia en el asedio. Pero el protagonista visual de la estampa es el propio marqués retratado de medio cuerpo con la frase laudatoria: “Nvnquam Cessantibus Incrementis.



La implicación directa de don Diego en la difusión de su imagen de victorioso general católico se prueba por la propia posesión de una lámina para estampar en la que se le retrataba con los trofeos ganados en sus tres victorias más relevantes, Brem Vercelli y Tornavento (Cat. 1069). Obra de la que no ha sobrevivido ningún ejemplo estampado, pero que sería la máxima exposición visual de sus glorias militares.

Los retratos en estampa.

La difusión de la imagen de Leganés, de su vera efigie a través de retratos grabados, sería otra constante de la difusión propagandística de su figura como político y especialmente como militar. La principal de todas ellas, la más difundida, será la estampa que abierta por Paulus Pontius se incluyó en la serie de imágenes de personajes ilustres realizadas a partir de diseños de Anton van Dyck y que fueron publicadas, primero de manera individual y luego conjuntamente en los años treinta del siglo XVII. Conocidas como la *Iconografía*, fueron divulgadas especialmente a partir de 1645 cuando el impresor y mercader Gillis Hendricx, publicó cien de las estampas bajo el título *Icones Principum Virorum Doctorem pictorum chalographorum statuarum nec non amatorum pictoriae artis ab antonio van dyck pictore ad vivum expresase eius similibus aeri incisae*, (Amberes 1645). El retrato de Leganés

Sábado 27 marzo 1638. Impreso, Barcelona, por Gabriel Nogues en la calle de S. Domingo, 1638. [BN mss, 2369 f. 42 (manuscrito); BNM mss 2369, f. 118 (impreso)]; *Relación verdadera de la restauración que el marqués de Leganes, Bovernador del estado de Milan, ha hecho de la Fortaleza de Bren, Plaça muy importante en el dicho Estado, quitándosela por fuerza de armas a los Francees que la ocupaban. Este año de 1638*, Con licencia impresso en Seuilla, por Iuan Gomez de Blas, junto al Colegio de S. Acacio. Año de 1638. [BN VE 170 / 41].

¹⁸¹⁸ AGS, 3346, f. 188 y 199. Recogido en Álvarez Terán 1988.

aquí incluido le presenta claramente en su faceta militar. Armado con coraza, en la que se aprecia la cruz de la Orden de Santiago, espada y bastón de mando en la mano derecha. Se muestra delante de un cortinaje en un retrato abierto en la parte derecha a un fondo de celaje. Bajo su efigie una inscripción alusiva a la condición y cargos del marqués, así como la autoría intelectual y material de la estampa:

“ILLUST^{MUS} ET EXCELLE. DON DIEGO PHILIPPUS DE GUSMAN MARCH, LEGANES SUMM LEGIONENS REGN. COMMENDAT. REG. CATH A CUBICUL. ET CONSIL. STAT. ARCAN. BELGIC. SENAT. PRAES. MILIT. EQUEST. APUD BELG. ET AENEOR TORMENTOR APUD HISPAN. PRAEFECT. Paul Pontius sculp An. Van dyck pinxit cum priuilegio”.



En manos de Hendrickx la estampa de Pontius adquirió gran difusión por toda Europa, siendo la principal imagen del marqués de Leganés conocida en el momento. En ella se basará muchos otros retratos, siempre de tipo castrense, según la iconografía más extendida de Leganés. Aunque no sería la única.

Así, aunque editado sin fecha, se conoce otra recopilación de retratos de personajes históricamente relevantes, siempre relacionados con la situación europea de mediados del siglo, y que también incluiría una efigie similar del marqués de Leganés: *Theatrum Pontificum, Imperatorum, Regum, Ducum, Principum et Pace et Bello illustrum*, (Atwerpiae, apvd Petrum de Iode Chalcographvm, s.f). Se trata de una recopilación de estampas, de los principales reyes, emperadores, nobles, militares y políticos del siglo del XVI y XVII, en la mayoría basándose en cuadros de Rubens, o imágenes presentes en la *Iconografía* de van Dyck.

La portada de esta obra presenta como tema prinripala la Nobleza y a la Virtud Augusta, encarnada en la figura de Hércules, que porta clava y piel de León. Ambas figuras enmarcan un pedestal con el título y sobre él, el mundo con diversos objetos, trompetas, espadas y otros instrumentos, que aluden a la fama. Bajo el pedestal una medalla con Europa raptada en alusión al ámbito que abarca. Acaba con una representación de la muerte en alusión a la vanidad de la gloria terrena, junto a otro grabado del mundo y la fama sobre él, realizado or Pieter de Iode. La imagen de Leganés utiliza un grabado diseñado por Pieter de Iode, con la inscripción “IACOBVS PHILIPPVS DE GUSMAN,

MARCHIO LEGANES / SUMM . LEGIONENS
REDN. COMMENDATOR ETC / P de iode excudit¹⁸¹⁹.

Este nuevo retrato atribuido a Pieter de Iode sigue el grabado de Paul Pontius de la Iconografía de Van Dyck, pero varía la posición de las manos y la posición de la figura. En la de Pontius el marqués giraba hacia su izquierda, tiene el bastón de mando en la mano derecha y de manera muy expresiva, éste salía del marco invadiendo incluso el espacio de la inscripción, mientras su mano izquierda no quedaba vista. También se observaba el mango de su espada la cinto. En la versión de Iode, el marqués mira hacia su derecha, mantiene el bastón con la misma mano, pero mucho más arriba, casi hacia el cuello, sin salir del marco, mientras su mano derecha descansa en el morrión o casco que se aprecia en primer termino.



Tanto el grabado de Iode como el de Pontius están basados en un prototipo de van Dyck en lienzo conocido por una versión actualmente en colección privada y que Leganés tenía en su propia colección pictórica (cat. 609).

Esa imagen sería reutilizada en varia publicaciones de tipo histórico que recogían retratos de los personajes del momento. Un ejemplo de gran relevancia es la inclusión del retrato de Leganés en la crónica histórica de Joannes Petrus Lotichius, sobre el devenir del Imperio Germánico: *Jo. Petri Lotichii Rerum Germaniarum sub Ferdinandis II & III Imperatoribus Gestarum Pars Secunda Escurrens Libris LXII Quibus Dicta, Factaque, memorabilia, quae sub S. Rom. Imperio, externisq; Regnis, ac Provinciis, aba excessu Gustavi, Sueciae Tegis, ad excessum Ferdinanddi II Imp & Porrò sub Ferdinando III, Imp. Ad Annu MDCXLIII acciderunt, ordine ac feriatim recensetur, Accedunt heroum icones, obsidionum, praeliorumq, secundum fidem eorum, qui coràn fuerunt, descriptiones ac figura arreprestatate*, (Francofvrti ad Moenvm, Impensa Matteaei Meriani, Anno MCDL).

¹⁸¹⁹ f. 124 del ejemplar de la BNM. Un ejemplar suelto se conserva en la Colección Beltarelli de Milán (RI 100 61).

La imagen de Leganés incluida en esa obra es un nuevo ejemplo de la proyección literaria y visual de su dimensión como militar. La publicación aborda una recopilación histórica de los acontecimientos del imperio de Fernando II y Fernando III en relación con la guerra de los Treinta Años, donde se reúnen, a modo de representación heroica, las efigies de los personajes que lucharon en la contienda. Entre ellos aparece el marqués de Leganés, retratado en una^o imagen que sigue el grabado diseñado por Pontius. De hecho la mayoría de los retratados siguen las imágenes de la *Iconografía* de Van Dyck, aunque sólo representa cuello y cabeza. Su imagen se sitúa en la segunda tabla de ilustraciones, junto a personajes muy cercanos biográficamente, tanto enemigos como La Valette, como colaboradores, caso de Francisco de Melo. Las ilustraciones son de busto en pequeños nichos, agrupando doce imágenes en cada folio, en una verdadera galería impresa de personajes ilustres (Ilustración).



Esa imagen, sería la mas difundida, sirva como un ejemplo más la estampa suelta conservada en la colección Beltarelli de Milán pero probable parte de una publicación antigua en la que se el busto del marqués se circunscribe en un ovalo con la leyenda: IACQ PHILIP de Guzman Marquis de LEGANEZ¹⁸²⁰.

Sin embargo, la imagen derivada de las estampas flamencas no sería la única visión del marqués de Leganés en circular en la época a través de estampas. Se conoce otra versión del retrato de este noble, publicada en un nuevo recopilatorio de estampas de imágenes de personajes ilustres contemporáneos: *Portraits, Noms, et Qualitez des Ambassadeurs assemblez tant a Munster qu'Osnabruck pour le Traté et conclusion de la Paix Generalle. Et se vendent a Paris chez Baltazar Mancornet rue S. Jacques deuant S. Yves a la belle Croix.*

Se trata de una reunión de ilustraciones, sin texto, de retratos de los principales personajes políticos, religiosos, militares de la primera mitad del siglo XVII. En realidad mucho más ambiciosa que la mera representación de embajadores para la Paz de Münster que anuncia la portada, como afirma el título destinado a la venta. Finalmente la obra recogió 199 estampas, entre ellas las de Olivares o el Cardenal Infante, todas representando

¹⁸²⁰ Milán Colección Beltarelli, R I 100 63, en la estampa se puede leer “tome 8 part 2 pag 269” indicando su procedencia de una publicación.

a los efigiados en un óvalo. El retrato de Leganés ¹⁸²¹ firmado “B. Mancornet excu.”, le representa con ropas civiles pero bastón de mando, probablemente en alusión a su condición de Gobernador de Milán, delante de una cortina. Al fondo se aprecia una batalla. No sigue ninguno de los modelos anteriores de Iode o Pontius sino otro de distinta fuente o invención propia (Ilustración).



Por último, hay que aludir a diversos retratos diferentes a los anteriores, incluidos en estampas abiertas probablemente como parte de la propaganda política diseñada por parte del propio marqués. Por ejemplo, en la estampa relatando los términos de la batalla de Vercelli en la que don Diego, en ese momento Gobernador de Milán, conquistó la ciudad y que hemos presentado anteriormente, se incluye una imagen suya, distinta a las conocidas. El grabado, abierto por Cesare Bassano, incorporaba una imagen de busto, vestido de militar con peto pero sin coraza, bajo él se incluía una cartela con la inscripción alusiva a su condición de gobernador de Milán: “EXCELL^S D. DIDACVS / PHELIPEZ DE GVMAN / MAR. DE LEG^{ES} INSVBR^A PREFECTUS/ &C.”. Además, culmina la imagen una frase laudatoria dentro de una filacteria, mencionando el incremento de sus victorias como incremento de la gloria y conminando a seguir en su labor guerrera: “NVMQUAM CESSANTIBUS INCREMENTIS”. Se desconoce la fuente de este grabado, que quizá haya que relacionar con la imagen de Leganés como Gobernador de Milán, que como era costumbre se incluyó en la Galería de retratos del Palacio Real en la capital Lombarda ¹⁸²².



¹⁸²¹ f. 172, del ejemplar de la BNM.

¹⁸²² Véase sobre este extremo el capítulo correspondiente en la primera parte de este trabajo. Un ejemplar de la Estampa se encuentra en Milán Colección Beltarelli, signatura: m. 2-51.

Finalmente se conoce otro modelo de representación de Leganés estampado, y probablemente de época. Se trata de un retrato suyo a caballo con la mano izquierda en las riendas del equino, mientras gira el cuerpo cabeza descubierta armado de medio cuerpo, valona bordada y banda de general al viento. Detrás de él se observa una pequeña figura de un trompetero. Se trata de una imagen recortada de una estampa más grande, procedente de la Colección de don Valentín Carderera, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁸²³. Quizás procedente de una estampa más amplia, mostrando alguna de las victorias militares del propio marqués, como las que se conocen de Brem, Verceli, y Lérida, tratadas más adelante.



Por último, más allá del periodo de vida del Marqués, su efigie tuvo una amplia repercusión literaria y visual a través de presencia en publicaciones similares a las arriba citadas. Recopilatorios de militares ilustres o de personajes políticamente relevantes. Un ejemplo claro lo supone la inclusión de su retrato, junto a una somera biografía en los *Elogi di Capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso Napoletano Barone di Pianura*, (Venezia, presso Combi, e Là Noù, 1683) en cuya página 314 se incluía su retrato. Se trata de un modelo



derivado de los grabados de Pontius e Iode pero con ciertas variaciones. Así aunque el marqués luce armadura mantiene una banda roja que no está presente en las primeras imágenes y la gola ha sido simplificada, pero se mantiene su situación delante de un cortinaje y una apertura en perspectiva abierta al fondo. La imagen se incluía en un hexágono con la inscripción identificativa: GIACOPO FILIPPO DE GVSMAN / MARCHESE DI LEGANES. Tras ella, se puede leer una amplia biografía escrita por Lorenzo Crasso y un poema laudatorio escrito por el llamado “Conde Ermes Stampa”. (Ilustración)

¹⁸²³ Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Goya: IH 5882-4.

Muy ilustrativo, de cara a alcanzar a comprender la importancia de la imagen pública difundida durante la propia vida del marqués, es la utilización de estas estampas en publicaciones muy posteriores. Por ejemplo en 1791 se incluyó una biografía suya en la obra anónima *Españoles Ilustres* con una estampa dibujada por Antonio Carnicero y grabada por B. Vazquez, que se basaba claramente en el cuadro, que en ese momento permanecía en la colección Altamira, y retrataba al marqués de Leganés (Cat. 884)¹⁸²⁴. Es llamativa la utilización de esta pintura anónima para este fin, pues era la que abría la serie de retratos de militares y compañeros de armas que Leganés había formado en el siglo XVII en la residencia de Morata, debiéndose presumir una relación de Carnicero con la familia Altamira, para contemplar la obra. La misma imagen fue reutilizada para otras publicaciones como el *Blasón de España*, de Antonio de Burgos, que incluía su retrato junto a una biografía del marqués y sus descendientes. La imagen era una litografía abierta por M. Bort que seguía con variaciones en la posición de la mano izquierda el retrato anónimo (Cat. 884), utilizando claramente el diseño de Carnicero¹⁸²⁵. Del mismo modo seguía este ejemplo de retrato la litografía suelta de Rubio y C^a, según dibujo de Llanta, que se encuentra en la Biblioteca Nacional¹⁸²⁶.

Mayor singularidad presenta la ilustración de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, de Amador de los Ríos, a través de una litografía de J Donón basada en un dibujo de C. Múgica que seguía el retrato de busto incorporado en el libro de Lorenzo Craso de 1783, visto más arriba, cuya fuente inicial nos es desconocida¹⁸²⁷.

Propaganda literaria. Un ejemplo notable: Oración en Alabanza.

Junto a la manifestación de las virtudes del marqués de Leganés, que se establece a través de sus retratos y otras manifestaciones visuales, la propaganda ensalzadora de su figura tenía otro mecanismo muy fuerte, la redacción e impresión de textos panegíricos. En el capítulo biográfico, vimos como era frecuente la redacción de relaciones de sucesos, especialmente militares, que cantaran los éxitos de Leganés. Textos que, como se ha visto, en ciertos casos incluían grabados que potenciaran visualmente la glorificación de sus hazañas. Casi todas las grandes victorias, Vercelli, Brem, Lérida fueron divulgadas a través de este tipo de textos, de gran impacto en el mundo cultural y en la opinión pública del siglo XVII. También se vio con relación al devenir biográfico de Leganés la existencia de pasquines, poemillas y textos pseudo literarios que defendían su figura de los ataques

¹⁸²⁴ *Españoles Ilustres* 1791. Ejemplar de la BNM signatura: ER 301.

¹⁸²⁵ Burgos 1858, p. 248.

¹⁸²⁶ Sala Goya, IH 5882-8

¹⁸²⁷ Ríos 1863, III, p. 424-425.

políticos a su persona a través de los mismos instrumentos. Especialmente tras la caída de Olivares y el regreso de Leganés de Milán. En tan difícil defensa de Leganés destacaban figuras como el licenciado Miguel Monsalve autor del texto en su apoyo¹⁸²⁸.

A lo largo de su vida el marqués de Leganés utilizó muy bien este tipo de posibilidades de divulgación de su imagen pública a través de textos literarios, especialmente durante su etapa en Milán. Así llama la atención un panfleto de 1636 distribuido en estampas y difundido durante el carnaval de ese año titulado *La gloria trionfante col piacere al trionfar dell'agvila reale dal galo* en el que de manera metafórica se aludía a las victorias de Leganés contra los franceses (Ilustración). En el texto se jugaba con la idea del águila hispana, venciendo al gallo, alusivo a los franceses. La idea de gloria implícita en tal acontecimiento es el hilo conductor de las dos estrofas que culminan el texto:



*ECCOLA trionfante,
L'AGVILA al trionfar del suo Rinale,
La GLORIA ancor conil PLACER amante
Non sia però stupor, s'in Car Reale;
La gloria col piacer cercan l'alloro
Ben deue in seggio d'oro,
Quando l'Angel real ottien vittoria;
Trionfar col PLACER ancor la GLORIA*¹⁸²⁹

La metáfora del águila, siempre ligada al Imperio Habsbúrgico, tendría una connotación mitológica muy fuerte en la figura del Dios Júpiter. Basta recordar por ejemplo su presencia en el cuadro retratando al Cardenal Infante victorioso en Nördlingen de Rubens en el Museo del Prado, donde se aúnan tales mismos conceptos. La figura de Leganés no sería ajena a esta idea. Aunque muchos años después, una recopilación de retratos y textos literarios resumiendo las hazañas de grandes capitanes militares vio la luz en Venecia. Será este uno de los textos más explícitos en la exaltación de las glorias

¹⁸²⁸ Véase el capítulo “Presión publica, proceso y caída contra Leganés (1643)”

¹⁸²⁹ Milán, Colección de Estampas Achille Bertarelli, Cart. p. 1 –14. Publicado en Bertarelli & Monti 1927, p. 152.

militares de Leganés. Tras un resumen de su biografía bélica en italiano, donde se recogían todos sus éxitos en Italia, se incorporaba un párrafo en el que se conminaba al lector a observar el retrato de Leganés, a la par que se exalta su condición:

Deten el pie Pasagero, y mira cenica fria a quien ya en los Campos de Marte ardiente rayo: el inclito Marques de Leganes, de la Ilustre Sangre Guzman Blason famoso, y Capitan tan sin igual en el esfuerzo, y valor, que siguiendo desde Ioben la Milicia, adquirió en la Milicia desde su Mocedad de muy Ancianos la Gloria. Peleò en varias ocasiones, y en diuersos tiempos contra la mayor partes de las Naciones de Europa, y en todas ocasiones, y tiempos le admirò el Mundo Victorioso, y le publicò por Timbre de la Grandeza. Sus Gloriosas hazañas fueron muchas, y las que faltaron a conorarle, usurpolas la fortuna emula embidiosa de sus Victorias. Dexò al Mundo, quando lleno de proeças; volando su Espiritu triunfante a la Gloria¹⁸³⁰.

En la misma publicación se incorporaba un soneto panegírico, redactado al parecer por el conde Ermete Stampa:

Del Conte Ermete Stampa.

*Vanne inuitto Guzmano, e della Dora
Stringi in laccio seruil l'onde guerriere,
Co'gigli de le barbare bandiere,
L'Aquile regnatrici orna, & insiora.*

*Sù l'Alpine cauerne eco sonora
Formin metalli Insubri, e trombe Ibere,
E col sangue infedel d'uccise schiere,
Monasi scorno alla vermiglia Aurora*

*Franigli ostili orgogli, e la tua mano
Ogni eccelsa memoria ognni rinoue
Di Vurtù Greca, o di Valor Romano.*

*Soffra il nascento Pò miserie noue,
E gema al fulminar d'un Marte Ispano,
Chi già sostenne i fulmini di Giove¹⁸³¹*

La última estrofa entra de lleno en los lugares comunes de la literatura panegírica, al comparar metafóricamente a Leganés con Marte, pero de nuevo relacionando su poder con el imperio habsbúrgico, aludido a través del dios Júpiter, cuyos rayos sostiene el marqués hispano.

Las metáforas mitológicas, habituales en este tipo de textos panegiristas tendrán más diversidad en otros escritos. En este sentido uno de los textos más groseramente aludatorios respecto a su figura es el titulado: *Oración en Alavança de d. Diego mexcia de guzman*

¹⁸³⁰ *Elogi di Capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso Napoletano Barone di Pianura, Venezia, presso Combi, e Là Nou, 1683, p. 314*

¹⁸³¹ *Ibidem, p. 317.*

*marques deleganes, de los Consejos destado y guerra, de la mag^d catolica de d. Felipe quarto, gentilombre de su camara, presidente de su consejo de flandes gobernador del estado de milan y capⁿ general en ytalía*¹⁸³², dirá el autor. Se trata de un larguísimo manuscrito anónimo escrito probablemente por alguien no español, como se deduce del uso erróneo de algunos tiempos verbales y de su vocabulario básico. Su autor sería probablemente un italiano, dado que se redactaría hacia 1639, cuando Leganés permanece en Milán. Según se deduce de la alusión a la elevación del marqués a Grande de Castilla, tenida como algo sucedido muy recientemente.

El texto es excesivamente laudatorio, llegando a lo grotesco, aunque de una gran utilidad por referir algunos de los acontecimientos biográficos más notables de los primeros años de la vida del marqués: su condición de menino de la Infanta en Bruselas, el otorgamiento del título de capitán de lanzas del ejército del archiduque Alberto, el momento en que salvó la vida de éste en la batalla de las Dunas, su condición de Gentilhombre de la Cámara del archiduque Alberto y su participación en la batalla de Ostende, calificada de moderna Numancia: *tan poco puedo omitir algunos ni poner en olvido el de ostende yqual a las numancias y cartagos y sin esperança que la posteridad de exemplar a su medida*¹⁸³³. Muy interesante, al hilo de sus primeras acciones gloriosas, es la alusión a la unión en su figura de las dimensiones cortesana y militar, algo que será una constante en la vida del marqués, y que marca claramente su figura histórica. A este respecto, el anónimo redactor llegará a compararle primero con Baltasar de Castiglione pero también con Julio Cesar, como máximos representantes de ambas vertientes: *ajustastis lo soldado y cortesano de tal arte q dejastis norma a esta escuela pudiendo formar en lo cortesano otro conde baltasar de Castellone y en lo militar otro julio Çesar, adquiristis la graçia de buestro dueño, sin tener los biçios de cortesano*¹⁸³⁴.

Tras seguir relatando los acontecimientos principales de su vida, se enumeran los primeros cargos obtenidos en la década de los veinte entre ellos el de Consejero de Guerra por su capacidad en la materia, que en palabras del autor sería digno de que las hubiese narrado Tácito: *tubistis el manejo de las materias de guerra mostrando siempre buestra capaçidad en todo yqual fuistis a los negoçios pareçiendo que la naturaleça os abia criado particularmente para cada uno dellos pudiera decirlo por vos mejor taçito que por el reamno que lo dijo*¹⁸³⁵.

Las comparaciones alcanzan todo tipo de figuras heroicas. Un ejemplo se produce al hilo de su éxito en la consecución del paso del Cardenal Infante de Milán a Flandes. Después de las grandes dificultades que presentaban las comunicaciones entre ambos

¹⁸³² BAH, Salazar, K, 14, f. 173. Por su relevancia, al ser además un resumen de la biografía de Leganés se incluye aquí una transcripción de tan singular documento. Véase Apéndice Documental, doc. 21.

¹⁸³³ Ibidem f. 173v.

¹⁸³⁴ Ibidem f. 173v.

¹⁸³⁵ Ibidem f. 174.

territorios de la monarquía, tal hazaña se compara con la unión entre las Indias y Occidente que logró Magallanes: *magallanes abrio camino ynopinado para pasar a las yndias; bos le aueis abierto para que pasen las yndias al estado de milan; a desigual conbeniencia se debe desigual estima*¹⁸³⁶.

El texto pretende ensalzar las virtudes del marqués en todos los campos casi como un compendio de valores universales, de manera que es comparado con diversos personajes de la antigüedad: *Gobernando asi las armas como gobernais en la paz numa sois en lo religioso, çiro en lo justo salomon en la judicatura un compuesto de lo mejor que a abido y asi en el mundo*. Volviendo el anónimo después autor a la figura del historiador Tácito para significar como éste hubiera preferido narrar sus hazañas en lugar de las de Agrícola: *si tacito os alcançara no escribiera la bida de camilo agricola por exemplo*. Esta idea subyace recurrentemente en el texto, refiriendo en varias ocasiones como la grandeza de Leganés se establece en su propia biografía, hazañas y condición, de manera que hubiera sido digna de ser narrada por los principales eruditos e historiadores que narraron las vidas de muchos de los principales modelos de virtud heroica que servían de modelo para el mundo cultural del barroco. Así el autor compara a Leganés con Trajano, con Ulises, y por lo tanto lo considera como asunto digno de ser escrito por Plinio, Homero, Tito Livio, Tácito, Salustio o incluso Justo Lipsio, única alusión erudita contemporánea: *Si plinio os alcançara asunto fueradis de su obra, la pluma leblantara a el panejirico que escribio a trajano, a bos la diera prudente ulises, un omero quisiera ser para relataros; titolibio, taçito, salustio, libsio de nuestra edad para escribir buestra ystoria*¹⁸³⁷.

Finalmente el texto acaba con la recurrente idea que subyace en todas estas comparaciones históricas, la prolongación de la fama personal más allá de la propia vida como ejemplo de virtudes para la posteridad: *Biniid señor mil años con la feliziçad que mereçeis admiraziõ del mundo, gloria de nuestra edad es buestro titulo, leblanten os los ombres templos en sus coraçones, estatuas en las plaças, la posteridad os celebre, el olbido no tenga parte en bos, y a mi me de bida que gaste, a buestro pies, ultima feliziçad de mis deseos*¹⁸³⁸.

Aunque no se conoce el autor del texto, ni el grado de participación directa del propio homenajeado en las metáforas y comparaciones, es evidente la presentación del marqués como personaje virtuoso, digno de ocupar un lugar en la historia y servir con su ejemplo a la posteridad. Idea fundamental de la tendencia posthumanista y barroca de atesorar retratos de personajes ilustres en diversos campos del saber. Algo que enlaza con el propio pensamiento cultural de Leganés, quien como se verá poseía un desmedido interés por la posesión de efigies y retratos de personajes: militares, emperadores romanos,

¹⁸³⁶ Ibidem f. 175v

¹⁸³⁷ Ibidem, f. 175v

¹⁸³⁸ Ibidem f. 176

literatos, pintores, que él mismo llegó a poseer. Con el propio texto, al igual que con los propios retratos que poseía, y grabados con su imagen o pinturas relatando sus glorias militares, el marqués, o su entorno, pretendían elevarle a la condición de personaje ilustre.

En conclusión, la utilización de textos literarios, o pseudo literarios por parte de Leganés para la promoción de su imagen pública se hace evidente en los ejemplos aquí expuestos, sirviendo como complemento a la imagen visual que el propio Marqués transmitía a través de otros medios como la pintura, la estampa o la relación de sucesos. Aunque quizá una idea destaca por encima de todas, la principal manifestación en la que se sustentaba el mantenimiento de una imagen pública era en su caso el ámbito militar.

Inscripciones laudatorias en estampas. *La Huida a Egipto* de Gerard Seghers según Simon à Bolswert

Un singular y sutil ejercicio de propaganda política vinculando la figura de Leganés como servidor de la Monarquía Hispánica y a la vez conocedor artístico se establece en 1631. En esa fecha se edita una estampa en la que el grabador Simon à Bolswert reproduce una pintura de Gerard Seghers, significativamente uno de los pintores más admirados de Leganés, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. La imagen representaba *La huida a Egipto*, y en ella el Niño camina de la mano de la Virgen entre ésta y San José, en uno de los modelos iconográficos contra-reformistas de mayor éxito en el siglo XVII flamenco. En la parte alta la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre, completan la idea de la Trinidad, junto a un coro angélico. Esta estampa no pasaría de ser una obra más si no fuera por la inscripción que acompaña la imagen en la versión conservada en la Graphische Sammlung Albertina de Viena (Inv. HB 61; 551 x 422 mm)¹⁸³⁹. En esta hoja la imagen es acompañada de un texto en su parte baja que confirma la vinculación del grabado con la figura del marqués de Leganés, resaltando sus cargos políticos y militares en los Países Bajos. Y lo que es más importante, su situación como amante y protector del arte de la pintura:

ILLUSTRISSIMO ET EXCELLENTISSIMO DON DIEGO PHILIPPO DE GUSMAN
MARCHINI LEGANESIO, SUMMA LEGIONENSIS REGNI COMMENDATORI. REGI CATHOLICO
A CUBILULIS ET CONSILII STATUS ARCANIS / BELCI SENATUS PRAESIDI. MILITIAE
EQUESTRI APUD BELGAS ET AENEORUM TORMENTORUM APUD HISPANOS PRAEFECTO.
VELUT ALEXANDRO MAGNO APPELLAE ARTIS AMATORI ET ADMIRATORI BENEVOLO. / CUM
EX MILITARI OFFICIO ANTVERPIAN REGIO NOMINE LUSTRARET

¹⁸³⁹ Bieneck 1992, p. 187-188, núm. A73.

La estampa está fechada el VII de febrero de 1631 con una nueva frase en la que se establece que Seghers realizó la composición como ex-voto en agradecimiento a los sagrados protagonistas de la escena por su protección hacia él mismo, hacia el Rey, y hacia el Estado.

Más allá de la seguridad sobre el verdadero origen de la obra, y sobre si su creación fue decisión del artista o del propio marqués de Leganés, la estampa aúna dos conceptos fundamentales para este trabajo. Presenta a un Diego Messía en lo más alto de la posición política y militar en los Países Bajos capaz de patrocinar o ser homenajeado por un artista de la relevancia de Gerard Seghers. Pero lo más importante le presenta a su vez como “Amante y Benevolo Admirador de las Artes”. Es decir como patrón artístico, como mecenas, equiparándolo a aquellos otros “Amatoris Pictoriae Artis” de Amberes como Nicolas Rockox, Peeter Stevens o Cornelis van der Geest, confirmando su posicionamiento en lo más alto de los conocedores artísticos en los Países Bajos de los Años Treinta. De esta manera se están uniendo dos conceptos esenciales para valorar la trayectoria vital del marqués de Leganés, sus capacidades en el gusto artístico y la admiración hacia los artistas por un lado y el de servidor de la Patria por el otro. Dos conceptos que le presentan como el Perfecto Cortesano según el tópico desarrollado desde el Renacimiento por textos como los de Baltasar de Castiglione¹⁸⁴⁰. La estampa de Bolswert sobre diseño de Seghers evidenciaba por lo tanto esa doble faceta de una manera elocuente y gracias a su formato, mantenía



unas posibilidades de difusión mucho mayores que otros textos e imágenes que evidencian las mismas ideas, tratadas en este capítulo. Se convierte así en un nuevo y principal instrumento de propaganda de la condición del marqués de Leganés.

¹⁸⁴⁰ Dickens 1977, p. 36.

II.2 MECENAZGO Y PROTECCIÓN CULTURAL . EL MARQUÉS DE LEGANÉS CIENTÍFICO Y ERUDITO

Mecenazgo técnico. Leganés y la ingeniería militar.

La relación del marqués de Leganés con diversos aspectos de la actividad militar no sólo prácticos sino también teóricos, se hace evidente a tenor de las intensas relaciones de colaboración en unos casos o de directo patrocinio en otros que mantuvo con relevantes expertos en diversos campos como la matemática, la artillería y la fortificación militar. Estas actividades y la protección de Leganés hacia diversos profesionales en estas materias, sería también un camino por el que se expresaba la proyección pública de la imagen que el propio noble pretendía dar, algo que podemos calificar de mecenazgo técnico o profesional, especialmente encaminado al arte de la ingeniería militar.

Los ingenieros militares, especialmente los milaneses, gozaban de una merecida fama internacional desde el siglo anterior¹⁸⁴¹. Y el marqués de Leganés dispondría de una posición idónea para manejar y dominar un campo técnico de absoluta necesidad para la Monarquía, dada su situación como cabeza dirigente del Estado de Milán desde 1636 hasta 1641. Por ejemplo tales años coincidieron con las actividades de Domenicho Rinaldi, activo en las reparaciones de diversas fortalezas incluido el castillo de la ciudad, perfilándose como uno de los más activos profesionales en este campo¹⁸⁴². Por otro lado, no serían infrecuentes las peticiones del Consejo de Estado a Leganés para el envío de expertos a España, así como también se le reclamaban informes sobre ellos. Una muestra la supone la orden hecha en 1637 por el Consejo en nombre del Rey para que Leganés proveyese la llegada de Ansualdo Mauri, el mismo técnico que había labrado las murallas de Génova, a la vez que debía precisar el título más apropiado que se le debía conceder¹⁸⁴³. En otras ocasiones el elegido para venir a España y el reclamado a Leganés desde Madrid sería Francesco Prestino, tal y como se afirma en la documentación “por la necesidad de un ingeniero grande” en España. Sin embargo en esta ocasión parece que el Gobernador se demoraría en el cumplimiento de la orden, demostrando preferir mantener a tales técnicos en Milán para las necesidades que se plantearan¹⁸⁴⁴. Pero no sería únicamente para las

¹⁸⁴¹ Sobre este tema véase especialmente los estudios específicos en Cámara 2005.

¹⁸⁴² Es frecuente su aparición como autor de informes en este sentido durante la etapa del gobierno de Leganés en las ordenes de pago del gobernador por estos trabajos, ASMí , Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60. Passim.

¹⁸⁴³ AGS, Estado, 3450, f. 119, 161.

¹⁸⁴⁴ AGS, Estado, 3451, f. 111, 3 septiembre 1638. Otra petición en 13 de enero de 1639, AGS, Estado, 3452, f. 7.

fortalezas españolas para las que se requerían ingenieros a Milán, también se producen peticiones para que enviase ingenieros a otros lugares de la Monarquía Hispánica. Una circunstancia no desaprovechada por don Diego para evidenciar su situación de poder y de decisión sobre este tema, en un claro ejercicio de autopromoción. Una situación ejemplarizante de esta utilización se dio en 1639 cuando accedió a enviar algún ingeniero a Nápoles para la fortificación del Castillo de san Telmo a condición de que se lo solicitase en persona el duque de Medina de las Torres, otro personaje protegido del conde duque de Olivares que ejercía en ese momento como virrey del estado italiano. Circunstancia en la que se puede entender una maniobra de Leganés para hacer valer su condición preeminente sobre el virrey napolitano, al menos en el campo de la ingeniería militar. De hecho como Capitán General de la Artillería y como Gobernador de Milán, Leganés ejercía un poder absoluto sobre los ingenieros militares, pudiendo hacer valer su opinión en el orden de preeminencia al cargo de Ingeniero de la Cámara, frente al Magistrado Ordinario de la ciudad. Algo que efectivamente utilizó para fomentar las carreras de ingenieros como Francesco Richino y el propio Francesco Prestino, a quienes elige en 1641 frente a otros candidatos como sucesores de Tholomeo Reinaldi y Giuseppe Barca respectivamente¹⁸⁴⁵. Por lo tanto, se conoce el nombre de numerosos ingenieros que trabajaron a la sombra de Leganés en Milán, aunque a su regreso le acompañaría uno sólo de todos ellos llamado Pedro María de Marchi, probablemente de origen italiano, figura de la que se desconocen su biografía y actividades¹⁸⁴⁶.

Un ejemplo concreto de propaganda castrense: El manuscrito con las plantas fortificadas por Leganés en Italia.

La Biblioteca Nacional de Madrid, posee entre sus fondos manuscritos de la sala Cervantes, uno de los mejores ejemplos de la utilización de la cultura visual de la que se beneficiaba Leganés como método de promoción política o personal en el ámbito de sus actividades militares. Se trata de un manuscrito de carácter técnico pero también divulgativo al recogerse las noticias de las principales victorias de Leganés durante su etapa al frente del gobierno del Milanesado, junto a las plantas de las fortalezas ganadas y

¹⁸⁴⁵ A la muerte de Tholomeo Reinaldo el magistrado había propuesto en orden de preeminencia a Jusepe Robeco, Juan Francisco Mariavilla, Richino y Carlo Cesar Ossorio. Leganés elevó a Richino al primer puesto por cecisión propia (AGS, Secretarías Provinciales, lib. 1907, f. 159, consulta del Consejo de 20 enero 1641 Finalmente se le otorgó el cargo, (AGS, Secretarías Provinciales, lib. 1304, libranza 17 julio 1641.

En el caso de la muerte de Barca, el orden de elección del magistrado fue Domenico Rinaldi, Giovanni Battista Guida Bombarda, Francesco Prestino y Alejandro Benzzone. Orden modificado por Leganés quien elevó a Prestín, por haber servido 45 años como “ingeniero militar principal”

¹⁸⁴⁶ “Memoria de las Personas que vienen con el marques de Leganés mi señor” AIVDJ, envío 84, f. 39

fortificadas por orden suya: *Plantas de las Plazas que redimió fortifico y gano el ex^{to} de sv Mag^d catolica en Yttalia, Giado por su capp^m G^{al} y Gouvernador del estado de Milan el Ex^{mo} S^{or} Marques de Leganés a cuyo ynmortal valor se dirigen 1º del año 1641*¹⁸⁴⁷.

El autor tanto de los textos descriptivos como de la gran cantidad de dibujos que los acompañan es anónimo, aunque se puede aventurar la figura del Padre Antonio Camassa, quien en esta etapa está documentado al lado de Leganés como consejero en cuestiones de fortificación. Así lo afirmaba Domingo de Urquizu, uno de los mejores conocedores de Leganés durante su etapa italiana, quien le mencionaba junto a Leganés durante la batalla de Nordlinghen, y participando de las preparación de las fortificaciones católicas para la batalla: *todo lo qual se bizo con intervençion del Padre Camassa de la Compañía de Ihesus, que cono tan platico en esta materia, havia venido de España con el Marques de Leganes*¹⁸⁴⁸.

En cualquier caso el manuscrito va enumerando las distintitas plazas, fortalezas, castillos o ciudades que fueron vencidas: El castillo de Fontane, el fuerte de Anon, Tiera, Niza della Palla (vencida 9 de junio de 1637), la Roca de Ayan (16 junio 1637), Punzon (28 de febrero 1638); Brem (26 de octubre 1639), Vercelli (26 mayo 1638), Salizeto, Santa Julia (22 marzo 1639); Chivas (26 marzo 1639), Imbrea, Berrua (8 abril 1639), Crecentin, Villanueva de Aste (22 abril 1639), Pontestura (28 abril 1639), Aste (30 abril 1639), Moncalbo (29 de abril 1639), Trin (24 de mayo 1639), Ymbrea (13 junio 1639) y Turín (rendida el 4 de septiembre de 1640).

Las plantas hechas con gran precisión en perspectiva cenital, reflejan los edificios principales de cada lugar, castillo, iglesia, ermitas, así como sus bastiones y ciudadelas, caminos de aproximación y ríos que la circundan, pero también los fosos, empalizadas y puentes cuando corresponde para la utilidad de la narración de su conquista. Destacan imagenes de las ciudades cuya conquista tuvo una mayor repercusión propagandística como la de la ciduad de Brem donde se incluye la mención a los nombres de las piezas de artillería situadas en los baluartes. Repitiendo la práctica común de bautizarlas con nombres de clara significación personal, por ejemplo “san Gaspar y Olivares”, “san Diego y Leganés”. Incluso la propia fortaleza de Brem fue rebautizada como fuerte Guzmán, en emulación de las fortificaciones en el norte de Italia que adquirirían el nombre del gobernador que las había ordenado levantar, como el famoso fuerte Fuentes en la Valtelina, acondicionado anteriormente por el conde de Fuentes¹⁸⁴⁹.

¹⁸⁴⁷ BNM, MSs 12726.

¹⁸⁴⁸ Urquizu 1634, f. 33v. 34.

¹⁸⁴⁹ Se sabe que los fuertes que conquistaba Leganés debían ser convenientemente ornamentados. De hecho en este fuerte Guzmán en Brem se colocarían las armas del Rey y de Leganés esculpidas en mármol, según se deduce del pago de 6250 libras al questor Francesco Hallanate “*acio con essi uadi pagando l'importanza della fatture*”

En definitiva el manuscrito se convertía en un elemento más de exhibición de las capacidades del marqués de Leganés, en este caso en el ámbito militar y de su interés por servir a la monarquía a través de arte de la fortificación, campo en el que como veremos destacaría protegiendo a los principales estudiosos del momento.

Un consejero principal: El padre Antonio Camasa

Entre todos los ingenieros militares circundantes a Leganés en Milán destacaría por encima de todos el jesuita Francisco Antonio Camassa. En 1634 Leganés había reaclamado su presencia como conocedor de la práctica fortificatoria para su viaje a Milán, con el fin de lograr el paso del Cardenal Infante hacia Bruselas. Camassa en ese momento poseedor de la Cátedra Militar en los Estudios Reales sería persona apropiada, dada su capacidad teórica en la materia, según delibera el Consejo de Estado¹⁸⁵⁰. La marcha fue finalmente autorizada dado que las crónicas establecen como ambos partieron juntos el 4 de abril de ese año, según relataba en su correspondencia el padre Vilches, otro jesuita que calificaba a Camassa de “hombre raro”¹⁸⁵¹. Durante el viaje de Leganés protegiendo al infante don Fernando, Camassa fue el encargado de abordar el diseño de las defensas y fortificaciones, destacando especialmente en la batalla de Nordlinghen. Un cronista de tal viaje, también muy ligado a Leganés como Domingo de Urquiza le calificaría de “*persona tan eminente como es notorio en las mathematicas escuadrones y fortificaciones y maestro dellas en el estudio Real de Madrid*”, mencionando expresamente que se había dirigido desde España a esta misión junto con el propio Leganés.

En realidad la relación entre ambos se había establecido anteriormente. En 1633 Camassa había escrito un manual sobre formación de escuadrones que dedicó al propio Leganés, como Capitán General de la Artillería de España¹⁸⁵². El mismo autor en el prefacio establecía las razones que le llevaron a su redacción, que se centraban en el deseo de servir a Leganés, y que este se convirtiera en su patrón y protector:

Cuydadoso he advertido a V. Ex. Estos dias en fauorecer esta mi tabla uniuersal, que enseña a componer qualesquier genero de Esquadrones. Y assi queriendo cumplir con mi obligación en satisfazer el fauor que V. Exc me haze, y atendiendo al prouecho de los que me hace, la ofrezco impressa, lo que pudiera perder por ser mia, grangeara con muchas ventajas por salir a la sombra del amparo a V. Exc. La pequenez deste seruicio, no pudiera tener osadia de presumir tan gran Patron, si ya V. Exc no lo fuera,

dell'armi si SM^a et nra il prezzo dil marmore comprato p fabbrivarle, il quali si hanno da mettere al forte di Breme Guzman (ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60.f. 79, 8 febrero 1639).

¹⁸⁵⁰ AGS, Estados Pequeños, Alemania 235, f. 118-119, 28 marzo 1634. En la misma petición Leganés también solicita fondos para la adquisición de instrumentos matemáticos propios de su profesión.

¹⁸⁵¹ *Memorial Histórico Español* 1861-1865, XIII, p. 33

¹⁸⁵² *Tabla Vniuersal para ordenar en qualquiera forma Esquadrones, por el Padre Francisco Antonio Camassa de la Compañía de Iesus, Cathedratico de la Mathematica militar en los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid*, Con licencia en Madrid, por Antres de Parra, año 1633.

*como d mi persona, de todas mis cosas; ademas, que aunque este papel es breue, no pequeño en el assumpto, ni en la materia, pues trata de la milicia, que gouierña e mundo, que dà y quita los Reynos, y las vidas, sin la qual ninguna Republica puede ser florida, ni tener seguridad, y establezimiento: el volumen no es tan crecido como mi afecto de servir a V. Exc. pero es prenda de mi deseo y empeño de otras cosas mayores, que pienso poner a los pies dee V. Exc.*¹⁸⁵³.

Se traba de una disertación con tablas y dibujos y muchos estudios matemáticos y geométricos sobre la disposición para disponer los escuadrones de los ejércitos. Un pequeño volumen, casi de presentación de sus verdaderas capacidades, que él mismo autor en el texto demuestra pretender ampliar en un tratado más ambicioso del que espera igualmente la protección del marqués:

*Aunque me quexé a los principios, que el volumen era pequeño, ya estoy mas rezeloso, que para carta es largo, y assi para no cansar a V. Exc remito a mayor tratado otras nouedades desta materia. Guarde Dios a V. Exc. Muchos años, y quando el seruicio de su Magestad, y bien destos Reynos obligue a dexar su quietud, y encargarse del gouierno de las armas, con el acierto de la execucion emendara V. Exc. Los errores destos auisos. Deste colegio Imperial de la Compañia de Iesus de Madrid a 20 de mayo de 1633 Capellán de V. Exc. Francisco Antonio Camassa.*¹⁸⁵⁴

Camassa había nacido hacia 1590, siendo prácticamente coetáneo de Leganés. Natural de Lecce en Nápoles, entró en la orden jesuita siendo fue catedrático de Filosofía y Teología. Sus conocimientos teóricos al servicio de la corona se darían bajo los cargos de Superintendente General de las Fortificaciones de Nápoles y Vicario General de Milán. También realizó fortificaciones en Gibraltar, Cataluña y Nápoles. Tras regresar de Italia con Leganés, Camassa fue profesor de Matemática Militar en los Estudios Generales en 1641 y 1642, siendo a la vez el maestro en este campo del Príncipe Baltasar Carlos. Murió en 1646, cuando servía en Zaragoza, durante la guerra de Cataluña, ciudad de la que también había diseñado las fortificaciones en 1642. Tras su fallecimiento sus papeles fueron heredados por el Príncipe, salvo 12 tomos sobre fortificaciones, que se pretendían imprimir en Nápoles¹⁸⁵⁵.

Debido a sus conocimientos del arte de la fortificación y sus relaciones con Leganés, Camassa es el principal candidato a ser el verdadero autor del manuscrito anónimo en que se reflejan las plazas fuertes conquistadas por el Marqués en Italia y fortificadas bajo su orden, a la vez que el autor de tales trabajos de fortificación. La cercanía de Camassa al marqués se establece en la posesión de un retrato suyo quizás obra de Giustus Sustermans, actualmente en el Palacio del Senado de Madrid (cat. 889) que significativamente el Marqués incluyó entre las efigies de los militares que trabajaron con él

¹⁸⁵³ Camassa 1633 f. 2-2v.

¹⁸⁵⁴ Ibidem, f. 16v.

¹⁸⁵⁵ Estas noticias biográficas están recogidas en Ustarroz 1646, p.22-24.

en Italia, y que le condujeron a tales victorias. En la imagen el jesuita aparece representado con un papel donde se incluye un diseño con la fortificación de Brem, que él mismo realizaría.

La protección del Arte de la Fortificación Militar: Giuseppe Barca y Pietro Antonio Barca

Otro de los ingenieros mas cercanos a Leganés, al menos durante su cargo de Gobernador del Estado de Milán, fue Giuseppe Barca, Teniente General de la Artillería de Milán. Nacido en torno a 1595, murió en 1639, en parte debido a su participación en las operaciones militares bajo mandato de Leganés. El 23 de junio de 1638 fue herido en el asedio a Vercelli, falleciendo el 1 de marzo de 1639. Barca fue profesor de la Academia de Matemáticas en el Palacio Real de la ciudad, a la vez que ejerció una cierta actividad como arquitecto y escultor en las iglesias de san Romano de la Milán hoy desaparecida¹⁸⁵⁶. Barca al servicio de la monarquía como ingeniero de la *Regia Cámara* de Milán era el encargado entre otras cuestiones de hacer los informes para la reparaciones del Castillo de la ciudad de Milán, algo que al menos hizo en una ocasión durante el gobierno de Leganés¹⁸⁵⁷.



Conocedor de los extremos teóricos de su profesión escribió un tratado que dedicó a su superior, el marqués de Leganés, denominada *Breve Compendio di Fortificatione* (Milán, 1639). Dada la muerte del autor, fue su sobrino Pietro Antonio Barca quien abordó la publicación del manuscrito y redactó la dedicatoria a Leganés en la que se declara sobrino de Giuseppe y también se pone bajo el amparo del Gobernador, expresando el deseo de su tío de redactar el texto para placer del propio Leganés como conocedor tales artes¹⁸⁵⁸.

¹⁸⁵⁶ Sobre su figura véase especialmente Mezzanotte. *Bascape Milano nell arte e nella Storia* Milano 1948, pp. 59, 1009; Mezzanotte, *Storia del Collegio degli Ingegneri di Milano* Milano s. d., pp. 32, 49; Dizionario Biografico degli Italiani, VI, Roma, 1964, p. 267. El cronista Carlo Torre informa que había donado un cuadro de la Virgen a la Iglesia de san Romano, y que había mantenido una cátedra de Matemáticas en la ciudad Torre 1714, p. 330.

¹⁸⁵⁷ Por mandato de 22 junio de 1638 se encargo al Maestro Bernardo Coppa "l'impresa di spazzari la fossa interiori del Castello di q^{ta} città" y acondicionar las *sortite* según una relación hecha por el ingeniero de la Cámara Giuseppe Barca, ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XXII, 60. f. 24.

¹⁸⁵⁸ *Non ad altri, che alla Grandezza del vostro Nome (Eccellentissimo Signore) dedicar donenasi quest'Opera della fe. mem. Del Capitan Giuseppe Barca mil Zio, sì per esser ella parto di soggetto così favorito, e cumulado d'honori dall'Eccellenza Vostra, sotto i cui felici auspicij può dirsi conceita, e prodotta, come ancora perche così era di già destinata dall'Autore per palesare à V. A. il viuo affetto, ch'ebbi hauena di seruire a gl'interessi publici nella Persona Sua, a'cui cenni si mostrò sempre pronto senza risparmio di pericolo, o fatica. S'aggiunge il desiderio, che in me viue d'incaminarmi all'ombra della protezione di V. E. per le pedate di mio Zio nel seruitio di S. M., onde miglior occasione offerir non mi si potena di manifestaglielo, che con*

La obra escrita por Giuseppe Barca pretende ser un manual de fortificación especialmente concebido para facilitar el uso de la trigonometría matemática a la necesidad de generar baluartes triangulares para la defensa de una plaza del fuego de la artillería enemiga. Así se expresa la manera de fortificar mediante este sistema plazas con todo tipo de figuras geométricas, de tres, cuatro, cinco y más lados, siempre reduciendo a formulas que establezcan donde debían ser colocados los triangulares defensivos. Con un fin eminentemente práctico y didáctico, el autor coloca una serie de tablas para cada figura geométrica. Finalmente se hace una recapitulación también de gran didactismo sobre las partes que ha de tener una fortaleza, tanto las interiores como las exteriores, con dibujos explicativos, que recuerdan enormemente a los dibujos del libro sobre las fortificaciones de Leganés en Piamonte que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Las alusiones eruditas a Euclides y a sus máximas geométricas, exponen la comunión de conocimientos entre Barca y Leganés como conocedores de las ciencias matemática y geométricas y sus aplicaciones en la fortificación y artillería modernas.

El propio sobrino que sostuvo la publicación del texto y se declaraba bajo la protección de Leganés también parece haber tenido una cierta posición en el mismo campo de la ingeniería. Aparentemente se trataría del mismo Pietro Antonio Barca autor del otro texto sobre similares temas, aunque más ambicioso: los *Auvertimenti, e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, propestina, et architettura militare per offesa, e difesa di fortezze di Pietr'Antonio Barca*, que vieron la luz en Milán en 1620. Se trata de un manual, dedicado a Felipe III, cuya dedicatoria está firmada el 2 de abril de 1620. En el prólogo al lector se hace un pequeño resumen comentando las aportaciones de la obra especialmente en torno a temas relacionados con la utilización práctica de la Aritmética y la Geometría en las diferentes artes, arquitectura, escultura y pintura¹⁸⁵⁹. Esta parte del texto es un verdadero manual teórico sobre la práctica artística, de gran utilidad para Leganés como aficionado al arte¹⁸⁶⁰.

presentarle quest'opera, in cui ella potrà riconoscere continuata in me quell'iste sa seruitù obequiosa di mio Zio, che pretendo, e protesto douersele, come hereditaria. Compiaciassi dunque V. E. di gradiere insieme con l'Opera questa mia deuota volontà, con annouerarmi (come riuerentemente ne la supplico) frà suoi minimi seruitori, mentre augurandole una perpetua continuatione di Vittorie di tante pasate non minori, humilissimamente me gl'inchino. Di Milano il dì 14 settembre 1639.

¹⁸⁵⁹ Explica el autor como en Arquitectura se han diseñado cinco ordenes de columnas, y como el arquitecto debe conocer las reglas de la arquitectura, junto a algunas de Aritmética y Geométrica. En la Escultura habla de la diferencia entre figuras masculinas y femeninas y otras cinco figuras que corresponden con los dichos ordenes de las columnas todas con sus simetrías, y como aportará reglas para la representación de estatuas en alto, para hacer colosos y perspectivas de bajo relieve. En la pintura se han dado las reglas justas para meter en perspectiva la cantidad de figuras que se quiera, así como de arquitecturas, así como que es la luz ordinaria, el reflejo, el *refratto* y el *sbatimento*. Por último trata de la arquitectura militar se ha diseñado en que modo se puede ajustar, como para la defensa a punta de los baluartes deben ser todos iguales, y también como se ataca y se defiende una fortaleza y como custodiarla en tiempo de paz y de guerra.

¹⁸⁶⁰ Todos los textos están acompañados de grabados, sin autor. En el caso de la arquitectura, en la que menciona a Vignola, se aportan grabados de los diferentes órdenes en comparación, así como de detalles de los frisos y entablamentos con las medidas para una perfecto equilibrio entre las partes. Muy interesantes son

Será la cuarta parte de la obra de Barca la que trata sobre la Arquitectura militar, demostrando que es su principal campo de conocimiento. En él comenta los tipos de fortaleza, según el terreno donde se encuentre, llano, orilla de un lago, monte, junto a un río. También trata del desarrollo de la pólvora para las armas de fuego y la artillería, lo que había modificado las necesidades de las fortificaciones, estudiando el alcance de las distintas armas, cañones, culebrinas, medios cañones. Todo siempre acompañado de grabados explicativos. Después acomete problemas prácticos para la ofensa y defensa de una fortaleza, con consejos para el gobernador de la misma. Es muy interesante la cita a las Guerras de Flandes y al sitio de Ostende como ejemplo de guerra moderna. Finalmente aporta consejos para el mantenimiento de las fortalezas en tiempo de paz y de guerra e incorpora ejemplos grabados de fortalezas de cuatro, cinco y seis baluartes triangulares, así como de sus partes.

En definitiva, aunque escrito muchos años antes de la llegada de Leganés a Milán, los *Anuvertimenti* muestran la altura intelectual de Pietro Antonio Barca, quien en 1639 mencionaba a Leganés como su patrón. Además de su especialización en la arquitectura

los dibujos de figuras humanas para la Escultura, donde se relacionan las posiciones con los distintos temas a representar: Júpiter para la figura Viril de ocho cabezas, “*detta di prima bellezza*”, y Minerva para la femenina de ese canon. La figura viril de siete cabezas la vincula a estatuas “*che habbino a mostrare robustezza, come Hercole*”, y la de siete cabezas y media para las “*che habbino a mostrare fierezza, come Marte*”. La de nueve cabezas femenina para estatuas de Venus, y la de diez cabezas para estatuas como las Ninfas o las Musas. Deduciéndose un canon más alto a una mayor representación de la elegancia o belleza. En Pintura aborda numerosas cuestiones afirmando como “*La pittura è Arte marauigliosissima, che in superficie piana rappresenta le cose alla vista con suoi contorni, rilieni, e colori simili al naturale; e chi vuole bene operare in tal arte conuene, che habbi eccellentissimo disegno, Aritmetica, e Geometria, per saper fare i suoi conti, e compartiti, buona simetria per le cose d’Architettura, e figure. Prospettina, per saper rappresentare le cose giuste, secondo l’occhio, che vede.*”

Para los retratos, aboga por algunos conocimientos de la métrica de las distintas partes del rostro y comenta la necesidad del compás, “*che il fare tutto à occhio è impossibile che si faccia cosa laudabile*”.

Para la realización de pintura de Historia, “*che sono di grande diletto*”, se deben acometer según el sujeto que pose y no se debe mezclar el asunto con cosas que no sean de aquel tiempo ni de aquel sujeto. Para la representación de edificios se debe observar la buena simetría y las reglas ya comentadas para la Arquitectura, haciendo uso de las reglas de la proporción geométrica. Pone como ejemplo la representación de los esponsales de la Virgen (que recuerda claramente al cuadro de Rafael en la Pinacoteca Brera, sin citarlo), y remite a los grabados.

Respecto al colorido se basa en la utilización de la luz: “*Per la pratica del colorire, in modo che le pitture habbino forza, & rilieno. Questo non si può fare se non si r’introduce il lume, che dimostri il chiaro, e sue ombre a suoi luoghi.*” Las luces son cuatro: la luz ordinaria, que es la solar de día y la lunar si es de noche, el esplendor divino par representar apariciones, y la luz procedentes de fuegos: velas, antorchas etc, debiendo utilizarse la apropiada para el objeto a representar, advirtiendo “*che como vi è Splendore diuino, quello superi ogni altro lume*”. También trata de la luz llamada *Rifletto* que es cuando la luz golpea un objeto que la reenvía a la parte trasera de otro, que no recibe luz directa. Pone como ejemplos las columnas de los pórticos o logias que dan reflejo a aquellas que están más atrás y no reciben la luz directa. El siguiente concepto es el *Rifratto* que es la luz que da sobre objetos lucidos como armas espejos, cristales, joyas, que remandan ciertas reverberaciones de luz clara a otras que están alrededor. El *Sbattimento* que es la sombra de un objeto proyectada sobre otra figura o cosa, con la cual la pintura muestra mayor relieve, a veces el objeto que proyecta la sombra no se ve, como las nubes, pero permiten efectos de luz y sombra sobre los objetos. Finalmente habla de los cuatro modos de pintar, sobre muro a fresco o a seco, sobre tela o tabla a a *guazzo* y a óleo.

militar, y la artillería, que por sí mismos serían un motivo claro de vinculación con Leganés en los años treinta como demuestra la dedicatoria de la edición del libro de su tío Giuseppe, la figura de Barca parece tener los suficientes conocimientos artísticos como diletante o aficionado, para ser un certero consejero para un aficionado o coleccionista. Suposición a tener muy en cuenta en los años en que ambos coincidieron en Milán.

Sin embargo hay ciertas dudas sobre la verdadera figura de este Pietro Antonio Barca. Se desconoce su fecha de nacimiento, siendo la primera noticia es su actividad para el proyecto de la nueva Cárcel o Palacio de Justicia en Milán, edificio construido entre 1578 y 1605 y estando inscrito en el colegio de Ingenieros de Milán en 1571. De él se conocen sus enfrentamientos con otro ingeniero y arquitecto como Francesco María Richino al respecto de los diseños para la columnata de la fachada del Duomo. También fue autor de estudios de ingeniería para las conducciones de agua a la ciudad de Milán, cargo que ejerció hasta 1592, y se le conocen trabajos de arquitectura en diversos templos de la ciudad¹⁸⁶¹. Dados estos datos es difícil aceptar que quien estaba trabajando en 1571 fuese la misma persona activa en 1639, cuando dedica el texto de su tío Giuseppe a Leganés. Esta idea unida a la ocasional afirmación de algunas fuentes¹⁸⁶² de que Giuseppe era hijo de un Pietro Antonio Barca, obligan a considerar la posibilidad de que se trataba de dos personas distintas con el mismo nombre, respectivamente padre y sobrino de Giuseppe.

En cualquier caso, queda probada la relación de Giuseppe y Pietro Antonio con la figura de Leganés durante su etapa al frente del estado de Milán. De hecho, no serían ellos los únicos en trabajar para el estado, especialmente como Ingenieros de la Regia Cámara, oficio que Pietro Antonio ejercía al menos desde 1606¹⁸⁶³. Un aspecto muy relevante por cuanto serían estos “*ingenieri camerali*” quienes actuaban como tasadores de los bienes que se confiscaban por deudas a los súbditos milaneses. Por ejemplo en un documento de Abril de 1640 aparece el ingeniero Barca como el tasador de los bienes de Giovanni Battista Daverio, deudor con la propia Regia Camara¹⁸⁶⁴. Un aspecto muy sugerente dadas las posibles relaciones con el marqués de Leganés, que atesoró su magnífica colección de pinturas, en gran parte durante su etapa en Milán¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁶¹ Para su figura véase Borsieri 1619, p. 61; Mezzanotte. *Bascapè Milano nell'arte e nella Storia* Milano 1948, pp. Sub índice; Mezzanotte, *Storia del Collegio degli Ingegneri di Milano* Milano s. d., pp. 11, 17, 19, 24, 25, 38, 43, 12, 127, 129; *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964, p. 267-268.

¹⁸⁶² Mezzanotte 1948, p. 1009.

¹⁸⁶⁴ *Che furono pubblicate le gride fiscali solite mandate li all'Ingegniero camerale Barca per l'estimationi di essi beni*. Documento de Abril 1640, ASMi, Finanza Apprensioni, 18/12/b.

¹⁸⁶⁵ Sin embargo de esta suposición no se ha podido probar una participación o apropiación del gobernador de los bienes confiscados por parte de la Regia Cámara.

La Artillería: Julio César Firrufino

En el ámbito de la artillería, el principal intelectual que se nos presenta muy cerca de Leganés sería Julio Cesar Firrufino, con quien se demuestra una cercanía muy fuerte, hasta el punto de poder afirmar una relación de protección o al menos de patrocinio directo sobre sus actividades. Así lo declara el propio autor en el prólogo de su obra principal: *El perfecto Artillero*, que vio la luz en 1648 y que dedicaba al propio marqués de Leganés, a quien se encomendaba y calificaba de protector:

Estos desvelos q en estudiosas fatigas he reduzido à compendio pratico, y especulativo, y examen de los professors de tan necessaria, y vtil ARte, consagro en las uotinas aras del noble patrocinio de V. E. con que blandamente le lisongeo, y por el glorioso empeño en q forçosamente le constituyo. Que pecho ay q se precie de hidalgo, q presuma de generoso, q no se permita sabrosamente alagar de las humildes suplicas, y afectuosos ruegos del q importuno pide, y clama a sus puertas, por las q les abre a ostentarse magnanimo, y avreditarle daduoso? Assi me prometo yo feliz amparo, y seguro patrocinio, conociendo la humanidad, y clemencia acreditada con tantas experiendias, con que V. E. Sabe tan benignamente acariciar los estudios, y tan animosamente defender las letras; q à la dulce sombra de tan coposo, y estendido arbol descansaran estos escritos, y volarán confiados; pues al lado de tanto Heroe desdeñarán las embidiosas calumnias de los maldicientes azechadores de agenos afanes. Muy sin el se permitirà V. E. exorable a mis ruegos en tanto q con los animosos alientos de tan ilustre defensa, diligente me dispongo á continuar, y repetir estos estudiosos exerciçios , que à V. E. deueran la duración, y a mi el auer sabido elegirles tan glorioso patrocinio como es el e V. E. Cuya persona felicite el cielo con prosperos aumentos, y colmadas glorias.

*Muy seruidor de V. E.
Julio Cesar Firrufino¹⁸⁶⁶*

En la portada del *Perfecto Artillero*, además del texto con la dedicatoria a Leganés, un grabado de Juan de Noort expresa visualmente las bases del conocimiento de Firrufino, coincidente plenamente con los intereses del marqués, lo que sin duda es un nuevo ejemplo de proyección visual de su propia figura como militar y protector de ciertos profesionales en el campo de la ingeniería. Así, el texto con el título y la dedicatoria quedaban enmarcadas por una arquitectura a modo de gran retablo de corte manierista, con una profusa decoración de búcaros, volutas, bustos con arpías y estípites, que era flanqueada por dos figuras masculinas. A la izquierda Júpiter, símbolo del poder y la fuerza, con su águila característica a los pies y un haz de rayos en la mano. A la



¹⁸⁶⁶ *El perfecto Artillero Theoria y pratica por Julio Cesar Firrufino Cathedratico de Geometria y Artilleria de su Magestad por su Real Consejo de Guerra*, Madrid, licenciado Juan Martin del Barrio 1648, dedicatoria.

derecha, Marte, el dios de la guerra. Sobre la tarja y un frontón clasicista dividido en dos partes, se sitúa la figura de la fama que hace sonar sus trompetas acompañada de otras dos alegorías aladas con palmas y coronas de laureles en alusión a la victoria. Las tres encima de diversos objetos de artillería como cañones y balas pero también matemáticos, por ejemplo una escuadra. El mensaje es evidente, serán la matemática y la artillería, quienes garanticen el poder supremo de la monarquía a través de la guerra. En el centro de esta reflexión se coloca el texto con la dedicatoria a la figura Leganés, como mecenas de este compendio intelectual que garantizará la perfecta formación de los artilleros que sostienen la monarquía.

La obra mantenía una modernidad absoluta, diferenciándose de los tratados de artillería de comienzos de siglo realizados por combatientes militares como Cristóbal de Lechuga y Diego de Ufano, de carácter más práctico. Firrufino pondrá el acento sobre la formación teórica y matemática, necesarias para una formación superior en la artillería, recogiendo además los avances en las últimas guerras en centro Europa. La amplia presentación de grabados demostraba su dimensión didáctica y formativa en todos los campos necesarios para la perfecta formación de los artilleros: términos, métrica y conocimiento físico de las piezas, análisis de la pólvora, conocimiento de las fundiciones, de la maquinaria para el transporte, fabricación y dominio de la balística y del alcance de los disparos. Todo un compendio para formar profesionales en el campo de la artillería¹⁸⁶⁷.

Julio Cesar, aunque nacido en España era de ascendencia milanesa¹⁸⁶⁸. Fue hijo del Giuliano Firrufino, el también ingeniero militar y matemático que mantuvo una actividad relevante durante el reinado de Felipe II, y que compaginada con la docencia. Pues hasta su muerte en 1604 había sido catedrático de Matemáticas en la Academia fundada años antes por Juan de Herrera. Su hijo Julio Cesar, nacido hacia 1578 se decantó también por los aspectos teóricos en el campo de la artillería que junto con las enseñanzas de su padre pretendió publicar en 1626 bajo el título *Examen de Artilleros*. Sin embargo, la obra no vio la luz por considerarse desde el Consejo de Estado que su publicación podría revelar datos preciosos a los enemigos de España. En su lugar Firrufino publicó un breve resumen titulado *Platica Manual y breve compendio de Artilleria* (Madrid, 1626), que significativamente dedicó al marqués de la Hinojosa, en ese momento Capitán General de la Artillería de España. No siendo hasta poco después cuando se fortaleciese su relación con la figura del marqués de Leganés, al hilo del auge social de éste en los inicios de los años treinta.

¹⁸⁶⁷ No hay una edición moderna de la obra, véase al respecto García García en Madrid 1998, p. 88 y Díaz Moreno 2000.

¹⁸⁶⁸ Sobre Firrufino y la edición del *Perfecto Artillero*: Díaz Moreno 2000.

Como experto en la materia, Firrufino mantenía una cátedra de Artillería, que se había establecido, no en la Academia oficial fundada por Juan de Herrera, sino en unos estudios paralelos y complementarios potenciados hacia 1597-1598 por el conde de Puñoenrostro, donde se impartían conocimientos sobre nuevas disciplinas prácticas: Fortificación y Arquitectura militar, Teoría y práctica de escuadrones y Artillería, que respectivamente impartían Cristóbal de Rojas, Pedro Rodríguez Muñiz y su padre Giuliano amparado posteriormente por el propio Consejo de Guerra¹⁸⁶⁹. Andando los años estos estudios habrían de ser los mismos que se impartían en las casas del marqués de Leganés a comienzos de los años treinta, tal y como manifestaba Vicente Carducho, amigo de Julio Cesar. Carducho nos aporta además la noticia de la coincidencia del marqués y el ingeniero en el campo técnico, y narra cómo Firrufino impartía sus conocimientos en las propias casas de Leganés:

*Lleváronme otro día en casa del Marqués de Leganés General de la Artillería, de la Cámara de su Magestad, de los Consejos de Estado, y Guerra, y Presidente del de Flandes, donde la vista y el entendimiento se deleitó en ser (demás de muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes trasordinarios, espejos singulares) tantas y tan buenas Pinturas... adonde como en atenas en las Escuelas de Arquímedes sobre espaciosas mesas se veían globos, esperas, cuerpos regulares, y otros instrumentos matematicos, y geometricos: con los quales, como otro Euclides, el docto Iulio Cesar Ferrufino Catedrático de su Magestad de aquellas ciencias, leía y enseñava las Matematicas, y Artilleria, y otras cosas tocantes a aquella materia, de que tiene compuestos algunos libros de mucho servicio a su Magestad para las cosas de mar y tierra, con grandes secretos de fuegos artificiales, y maquinas de guerra, algunos ya impresos y otros que presto sandran a la estampa con aplauso, y provecho general. Desta escuela tan importante salen cada día luzidos discípulos, que favorecidos, y ocupados de su Magestad harán mucho fruto en la Geografía, Cosmografía y Astronomia, y seran de grandísima importancia para la navegación y para todo genero de guerras.*¹⁸⁷⁰

El texto de Carducho evidencia no sólo la protección dada por Leganés a aquellos profesionales que pretendían iniciarse en el campo de la formación militar, la ingeniería, la artillería y la fortificación, sino el común interés por la utilización práctica de la matemática. Además según el retrato literario que hace de la casa del marqués, muestra el amplio número de objetos científicos dispuestos sobre las mesas combinados con elegantes mobiliarios y pintura, lo que supone una traslación textual de los cuadros representando gabinetes de pinturas que por los mismos años realizaban los pintores flamencos. La proyección coleccionista y científica de Leganés, no tuvo una pintura que la hiciera patente, pero sí lo hizo el texto de Carducho. Y en tal proyección de un marqués de Leganés científico y técnico, Firrufino ocupaba un puesto de relevancia, como su protegido.

¹⁸⁶⁹ Díaz Moreno 2000, p. Sobre la academia y sus derivaciones véase Soraluze Blond 1987. sobre la cátedra de Matematicas véase Maroto y Esteban Piñeiro 2006, p.178-180.

¹⁸⁷⁰ Carducho 1979 (1633), pp. 418-419.

Por otro lado, el texto de Carducho, escrito a comienzos de los treinta coincidiría, además con el momento de mayor vinculación personal de ambos personajes, el Marqués y el ingeniero. Poco después en 1635 Leganés partiría para asumir su función como Gobernador de Milán. Por esas fechas, Firrufino ya tendría perfilado su texto del *Perfecto Artillero*, dado que aparentemente en 1638 estaba acabado cuando el Consejo de Estado debatió de nuevo sobre el manuscrito y sobre la petición de mercedes que el autor solicitaba para publicación. En ese momento, 15 de agosto de 1638, se menciona un informe positivo del marqués de Leganés confirmando “*el mucho cuidado y trabajo y estudio que el dicho Julio Cesar había puesto en la composición dellos [los estudios de Firrufino] y su importancia*”¹⁸⁷¹. Dado que en 1638 Leganés estaba ya en Milán, se infiere que su conocimiento del texto era anterior, al menos de los años en que se mantuvo en Madrid antes de su partida definitiva en 1635. Aun así y pese a estar finalizado en 1638, habrían de pasar al menos diez años para que el texto viera la luz. Entre marzo y abril de 1648 se firman los dos últimos requisitos para su edición: la corrección de erratas con el original y la confirmación del precio de venta o tasa. Los motivos respecto a este retraso se han visto en la necesidad de financiación que tuvo Firrufino, y sobre todo en el proceso que sufrió el autor desde 1638 acusado de fraude en la fundición de Sevilla en su labor de verificación de piezas que luego resultaron defectuosas¹⁸⁷². Sin embargo, no hubiera sido necesario esperar a 1648. Aparentemente en 1642 el texto estaba no sólo terminado, sino preparado para su publicación. La portada diseñada por Juan Noort mantiene esa fecha y los trámites necesarios para que el texto viera la luz se estaban cumpliendo rigurosamente entre finales de ese año y comienzos del siguiente. El 8 de diciembre el predicador Real Diego Nisseno, firmaba la necesaria aprobación y censura religiosa. El 15 de enero de 1643 se firmaba la petición para la licencia por parte de Fernando Fernández Mazuelo, Consejero del Rey. Mientras que el 23 de febrero se despachó el privilegio, y el 19 de abril el licenciado Francisco Zapata y Mendoza firmó la Licencia de publicación. Sin embargo aunque estaba todo preparado no se procedió a su edición.

Se pueden entrever otras causas para una dilación mayor, más allá de las económicas. Se debe intuir que tras la edición del libro estaba la fuerza financiera de un noble como Leganés bajo cuyo amparo protección y patrocinio se presentaba Firrufino. Es lógico, por habitual en estos casos, que Leganés sería quien costeó la impresión. Sin embargo, las fechas en que todo estaba preparado para la edición coincidieron con su momento más delicado. En febrero de 1643, el conde duque de Olivares fue expulsado de

¹⁸⁷¹ Díaz Moreno 2000, p. 197-198, según AHN Consultas del Consejo de la Cámara 1637, n° 152.

¹⁸⁷² Díaz Moreno 2000, pp. 183 y ss.

la Corte, conociendo el exilio. Su protegido, el marqués de Leganés, soportaba la misma presión política y poco después sería investigado por apropiación indebida de fondos del ejército destinados a la guerra en Lombardía. Además, el proceso contra el autor del texto seguía abierto. 1643 no era el mejor momento para la edición de un volumen de corte militar en el que se fomentaba la imagen intelectual y técnica de Firrufino y el amparo y protección militar del marqués de Leganés. La estrategia política y propagandística así parecían aconsejarlo. La prudencia y el tiempo serían los mejores aliados. Cinco años después, en 1648, la figura de Leganés estaba perfectamente recuperada políticamente, la necesidad de generales de altura le pusieron al frente de los ejércitos para sofocar las rebeliones de Portugal y Cataluña, conociendo éxitos como la victoria de Lérida de 1646, coincidiendo con la multiplicación de los elementos propagandísticos para recuperar la figura pública de Leganés: panfletos militares, grabados de la batalla, los cuadros de Snayers que vimos más arriba, etc.. En ese contexto es cuando se decidiría relanzar la edición del libro de Firrufino. Una obra que desde su portada presentaba a Leganés de nuevo como el Capitán General de la Artillería, garante del desarrollo técnico de los artilleros de España, tan necesarios para el mantenimiento de la fuerza de la monarquía a través de la guerra. Su publicación en 1648 es por lo tanto muestra de su recuperación política, militar y pública. Se beneficiaba de nuevo de la imprenta como vehículo de representación personal, un fin para el que no dudó en proteger a técnicos y profesores como Firrufino pero también de utilizar hábilmente sus conocimientos.

La Cartografía. Pedro Texeira, João Texeira, Jerónimo de Soto

La aplicación de conocimientos científico técnicos a la milicia, tendrá otro extremo también utilizado por Leganés como plasmación de su propia imagen de perfecto general: la cartografía. Un simple vistazo a su colección de pinturas establece un dato ilustrativo. Entre sus magníficas pinturas de los mejores artistas del Barroco y Renacimiento atesoradas por Leganés, también se exhibía muchas piezas relacionadas con las ciencias cartográfica y topográfica como cartas de navegar, mapas, y planos de ciudades. Su utilización es eminentemente práctica como se debe deducir de su posición militar, pero la exhibición de estas piezas junto a los cuadros de Rubens, Rafael, etc, está en consonancia con la misma exhibición pública que se hacía de las esferas y objetos matemáticos de que hablara Carducho. Es decir la imagen de un marqués conocedor de las maravillas del arte y de la creación humana, pero también de la Naturaleza y su diversidad. Más aun muchos de los mapas fueron destinados por el marqués a su residencia campestre en la villa de Morata

de Tajuña, lo que potencia su utilización representativa en perjuicio de una posesión exclusivamente funcional. De hecho, algunos de los mapas poseídos mantenían en sí mismos esa doble proyección representativa, como se aprecia en el que representaba los Estados de Flandes que incorporaba un escudo de armas. Significativamente no con las armas del rey Felipe IV, como podía deducirse, ni siquiera con las de Leganés, sino la del conde duque de Olivares (cat 601). Del mismo modo, como Gobernador de Milán es llamativa su posesión de un mapa de ese Estado dedicado al Cardenal Alborno, anterior regidor del mismo.

Comentario [S21]:

Los autores de estas piezas raramente son mencionados en la documentación, ni en los inventarios antiguos, por ello es relevante la autoría a João Texeira (act. 1602-1652), que se da sobre algunas cartas de navegar (cat. 591-594, 1016). Por ser éste el cartógrafo portugués de la primera mitad de siglo y hermano del más famoso Pedro de Texeira¹⁸⁷³.

La relación de Leganés con esta familia de cartógrafos tiene su colofón en el Atlas dedicado al marqués por Pedro Texeira en fecha indeterminada pero conservado en la Universidad de Uppsala en Suecia. La portada junto con el escudo del marqués incorpora la dedicatoria como Capitán General de la Caballería de Flandes y de la Artillería de España. La obra escrita en 8º contiene seis mapas de la costa cantábrica junto a un pequeño mapamundi y un mapa de España¹⁸⁷⁴. Como ha sido apuntado, la fecha de realización de este volumen ha de establecerse entre 1627, fecha en que Leganés asciende al marquesado, y 1635, cuando obtiene cargos militares de mayor renombre incluido el de Gobernador de Milán, que habrían estado expuestos en la dedicatoria del atlas. Por lo que se debe establecer el principal período de relación entre el Cartógrafo Pedro Texeira y Leganés en los primeros años de la década de los treinta. Los mismos años en que Texeira



¹⁸⁷³ Sobre este véase como aportación más reciente los datos en relación con el estudio de la figura de su hermano Pedro en la introducción de Felipe Pereda y Fernando Marías a la edición del Atlas de Felipe IV en Texeira 2002, p. 11 y ss.

¹⁸⁷⁴ Conocido desde que se publicara su existencia en Högberg 1916, ha sido reeditado recientemente (Texeira 2001) y estudiado en el contexto de las inquietudes del marqués de Leganés y los trabajos topográficos de Pedro Texeira para Felipe IV (Pereda 2002). El volumen permanecería en poder de Leganés y probablemente fue adquirido a su nieto por el bibliófilo sueco Juan Gabriel Sparwenfeldt (Alvargonzález en Texeira 2001 p. 15 citando Núñez de las Cuevas, Geografía de España I, Barcelona 1995, p. 104. Algo muy probable por cuanto conocemos los problemas financieros y la necesidad del III marqués de Leganés de vender bienes familiares, véase al respecto el capítulo sobre la dispersión de la colección de pinturas en este mismo trabajo.

estaba trabajando para la monarquía en la realización de informes y mapas de toda la costa peninsular, de cara a fortalecer sus fortificaciones y que culminaría con la *Descripción de España y de las Costas y puertos de sus reynos*, realizado en 1634 y dedicado a Felipe IV¹⁸⁷⁵. En este trabajo se incluían tras un primer mapa de España, diversos mapas de las provincias que recorren sus costas, y vistas de las principales ciudades del entorno de la península, todo culminado de un texto final con descripciones muy completas. La relación del atlas de Leganés con el de Felipe IV ha sido interpretada no como emulación, dado que el de Leganés ha de presumirse ligeramente anterior y no es completo, sino como una “prueba”, un adelanto o estado de la cuestión en el camino recorrido por Texeira que sería completado y perfeccionado hasta la realización del atlas final. De hecho Texeira sería comisionado en diversas ocasiones para el perfeccionamiento de las fortificaciones españolas, como sucedería en 1636-1637¹⁸⁷⁶.

Leganés, como capitán General de la Artillería de España, era protagonista de los esfuerzos españoles por el perfeccionamiento de las fortificaciones de la costas en los años treinta, debiendo entenderse el contacto con Texeira como producto de una actividad común. Sin embargo, no sería el portugués el cartógrafo e ingeniero más cercano a la figura política de Leganés, sino que aparentemente este privilegio parece recaer en el ingeniero Jerónimo Íñiguez de Soto (1599-1665). Aparentemente Soto, hijo del también ingeniero del mismo nombre que trabajó para Felipe II y Felipe III también le dedicó un compendio en el que se recogían plantas de ciudades cantábricas fortificadas. Conocemos su existencia gracias a un comentario del Diario del ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos quien afirmaba haber visto en el monasterio de la Santo Domingo de la ciudad de Vitoria “...un manuscrito precioso con este título: *Descripcion de las costas de España, con demostracion de sólo los lugares en que hay fortificacion. Y contiene, además de la costa general, las de la costa de Guipúzcoa, plaza de Fuenterrabía, puerto de san Sebastián, planta de la torre del Pasaje, Laredo, Santander, Bayona (en Galicia), Viana, Lisboa, etc. en Portugal, Cádiz y su planta, Puntal, Matagorda, Estrecho, Gibraltar, Málaga, Cartagena, Rosas, Colibre, Perpiñan, Salsas, Jaca..., Pamplona. Es original y están firmadas todas las hojas Gerónimo de Soto...*”¹⁸⁷⁷. Este nuevo libro, que se perfila como una pieza más en el puzzle de la proyección pública de Leganés como mecenas técnico de ciertos ingenieros, no se documenta después del proceso decimonónico de desamortización de la biblioteca del monasterio, permaneciendo hoy en paradero desconocido. Pero su gestión parece estar

¹⁸⁷⁵ Anteriormente considerado como obra perdida, el volumen se encuentra en la Biblioteca Nacional de Viena, habiendo sido editado y estudiado en Texeira 2002.

¹⁸⁷⁶ véase Pereda & Marías 2004.

¹⁸⁷⁷ Jovellanos *Obras escogidas III*, (Biblioteca de Autores Españoles, 85), Cándido Nocedal y Miguel Artola (Eds), Madrid, Atlas, 1952-1956, . 41. Cfr Pereda & Marías 2002, p. 131, n. 23.

detrás de la comisión a Soto de una investigación e informe sobre la situación de las fortificaciones de costa en 1633. En esa Fecha Felipe IV, ante los inminentes problemas bélicos de la Monarquía encargó una descripción de las fortalezas y castillos de sus costas, precedente de los trabajos de Texeira y que el Consejo de Estado definió que fuera dirigido por Leganés. Éste respondía el 1 de agosto sobre cómo había ordenado a Jerónimo de Soto reunir “*las dichas descripciones de las planta y papeles que tiene, ajustándolas a la noticia más fresca que tubiere de cómo están al presente, y de los que esta resuelto se haga en ellas para mejorar su defensa*”¹⁸⁷⁸. Circunstancia que sitúa cronológicamente la relación entre ambos.

Soto, muy relacionado con el Texeira, llegaría a ser otro de los principales ingenieros al servicio de la monarquía. Entre 1636 y 1637, ambos profesionales junto a Marco Antonio Gandolfo, serían los encargados de realizar una nueva revisión de las fronteras de Navarra y Guipúzcoa, que culminaron con la redacción de un informe denominado *Relación de algunos discursos tocantes a la defensa de España*, manuscrito firmado el 31 de marzo de 1636¹⁸⁷⁹, que ha sido interpretado como el germen del Atlas de Felipe IV realizado por el portugués. Su padre Jerónimo Fernández de Soto, fue ingeniero del Rey con sueldo, participando en diversas actividades relacionadas con la ingeniería militar hasta 1629 en que murió¹⁸⁸⁰. El hijo, Jerónimo, había nacido en 1599, perfilándose como un personaje muy cercano a Leganés, presente casi siempre como testigo en numerosas gestiones relacionadas con la administración de su patrimonio, junto a otros habituales colaboradores o asalariados del marqués como Martín de Arteaga o el secretario real Ventura de Frías¹⁸⁸¹. Fruto de esa relación, casi personal con la casa de Leganés, y de sus trabajos como ingeniero militar, se justifica el encargo hecho hacia 1636 a Soto por parte de la marquesa de Leganés, Policena Spínola de la redacción de las condiciones, y presuntamente el levantamiento de una planta, para la iglesia del Colegio de Niñas Huérfanas de la Presentación, que como se vio había sido fundado por Andrés Spínola, pero cuyo patronato recayó un tiempo sobre los marqueses de Leganés. Aunque el encargo

¹⁸⁷⁸ Daniel Marías 2002, p. 301 según documentación de AGS, Guerra Antigua, leg. 1093 y leg. 1094, transcritos en Aparici y García, *Colección de documentos*, XI, Madrid Servicio Histórico Militar, p. 49 y p. 55.

¹⁸⁷⁹ Biblioteca Foral de Vizcaya, VMSS-249, estudiado y editado en Pereda & Marías 2004.

¹⁸⁸⁰ Sobre Jerónimo de Soto (El viejo), poseedor de una amplia cultura militar véase su biblioteca reproducida en Barrio Moya 1985. Para los datos biográficos véase Laso Ballesteros 1991, utilizando los datos de los tomos I, VI, XI, XX, XXI XXIII XXVI XXXI y XXXIV de la colección Aparici del servicio Histórico Militar.

¹⁸⁸¹ En 1629 ya firma como testigo en la venta de un real de agua por parte de Leganés a la condesa de Oropesa (AHPM, 6155, f. 310-319, 26 de junio 1629). En enero de 1632 es testigo de la adquisición por parte del marqués de una casa a Pedro Monjaraz (AHPM, 6166, f. 14-19v). El 11 de febrero de 1632 junto a Ventura de Frías firmará también como testigo firmará el poder entregado por el marqués a Arteaga para la cobranza de las alcabalas de su villa de Leganés (AHPM. 6166, f. 590-591).

para la erección de la iglesia fue otorgado al maestro de obras arquitecto Juan Sánchez, las condiciones establecían que había de acogerse en todo a lo diseñado por Jerónimo de Soto¹⁸⁸². Se demuestra así la utilización del ingeniero Soto por parte de Leganés y su entorno como un claro ejercicio de patrocinio y mecenazgo. Al no conocerse la iglesia, ni el alcance de los diseños, tal mecenazgo ha de entenderse más técnico que artístico, pues aparentemente la iglesia de tal institución no presentaba unas características notables, como se vio en su apartado correspondiente.

Mecenazgo cultural y literario. Un caso eventual: Jean Charles Chifflet y otro continuo, Domingo de Urquizu.

La relación, e incluso el patrocinio, del marqués de Leganés hacia escritores y personajes de la cultura europea de la primera mitad del siglo XVII también supone otro elemento digno de analizar de cara a comprender la totalidad de las actuaciones propagandísticas en las que era protagonista. El mejor ejemplo ha sido analizado en el contexto del fortalecimiento de su posición en la política flamenca de finales de la década de los años veinte, con la publicación de un opúsculo en el que se resumía la hazaña del futuro marqués de cara a conseguir la unión militar de los territorios de la monarquía. Bajo el título de *Unitas Fortis*, Jean Charles Chifflet publicó una reflexión sobre la necesidad de unidad que preconizaba el gobierno de Madrid, y de la que Diego Messía era su máximo representante en Bruselas. Como ya se afirmó en el capítulo correspondiente, la vinculación precisa de Leganés con el proyecto y su publicación permanece en el aire, aunque los beneficios de esta promoción a través de la imprenta eran evidentes, y tendrían un fruto inmediato en su colaboración a la concesión del marquesado para don Diego¹⁸⁸³.

También fue utilizado dentro de nuestro trabajo en el apartado biográfico -por ser la mejor fuente para un acontecimiento excepcional en la vida del marqués- la relación que domingo de Urquizu hizo del viaje de Leganés desde Milán a Bruselas en 1634: *Relacion de la salida de Madrid, del Señor Don Diego Felípe de guzman Marques de Leganes para general del exercito de su Mag^d, de Alsacia, de su llegada a Milán; y biaje del ser^{mo} señor Cardenal Infante Don Fernando,*

¹⁸⁸² *Que el dho Juan Sanchez a de labrar y fabricar en el sitio de las casas baxas que el dho don Andrés espinola dexo en la dha calle de la Reyna en la parte que se le señalare la dha yglesia del tamaño y en la forma y según y como muestra la planta que para el dho efecto a echo don Geronimo de Soto vecino desta villa que firmada de su nombre y del dho maestro queda en poder del dbicho Juan Sanchez la qual a de guardar y executar como en ellas esta dispuesto sin alterarlo en cosa alguna—*

AHPM, 6186, f. 543-554, Concierto entre Octavio Centurion y la Marquesa de Leganés con Juan Sanchez para que éste labre la Iglesia del Colegio de Niñas. 5 mayo 1636

¹⁸⁸³ Véase el capítulo sobre la consolidación de la política flamenca y sus consecuencias culturales.

*Gener^{mo} del, desde aquella ciudad a estos Países Bajos*¹⁸⁸⁴. A diferencia la relación personal de Leganés con Chiflet que no ha podido ser apurada con datos concretos, se puede calificar a Urquizu como uno de los hombres de cultura más cercano a su figura, dado el amparo que le procuró. Sin embargo, este nuevo canto a la gloria de sus actividades llamativamente no llegara nunca a la imprenta, permaneciendo manuscrito en poder del propio Marqués y pasando a sus herederos¹⁸⁸⁵.

Urquizu era de origen vizcaíno, estando vagamente documentado en función de sus servicios como secretario del Gobernador de Milán en tiempos de Leganés, pues de las primeras órdenes a su llegada al gobierno en 1635 fue nombrarle Secretario de la Cifra¹⁸⁸⁶. Esto es, el secretario a través de quien pasaban al gobernador los mensajes en clave que llegaban de Madrid. Su posición era, por lo tanto, de gran relevancia y aparentemente sería realizada con entera satisfacción del gobernador, quien en 4 de agosto de 1636 pediría una merced para el secretario, solicitando que se le concediese un oficio en propiedad y la sucesión del patronazgo de la iglesia de Santa María de Helorrio en Vizcaya¹⁸⁸⁷. En la petición se mencionan los trabajos de Urquizu en las Secretarías de Estado Guerra y Cámara, y cómo había servido al rey más de 21 años en “la profesión de pap^{er}”, lo que implica el desarrollo de una carrera de toga desde muchos años antes¹⁸⁸⁸. En su misiva al Rey, el Marqués recordaba los servicios de Urquizu en Nordlinghen y ponderaba su función como imprescindible para él: *y por q lo continua en este truajando increíblemente y ayudandome muchísimo de suerte q es el mejor alivio q tengo*¹⁸⁸⁹. Evidentemente Domingo de Urquizu será una de las figuras intelectuales, más preparadas y de las que el marqués de Leganés parece haber recibido los mejores servicios, no sólo administrativos a través de su función como Secretario, sino también propagandísticos, como se infiere del manuscrito en el que relataba el viaje de Leganés acompañando al Cardenal Infante a Bruselas. Sin embargo, Leganés disfrutaría durante poco tiempo de sus servicios. En 1637 Urquizu

¹⁸⁸⁴ BNM, Mss, 9770.

¹⁸⁸⁵ El manuscrito se documenta en 1712 cuando se tasa la biblioteca del III marqués de Leganés, quien presumiblemente heredó la desconocida librería de su abuelo que amplió con muchos títulos hasta alcanzar casi un millar de volúmenes. El texto de Urquizu se cita como: *559. otro de la Relaç^{on} de la Salida de Madrid del MARques de Leganés al exercito de Milan por Domingo de Urquizo le taso en Diez Reales de v^{no} 10*. (A.D.M. C^a 2104/1, ff. 11-68. Tasación de la librería de los bienes libres pertenecientes al III marqués de Leganés. Sobre esta biblioteca véase Pérez Preciado 1999).

¹⁸⁸⁶ ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie II. Privileggi e patenti, 21 (13 Febrero 1634-15 diciembre 1638) f. 108. *Comincia il gouerno dill' ex^{mo} s^{mo} Març^e di Leganes il quale entro in Pavia alli 9 di nov^e 1635*. f. 108. 27 noviembre 1635. Según se dice por haber servido ma^s de veitne años.

¹⁸⁸⁷ En octubre, el Consejo de Estado promete estudiarlo. AGS Estado 3449, f. 268

¹⁸⁸⁸ AGS, Estado, 3593, f. 164m 4 agosto 1636). Francisco de Melo también ampararía la solicitud para Urquizu, afirmando que lleva las tres secretarías él por sí sólo y aportando que permaneció en Sicilia.

¹⁸⁸⁹ Ibidem, f. 117.marzo 1636.

parece haber fallecido pues en ciertas Consultas del Consejo de Estado se menciona ya al nuevo secretario Mateo de Rosales¹⁸⁹⁰.

Un erudito en constante contacto. Theodor Ameyden

Las relaciones de Leganés con el mundo de la cultura moderna tienen su punto más elevado en el contacto con el erudito jurisconsulto y literato aficionado neerlandés Theodor Ameyden (1588-1666), con quien mantendría una constante relación epistolar, y al que llegaría a amparar y proteger, en lo que puede ser calificado sin ambages de verdadero mecenazgo cultural.

Nacido en 'sHertogenbosch, Ameyden había sido protegido desde sus primeros años por el cardenal Andrés de Austria, hermano del archiduque Alberto¹⁸⁹¹. Junto a él llegaría a Roma a comienzos del siglo XVII. Allí, en el Colegio Romano, estudió Retórica, Lógica, Física y Teología, manteniendo una fuerte relación con los cardenales filoespañoles como Ludovisi, Bentivoglio o Ubaldini. Especial importancia tiene su relación con el Cardenal Dávila, tío carnal de Leganes, y que sería sin duda un fuerte precedente para la posterior vinculación de Ameyden con el marqués a quien conoció en su juventud en Roma. De hecho, mucho tiempo después en 1635 en una carta de Ameyden a Leganés, al poco de haber éste accedido al cargo de Gobernador de Milán, recordaría un primer encuentro afirmando, quizás de manera excesivamente adulatoria, haber captado entonces las virtudes de don Diego:

*“Io in quei pochi mesi che V. E. si trattenne a Roma L'squinternai e ne feci quel concetto che di presente (non voglio per hora dire merito o fortuna) m'hanno dimostrato. Passegia V. E. il campo di gloria nel cospetto dell'universo. Altri temono; io non posso se non sperare sì nella giusta causa come nelle buone qualità di V. E.”*¹⁸⁹².

En esa primera carta de 22 diciembre 1635, parece que se sentaron las bases de un contacto entre ambos que se mantendría durante dos décadas. Ameyden ofrecía sus servicios al nuevo Gobernador. Prácticamente servicios como su espía u hombre de confianza en Roma, afirmando que le mantendría informado de las actividades de los italianos contrarios a la política española, así como de la opinión pública que en la ciudad se tenía de España o de los relativos a Milán y al gobernador. Es muy ilustrativa, la comparación que el propio neerlandés hace de sí mismo como un Apeles que saca su cuadro a la calle para escuchar escondido las opiniones sobre su arte:

¹⁸⁹⁰ AGS Estado leg. 3345, f. 68, Consulta 24 mayo 1637.

¹⁸⁹¹ Para los datos biográficos sobre Ameyden Bastiaanse 1961, pp. 3-95. Véase también Tellechea 1955.

¹⁸⁹² 22 XII 1635. Bib. Vatic. Ms Ottob. Lat 2319, ff. 36v-37r, una copia hay en el mismo fondo cod. 2365, f. 89 r-v: cfr Bastiaanse 1961, p. 101-102, transcrita íntegra en su Apéndice I, p. 269-270.

*“Prometto a Vostra Eccellenza che stò como Apelle nascoto dietro le tavole per udire il grido e voce del commune, et udendo cosa che risulti in fare concetto appresso gli huomini, ne avertirò V. Ecc. Anche non richiesto., Questo è effetto di vera amicitia, non dico di servitù, perchè li nativi di Bolduc, persone di tutta libertà hanno in odio le servili vocaboli di schavo e di servitore”*¹⁸⁹³

No se conoce correspondencia personal continua entre el gobernador y Ameyden en este momento. La vinculación en un principio se antoja exclusivamente jurídica siendo consultado en aspectos legales concernientes al Estado de Milán, aunque no sería hasta el periodo de gobierno del conde de Siruela cuando ejerciera como abogado del Estado¹⁸⁹⁴. Sin embargo, ya desde esos primeros momentos, Leganés parece proteger a Ameyden quien correspondía al gobernador a través de la redacción de diversos textos ensalzadores del imperio Habsbúrgico. Aunque no conservado y conocido por referencias, se tiene noticia de un panegírico escrito a finales de 1636 en relación con la elección del rey de los Romanos y la presencia del marqués al frente del Milanesado. Es sabido que este texto estaba escrito en latín y en él se definía a Felipe IV como “fautore aiutore e persuasore” de tal elección. Texto cuya estampación fue costeadada por el propio marqués de Leganés, quien parece que incluso se permitió introducir ciertas sugerencias¹⁸⁹⁵. La elección de Fernando de Stiria, hijo del emperador Fernando II, como Rey de los Romanos, fue un éxito de la diplomacia austriaca que tuvo ocasión durante el gobierno de Leganés en Milán, y cuya importancia política fue convenientemente resaltada por él mismo, no sólo mediante el patrocinio de textos como ese de Ameyden perdido, sino por la posesión en sus casas de diversas pinturas alusivas al acontecimiento y a los festejos con que se celebró (cat. 513-525)¹⁸⁹⁶.

Serían éstos los momentos de máxima relación, casi devoción, de Ameyden hacia Leganés. En 1637 publicaría una *Relatione della corte de Roma*¹⁸⁹⁷, sobre la que apenas hay información, pero que sabemos que envió al propio Gobernador. A ella le seguiría, en 1641, la *Relatione de la Città di Roma* de la que se conservan numerosísimas copias manuscritas¹⁸⁹⁸. Ésta fue abordada a instancias del marqués o al menos para él, quizás por el impacto de la primera. El largo y descriptivo título del ejemplar, tal y como se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana explica el contenido de esta obra:

¹⁸⁹³ Ibidem.

¹⁸⁹⁴ Bastianse 1961, p. 103.

¹⁸⁹⁵ En carta a l marqués de Castañeda de finales de 1636 Ameyden escribe: “Il marchese di Leganés, mio Signore, m’ha honorato di far stampare un mio panegyrico, cfr. Bastianse 1961, p. 125.

¹⁸⁹⁶ Al poco Ameyden publicaría una traslación escrita del mismo asunto titulada *Relatione delle feste fatte in Roma per l’elezione del Re de Romani in persona di Ferdinando III*.

¹⁸⁹⁷ Será el propio Ameyden quien afirma haber enviado este texto a Leganés. Véase Ademollo 1877, p. 149.

¹⁸⁹⁸ Bastianse 1961 Apéndice IV, p. 408, n. 27.

*Raguaglio compitissimo di tutte le nobiltà della famiglie antiche et moderne di Roma con tutte l'altre di diverse classi di minor nobiltà et famiglie straniere, che esercitano diversi negotii, con la distinta Relatione del Tevere e sua derivatione, di tutte le fontane antiche et moderne, con le descrittioni che sopra di loro si ritrovano et nomi de Pontefici che l'hanno fatte fate, con altre particolarità di Roma, costumi e traffichi de gli abitanti, et derivatione dell'entrate di essa*¹⁸⁹⁹

Será el propio Ameyden quien en una carta a Leganés anota las motivaciones que han llevado a escribir esta relación especialmente para su delectación y disfrute durante los descansos de las campañas militares. La carta, en la que se demuestra la afección de Ameyden por la causa Habsbúrgica y su deseo de trabajar como informador de Leganés, aunque ha sido publicada merece ser transcrita en su totalidad por ser la más elocuente muestra de la relación de la relación entre ambos:

All Ill^{mo} Ecc^{mo} Sig^{re} Il sig^r Marchese di Leganes

*Sendo incomparabile l'afetto che V. E. porta alla persona mia, del che mi glorio sopra ogn'altra cosa di questo mondo, et essa rimpompensatta de me con tutti quei ternici, che puo partorire la gratitudine humana procurando occasioni per palesarlo quanto so, e posso. Et essendi gli meriti, fortuna, e stato di V. E. tanto superiori a gli miei, che non uoglio son l'opere, fa disissiere, ch'io mi serua della penna, forse mal temprata se bietta pero et affestuosa Mandai a V. Ecc^a l'anno passato la relatione del stato di questa Corte (non quanto al Governo politico temporale, e spirituale scritta da molti, e da me parimente anni sono) ma degl'interessi publici, e priuati, adberenze e combinanze di coloro, a quali tocca la prima parte nell'ellitione del supremo Magistrato: scrittura forse non dipiaceuole, che però solo stima l'abbradimento di V. E. Quest'o anno (sendo ella ritornata in Milano dalla faticosa Campagna) Le mandai una relatione, non della Corte, como dissi, ma dello stato presente della Città di Roma, la quale potra V. E. diuertendosi da pio graui pensieri, quando il negotio lo permette; andar leggendo per diporto, che forse trouerà qualche cosa le piaecia, e al meno non trouerà cosa le dispaccia: Dove V. E. come primo Ministro del Rè hauer notizia puntuale di tutti gli stati, in particolare di Roma. LE scritture, che m'esscono dalla penna sono drizzate tutte al seruizio di sua Maestà, a cui inherendo nelli uertigi de miei Maggiori, consecrai e con sacro la persona, e quanto sono, et euendo il gusto di V. E. indessolubilmente unito seco in un medesimo tempo con l'obbligo di fedel vassallo compisco col mio Principe, e serui V. Ecc^a con la quale in voretimino modo d'affetto e conglutianata l'anima mia sia in tanto ja Vec^a prospero il cielo e la riuierisco & di Roma &*¹⁹⁰⁰

A partir de esta carta se ha deducido que la producción literaria de Ameyden para Leganés era más amplia que la mera composición de *la Relación de la Città di Roma*, abarcando obras que no han sobrevivido como una *Relación del Gobierno político temporal y espiritual de Roma* y una *Relación del estado de la corte de Roma*¹⁹⁰¹. En cualquier caso se evidencia

¹⁸⁹⁹ BAV Vat. Lat, 10317, f. 1. La obra conoció una edición póstuma al ser incorporada en un libro titulado *Li Tesori della Corte Romana*, Bruselas 1672 pp. 97-184 (Bastiaanse 1961, p. 241, n. 27 y Apéndice III, p. 403, n° 17).

¹⁹⁰⁰ BAV, Ms Vat lat 8770, f. 91. publicada en Ademollo 1877, p. 149 y parcialmente en Bastiaanse 1961, p. 126-127. La transcripción aquí reproducida es nuestra a partir del original de la Biblioteca Vaticana.

¹⁹⁰¹ Así se afirma en un opúsculo anónimo, probablemente de un compilador anónimo del siglo XVIII, titulado *Notizie di Teodoro Amidano in correzione di quanto di esso scrisse el ch. Conte Mazzucchelli* (BAV, Vat. Lat. 8747 tras sus *Elogia Summorum Pontificum et S. Rl. E. Cardinalium suo euo defuntorum Ad Philippum Nepoten*). En este texto n la que se hace una semblanza de Ameyden y se enumeran sus obras, afirmándose el ejemplar enumeran sus obras de la Descripción de la Città di Roma se dice

una cierta admiración literaria muy fuerte, y se adivina una cierta relación de patrocinio de Leganés hacia Ameyden.

Probablemente derivado del deseo de informar que parece deducirse de la existencia de las citadas *Relaciones* surgiría la idea de la redacción de avisos o noticias regulares, en los que en forma de cartas semanales se daría cuenta de los principales asuntos y cuestiones sucedidas en Roma. Aunque sólo se tiene noticia de su existencia desde agosto de 1640 es probable que existieran ya antes de esta fecha. En ellos, con una regularidad perfecta, se dan noticias hasta 1650 y de manera irregular hasta 1653. Sin embargo, Leganés no sería el único destinatario de estos avisos, otros personajes como don Juan José de Austria y la propia corte española a través de los escritos al secretario Pedro de Arce también los recibirían¹⁹⁰². También destino de estas noticias serían, así mismo, los embajadores del rey de España en las distintas cortes y los gobernadores de los territorios españoles. Ameyden recogía las noticias diariamente en su estudio y cada fin de la semana las juntaba formando un fascículo de algunas páginas, a cuyo trabajo era ayudado por una serie de escribanos. Según dedujo Bastiaanse estos avisos llegaron a estar personalizados, eligiendo el contenido de los mismos en función de los intereses de cada destinatario. Se encuentran recogidos en tres códices en la Biblioteca Casanatense de Roma con el engañoso título de *Diario della Città e Corte di Roma, notato da Deone hora temi Dio*¹⁹⁰³

La habitual correspondencia de Ameyden con amigos y personalidades del momento le procuraba la información necesaria para redactar sus avisos. En este sentido, Leganés sería a un mismo tiempo fuente y argumento de los escritos en diversas ocasiones. Por ejemplo el 25 de abril de 1642 el marqués le escribiría desde Valencia, relatando la inmediatez de su entrada en Cataluña, dato que Ameyden refiere en su aviso de 25 de mayo¹⁹⁰⁴. Por eso, dada la habitual la frescura de su información chocan noticias como la que relata el 12 de enero de 1641 en la que se mencionan los rumores sobre un matrimonio

L'esemplare, che io ne serbo, in fine ha una lettera al marchese di Leganes D. Diego di Guzman, governatore di Milano per il re di Spagna, scritta circa il fine del di lui governo, cioè circa il 1641. Da questa lettera rilevasi, qualmente l'Amideno sosteneva in Roma l'impiego di avvocato della corte di Spagna, e che per lo stesso marchese di Leganes aveva composte le seguenti due opere:

"Relazione del governo politico temporale e spirituale di Roma"
"Relazione dello stato della corte di Roma, cioè degl'interessi pubblici e privati, aderenze e combinanze di ocloro, a quelli tocca la prima parte nell'elezione del supremo magistrato"

(Transcrito en ORBAAN. Dr. J. A. F., *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoof, 1911, p. 78).

¹⁹⁰² Ejemplo serían las noticias de 28 de enero y 3 de febrero de 1642 sobre papales contra los cardenales Francesco y Antonio Barberini, y la llegada del duque de Arcos a la ciudad y los agasajos recibidos e su visita al el cardenal Phanphili AGS Estado 3361, f 86-87.

¹⁹⁰³ Roma Biblioteca Casanatense, Ms 1831-1833, véase sobre estos textos Bastiaanse 1961, p. 143 y ss.

¹⁹⁰⁴ Así afirma Ameyden en su aviso de 25 de mayo de 1642, donde afirma haber recibido la carta de Leganés desde Valencia, con la información (Roma, Biblioteca Cassanatense, 1831, f. 175v; cfr. Bastiaanse 1961, p. 145, n. 69).

entre Leganés y hermana del Príncipe Ludovisi, circunstancia que quizás se debiera a un mero rumor de los mentideros romanos, que él pretendía transmitir al propio marqués con la inclusión en los avisos¹⁹⁰⁵. En cualquier caso la cercanía a don Diego se demuestra incluso en la defensa que hace Ameyden a favor del marqués en ciertas circunstancias. Por ejemplo durante la revuelta de Portugal contestaría a los malintencionados rumores de portugueses en Roma sobre cómo el aristócrata estaba a las puertas de acceder al sacerdocio¹⁹⁰⁶. Rumores que hoy sabemos absolutamente infundados, dado que en el momento de extenderse (septiembre 1642), Leganés había contraído ya su segundo matrimonio.

Además de los avisos, que se convertirían en una suerte de informaciones precisa sobre la ciudad y su situación política de carácter general, existiría una serie de correspondencia privada de Ameyden con Leganés. Se conoce una carta muy tardía, escrita en junio de 1654, en la que el erudito comenta al marqués su propio destierro en Florencia. La fórmula de su encabezamiento -Ill^{mo} et Ecc^{mo} Signore Padrone Colendissimo-, demuestra la devoción que aun sentía por don Diego, de cuya delicada salud se preocuparía en la carta. A la vez que solicitaba de él cierto reembolso económico en relación con el cardenal Spínola, cuyas deudas con Ameyden no estaban todavía saldadas. Siendo este tipo de relaciones económicas aparentemente otro punto de contacto del jurisconsulto y corresponsal del marqués con el clan Guzmán-Spínola¹⁹⁰⁷.

En cualquier caso, cartas como esa demuestran que la correspondencia entre ambos se mantuvo paralelamente a la redacción de los avisos de la biblioteca Cassanatense. Sin con ellos Ameyden daba a conocer las noticias de Roma a la luz pública y especialmente a la corte de Madrid y sus principales protagonistas, en la correspondencia privada con Leganés le informaba mucho más personalmente sobre aspectos de común interés. Afortunadamente ha llegado hasta nosotros un gran número de las epístolas privadas hasta ahora inéditas que permanecían entre los fondos del procedentes de la familia Altamira en el Archivo del Instituto Zabálburu¹⁹⁰⁸. Se trata de al menos sesenta y tres cartas escritas

¹⁹⁰⁵ "Si dice costantemente che il Signor Marchese di Leganés contrahe matrimonio con la Vedova Alfobrandini, sorella del Principe Ludovisi, il quale in contemplatione di queste nozze dece il principato di Piombino al signor Marchese e suoi figliuoli e che alla medesima contemplatione si darà al detto Signor Marchese il governo di Napoli

(Bib. Casant. Ms. 1831, f. 39r.; cfr Bastiaanse, p. 145, n. 58)

¹⁹⁰⁶ "Le portughesi spargono voce, e ne fanno autore il cardinal Francesco [Barberino], che il Signor Marchese de Leganés si veste frate. Al che rispondo ch'ho in mano pegno contrario, del quale anche astruendo, non conobbi mai il Marchese partire d'humor malencolico come sarebbe (per non dir pazzia) il vestirsi frate in tempo che può e deve servire il suo Re e Patria, contra li quelli (oltre la leggerezza) commetterebbe ingiustizia grande"- Aviso 13 septiembre 1642 Bib, Casanat. Ms 1831, ff. 224v-225r; Cfr. Baastianse 1961, p. 175.

¹⁹⁰⁷ BAV. ms Ottob. Lat 2483, f. 220v, cfr Bastiaanse 1961, p. 299

¹⁹⁰⁸ A.I.Z., Altamira, 218, GD 1, 1-63, Cartas de Teodoro Ameyden al marqués de Leganés 1645-47.

entre 1645 y 1647 en las que de manera puntual, casi como avisos privados Ameyden informaba de numerosas cuestiones.

La mayoría de estas cartas aluden a la situación política en la corte papal, mencionándose los enfrentamientos entre los partidos francés y español. Se trata a menudo de los Barberini y quien se posiciona contra ellos, de las audiencias del Papa, embajadas, recepciones, nombramientos, fiestas que se celebran, etc, siempre con el mismo lenguaje de gacetilla que se aprecia en los avisos. Muy interesantes son las noticias relacionadas con el arte, que nos presentan a un marqués de Leganés, en sus últimos años, aun interesado por ciertas cuestiones relativas a la creación artística, especialmente relacionada con la estatuaría romana. Por ejemplo, el 7 de septiembre de 1645 escribirá sobre la creación de una estatua de mármol representando a Inocencio X. Ésta había sido realizada recuperando una antigua imagen de Pablo IV, realizada por un discípulo de Miguel Ángel que el pueblo había abatido y enterrado en la escalera del Campidoglio y que permanecía sin cabeza ni manos pero disponía un torso de gran belleza, a la que se añadió el rostro del nuevo pontífice¹⁹⁰⁹. También comentaría, poco tiempo después, la noticia de la caída de una estatua del palacio del Campidoglio debido a la fuerza del viento¹⁹¹⁰. Muy interesante es la noticia de abril de 1647 sobre la reunión del Papa con los cardenales Caponni, Panzirolo y Spada, para debatir sobre la creación de las estatuas de los doce apóstoles que habían de ser colocadas en san Juan de Letrán, relatando cómo para ello se había llamado a los mejores artífices de la ciudad¹⁹¹¹. Este tipo de noticias aportaban información precisa al marqués sobre el aspecto y renovación artística de la ciudad, como cuando relata los rumores sobre la erección de un obelisco en la Piazza Navona hacia abril de 1647¹⁹¹². En muchos casos este tipo de informaciones rozaban casi la calificación de acontecimientos insignificantes, casi cotilleos culturales, como por ejemplo los robos de piezas de plata en la iglesia de san Luigi dei Francesi en septiembre de 1647¹⁹¹³. Pero en definitiva eran datos que mantenían fresco en Leganés el conocimiento de la realidad de la ciudad.

Muy interesante es la confirmación del interés de Leganés en la figura del corresponsal en su dimensión de creador literario. Aspecto que se deduce del envío en febrero de 1647 de informaciones precisas sobre una comedia escrita por Ameyden en la que había estado trabajando más de siete años, según el autor afirmaba, y que habría de ser representada en los carnavales de ese año. Ameyden enviaría a Leganés un impreso con el

¹⁹⁰⁹ Ibidem, d. 9.

¹⁹¹⁰ Ibidem, d. 16, Roma 9 diciembre 1645.

¹⁹¹¹ Ibidem, d. 32, Roma 27 abril 1647.

¹⁹¹² Ibidem, d. 30, Roma 6 abril 1647.

¹⁹¹³ Ibidem, d. 51, Roma 15 septiembre 1647

argumento de su obra, aspecto elevadamente relevante de cara a entender un cierto interés concreto por sus creaciones. El impreso mostraba en su parte superior un círculo celeste con la inscripción *Volubili firmum* y seis de los signos zodiacales. La obra era una comedia cortesana barroca con amores, engaños y un final feliz, quizá no exento de connotación política, en la que el rey de Polonia esposaba a la duquesa de Lorena¹⁹¹⁴. Finalmente, la comedia fue representada en la corte papal, aparentemente con cierto éxito gracias a la participación de los cardenales Sachetti, Palloto, Rocci Costaguta, y por orden del Papa, su maestro de cámara y toda la cámara secreta del pontífice. Según la costumbre acudieron a verla cantidad grande de damas, prelados y caballeros¹⁹¹⁵.

Mayor interés tiene una actividad de la que se deduce que Ameyden mantendría una fuerte posición en Roma dada su posición a favor de los intereses hispánicos: la de hacer trascender en la corte romana los éxitos militares españoles en la guerra contra Francia. En este sentido es significativo cómo las relaciones impresas relatando las victorias militares de su amigo el marqués -piezas que como vimos Leganés utilizaba convenientemente como vehículo de difusión personal de sus propios éxitos-, eran divulgadas en la ciudad por Ameyden. Por ejemplo, en abril de 1647 escribía dando las gracias al marqués por el envío de la planta de la derrota de los franceses en Lérida. Presumiblemente la misma que había realizado Juan de Noort y que acompañaba a las relaciones escritas sobre el suceso, afirmando que tal planta sería única en toda la ciudad, y confirmando cómo la daría a

¹⁹¹⁴

ARGOMENTO DELLA COMEDIA INTITOLATA
LA BRUTTA BELLA
RECITATA DAGLI ACADEMICI VOLVBILI
Nel corrente Carneuale del MDCXLVII

Claudia Duchessa di Lorena per mancamento de maschi vnica herede dello Stato, altiera per l'estreme sue bellezze, e ricca dota, fù chiesta in moglie da primi Principi d'Europa; li quali ella tutti ugualmente recusana, peruenuta la fama della bellezza, & alterigia di costei alle orecchie di sigismondo Principe di Polonia si risolve egli di vederla, & à quies'effetto viene in Nancij Città Ducale di Lorena, e residenza della Duchessa; la vede vna sera nel ritorno dalla caccia, se ne accende fortemente, e pensa di no ritornar in Polonia, se non l'acquista; ma hauendo auanti gli occhi, l'esempio degli altri Principi pretendenti, e recusati, troua vna inuentione nuoua con mandar Tristano suo seruitore con vn biglietto, alla Contessa Celia, sua, e ugina della Duchessa, col quale si scusa apresso di lei, che no viene a rinerirla, per eser egli di viaggio in fretta per Ispagna. Ma chè la vedra nel ritorno. Celia vede il biglietto, & apresso dimanda a Tristano, se il suo Signore hà veduto la Duchessa, e che gli ne pare, Tristano istrutto dal Principe risponde, che gli parue brutta, e che la di lei bellezza altro non è, che la grossa dote. Riferisce Celia questo discorso alla Duchessa, la quale sdegnatane sopra modo, dispone di volersene vendicare con tirar il Principe nel suo amore, o poi ritirarsi, e farlo muorir di pena: questo medesimo disegno hauena il Principe, e per effettuarlo, comunica il tutto col Marchese Nicandro Tancredi, Maggiordomo della Duchessa & y amico suo, al quale scriue u biglietto finro, da vna Villa vicina à Nancij dicendo, che Giulio suo segretario, gli hauena rubbato le sue giogie, il quale anche si trattenena in Nancij, e che perciò lo facesse prendere, & egli medesimo si finse segretario: fu preso, e condotto auanti la Duchessa (appunto, com'egli hauena diuisato) che se ne innamora in istato di Segretario, e si vale di lui per vindicarsi contro il Principe. Finalmente doppo molti raggri, si discoupre Giulio esser Sigismondo Principe di Polonia: Si fan le nozze trà lui, e la Duchessa, trà il Marchese Nicandro, e la Contessa Celia tra Tristano, e belisa Cameriera della Duchessa, la quale viene dotata d'ambe parti

La Scena rappresenta Nancij di Lorena

(AIZ, Altamira GD 1, d. 25, 23 febrero 1647).

¹⁹¹⁵ Así lo narra el propio autor en su carta a Leganés de 9 de marzo, AIZ, Altamira GD 1, d. 25, d. 27.

conocer públicamente en Italia a través de la apertura de un nuevo tallado con el fin de reproducir copias¹⁹¹⁶. De esta manera Ameyden ejercía una política que pretendía contrarrestar la eficaz campaña propagandística antiespañola en la ciudad romana, donde textos como el *Mercurio Italico* arremetían de continuo contra España, y en particular en los volúmenes segundo y tercero contra el propio Leganés¹⁹¹⁷.

Por su situación en Roma, por su formación intelectual, por los textos sobre la ciudad escritos para Leganés, y por la constante defensa de los valores de la política hispana en la corte de los papas, Ameyden se presenta además como el posible autor de una inscripción latina anónima que se recoge en un volumen de documentos de diversa índole en la Biblioteca Apostólica Vaticana:

*Didacus Philippius De Guzman
Marchio De Leganes, Gubernator Mediolani,
Italici Exercitur Pro Rege Catholico Imperator
Alternantem In Bellis Vices Fortunam Vicit,
Alteramque Effecit In Se, Scilicet Stabilem.
Leganensianis Successibus Strenua Prosperitate Secundis
Successit Bredimidana Victoria;
Huic Nullo Tristium Laeta Interrumpente,
Celeberrimus Triumphus Vecellensis,
Ille A Quo Se Hostis Sensit Verè Percelli
Austria Armata Praecellere.
Bellatorem Optimum, Felicissimum
Felicitatem Aeternae Pacis Sperate Daturum.
Agite: Triumphatori Hic Par Est Gratulari,
Praecarique Denuo Purgaturum
Captivae (Heu Nimum Diu) Tranquillitatis
Liberatorem*¹⁹¹⁸.

Este texto culmina la utilización de la cultura escrita como vehículo de propaganda política sabiamente utilizada por el marqués de Leganés, especialmente a través de este erudito de los Países Bajos, cuya colaboración se antoja como la principal expresión del mecenazgo intelectual del marqués de Leganés. Un nuevo elemento del conjunto de

¹⁹¹⁶ Ibidem, d. 29 Roma 20 abril 1647.

¹⁹¹⁷ Así lo afirmaba en la carta de 25 de mayo de 1647: *Compare in Roma le settimane pasate il 2° e 3° volume del mercurio italico infamissima scrittura contro la nazione spagnuola et in particolare contro V Ecce, l'altra mattina nel anticamera del Papa discorrendo sopra che su libro ogni uno si meravigliava che quel temerario la passi senza castigo* (Ibidem, d. 36).

¹⁹¹⁸ BAV. Miscell. E. 41, int., 30, f. 236. La inscripción se encuentra volumen donde también hay escritos de finales de siglo, el primer documento es sobre Clemente IX, Papa desde 1667 a 1669, lo que incluye la posibilidad de que el texto se refiera al nieto del marqués de Leganés, también llamado Diego Felipez de Guzmán que también ejerció como Gobernador de Milán.

actividades que evidenciaran su propia condición personal dentro de la sociedad española del XVII.

II.3 LA MÁXIMA EXPRESIÓN DE LA CONDICIÓN NOBILIARIA: EL PALACIO EN LA CORTE Y SU PROCESO DE ADQUISICIÓN PARCELARIA. EL MARQUÉS DE LEGANÉS ARISTÓCRATA EN LA CORTE DE FELIPE IV

La posesión de un gran palacio en la corte sería la principal manera de manifestar la elevada condición social y cortesana del marqués de Leganés. Sin embargo aunque se tiene perfecto conocimiento de su situación son muy pocos los datos que se tienen sobre el edificio. Aún así la documentación localizada demuestra la constante actividad de don Diego, entre finales de los años veinte y comienzos de los cuarenta, por ampliar y acrecentar su residencia madrileña. En un evidente proceso de adquisición parcelaria en una de las manzanas de la planimetría madrileña de mayor actividad urbanísticas en esos años. La conversión de unas casas de cierta entidad arquitectónica, no heredadas sino adquiridas gracias a su fuerza económica, en un palacio regularizado, donde tuvo participación el maestro mayor del Ayuntamiento, Juan Gómez de Mora, fue un proceso que se prolongó durante varios años.

Con la instauración de Madrid como capital a finales del siglo XVI, la ciudad sufrió un rápido crecimiento urbano para acoger a una gran masa de población que pretendía instalarse en la misma. Muchas fueron las zonas por las que el Madrid del siglo XVII amplió su área residencial. Entre éstas el conocido como barrio de Amanuel, en las proximidades del camino viejo de Fuencarral, fue uno de los principales en desarrollo e importancia, por cuanto allí instalaron su residencia personajes tan relevantes en la corte como Juan Gómez de Mora o el mismo conde duque de Olivares. Se trata en general de una zona de residencias entre huertas y jardines, pero que se configura en torno a viviendas ordenadas y una voluntad de mayor regularización.¹⁹¹⁹ Entre las casas nobiliarias establecidas aquí destacará la organizada en torno a la manzana ubicada entre las calles de san Bernardo, Flor Alta, Pozo y de la Cueva, y que conformaría la residencia habitual del marqués de Leganés durante sus estancias en la Corte.

La adquisición de un gran número de casas en torno a esta manzana y las circundantes, junto con las licencias concedidas por el Ayuntamiento de Madrid, son un magnífico ejemplo de apropiación parcelaria y del espacio de la ciudad por parte de una emergente nueva clase nobiliaria. En 1627 el marqués de Leganés comenzó la configuración de su gran palacio urbano con la compra de las casas principales que Alonso

¹⁹¹⁹ Tovar 1983, pp. 41-42 y ss.

Villarroel poseía en la calle de san Bernardo¹⁹²⁰. Por estas casas principales pagó 5.000 ducados. Un precio quizá derivado de la necesidad que tenía Villarroel de subrogar la casa de su mayorazgo. Además del valor económico, junto a la adquisición Leganés se comprometió a afrontar las cargas que arrastraba la casa desde la época en que habían sido propiedad de Juan Bautista Gentil¹⁹²¹. En lo que sería una práctica común en el incipiente proceso de adquisición de los solares circundantes a esas casas principales, que en los años sucesivos se irían incorporando a su patrimonio inmueble.

Aún antes de pasar a manos de Leganés, el solar ya se había visto incrementado en tamaño con la incorporación de otros dos pequeños trozos de terreno, que pasan a ser parte de la historia de la ampliación de la parcela principal¹⁹²². Además de las casas principales con sus añadidos ya incorporados, Leganés adquirió en la misma transacción un pedazo de corral situado en la calle de la Cueva se usaba de caballeriza, estando situado "*frente a los cuartos de las dichas cassas principales*"¹⁹²³. En la escritura se aportan las medidas de las casas principales, junto con las lindes de las mismas en esos momentos, lo que arroja nuevas luces sobre el estado real de la manzana donde Leganés había decidido organizar su residencia hacia 1627, que se evidencian como carentes de toda regularidad urbanística¹⁹²⁴.

¹⁹²⁰ En la escritura de compra, protocolizada el 5 de Noviembre (AHPM, 2348, f. 676), se comenta como Villarroel la había adquirido según la herencia del mayorazgo que Juan Bautista Gentil fundara sobre las casas a su favor. Pasando a poder de aquel el 7 de Agosto de 1624, libres de huéspedes de aposento, según privilegio del rey otorgado a través del licenciado Pablo de Laguna y Luis Gaitán del Consejo de Hacienda el treinta de abril de 1590¹⁹²⁰. Dicho privilegio fue concedido cuando el propietario de la casa era Gabriel de Peralta, contador del rey y caballero de la Orden de Santiago, quien las había recibido de su madre Juana Calderón, viuda de Luis de Peralta en 1583. En la época en que Gabriel de Peralta fue propietario ya se incorporó un trozo de terreno de la manzana, comprado el 17 de julio de 1597 a Juan Martínez y Pedro Albiz, testamentarios de María Hernández, su anterior propietaria. Lo que es el comienzo de las sucesivas anexiones de sitios que los distintos propietarios, especialmente Leganés, irán añadiendo al terreno ocupado por el grueso de la casa.

¹⁹²¹ Éstas se concentraban en tres censos al quitar: el primero era de quinientos ducados de principal en favor de Gabriel de Luján y su mujer Isabel de Bargas; y otro en favor de la memorias que fundara Francisco de Herrera, clérigo, de mil doscientos cincuenta ducados de principal. Además el dicho Gentil había redimido otros tres: uno sobre la accesoría comprada a María Hernández de cuatro reales al año con derecho a veintena en favor de los herederos de Luis de Peralta, su anterior propietario; otro de diez ducados de censo al quitar cada año en favor de los herederos de María Hernández; otro a favor de Pedro de Avila, barbero, que sumaba mil cuatrocientos ducados de principal, y otro en favor del mismo Gentil que quedó redimido al comprar él la casa AHPM, 2348, f.677v-678

¹⁹²² Se trataba de un pedazo de corral en límite con las casas principales por la parte de la calle de la Flor, de treinta pies de largo y diecisiete de ancho, y cargo de ocho maravedíes de censo perpetuo y veintena en favor del mayorazgo que poseía en ese momento Urban de Peralta. Pedazo que fue comprado por Villarroel el catorce de agosto de 1625 a María Duarte. El otro fue adquirido también por Villarroel poco después, el trece de noviembre del mismo año a Miguel Prieto y Catalina Orduña, su mujer, por precio de setecientos setenta reales, estaba situado junto a la casa de Villarroel, media doscientos quince pies de largo y también los Peralta poseían un censo sobre este pedazo

¹⁹²³ AHPM, 2348, f. 681v.

¹⁹²⁴ "*tienen las dhas cassas principales por la parte de la dha calle la cueva al norte ciento y nouenta y quatro pies desde la esquina de la dha calle de fuencarral hasta la cassa de Doña Maria Issauela con quien alindan por la dha calle de la cueva y por la la delantera de la dha calle de fuencarral que mira al poniente tiene la cassa principal de edificio nueno ciento y veynte y cinco pies y luego mas anajo esta la cassa acessoria que fue de la dha Maria bernandez que comiença el sitio della desde doce pies mas adentro de la esquina de la dha calle principal questos doce pies tiene de ancho un renajo de la dha calle de fuencarral hasta la*

Las medidas del sitio que vendió Villarroel demuestran la irregularidad del solar que adquirido. Se corresponde con el primero de los diecinueve sitios que se aprecian en la Manzana 467 como propiedad de los condes de Altamira, en la planimetría que se hizo de todo Madrid por orden de Carlos III en el siglo XVIII¹⁹²⁵. Si bien por el norte, calle de la Cueva, el solar posee un trazado bastante homogéneo, en la parte del sur las distintas casas de Catalina Orduña y María Duarte, pese a las dos pequeñas anexiones comentadas, hacían que la línea que delimita el solar se quebrara varias veces en las proximidades de la esquina de la calle de san Bernardo y la de la Flor. También se observa como aunque ya adquirida algunas casas colindantes quedaban algunas otras para conformar una gran solar regular. Algo que buscará Leganés mediante la compra de las casas o peticiones al Ayuntamiento de Madrid.

Así, un año después comprará a Alonso Martínez, de profesión carpintero, y a su mujer otra calle en la calle de la Flor, en la misma manzana que la anterior, cerca ya de la parte trasera que daba a la calle del Pozo¹⁹²⁶. Según se afirma en la escritura de esta venta, la casa de Alonso Martínez lindaba según aparece en la escritura con propiedades de Ana Mendoza y con las del propio Leganés que habían pertenecido a María Duarte. Lo indirectamente nos informa de cómo antes de las de Alonso Martínez Leganés compró las de María Duarte que le eran tan incómodas de cara a formalizar una gran casa palacial¹⁹²⁷. El inmueble de Alonso Martínez no eran unas casas principales al modo de las adquiridas con anterioridad, sino más bien del tamaño medio de las que componían la manzana, tenía dieciocho pies de ancho y noventa de fondo a la vez que mantenía ciertas cargas¹⁹²⁸. El precio que acuerdan Alonso Martínez y Leganés será de diez mil reales, de los

esquina de la calle de la flor y la dha aqessoria tiene de ancho veynte y ocho pies y sesenta y ocho de fondo y es cassa de incomoda particion de las que comunmente llaman de maliçia y tiene carga de tervia parte y alinda con cassas de juan de mora Çirujano por la parte de anajo y por detras que sale a las dos calles de fuencarral y de la flor y las dhas cassas principales no entrando en esta medida la dha aqessoria tienen en el dho ancho de çiento y veynte y cinco pies linea recta hasta los çiento y vynte y dos pies de hondo y desde alli basta otros cinquenta pies mas de hondo ques donde estan inclusos los dbos dos pedaços de corral por la dcha parte de mediodia tiene de ancho nouenta y tres pies y desde alli lo restante del sitio que seran hasta veynte y un pies poco mas o menos tiene setenta y nueve pies de ancho por la parte de leuante y por alli alinda en la dha Doña Maria Isauela y bolviendo por el diodia alinda con cassa de Alonso martin por la parte de lo mas angosto del sitio y luego por lo q ba ensanchando hasta los dbos cinquenta pies con casa de Maria Duarte y cassa de Catbalina de Orduña que de ambas cassas se me vendieron los dbos dos pedaços de corral q salen todas estas cassas destos linderos de la dcha parte de mediodia a la dcha calle de la flor y la aqessoria do esta la caualleriza y cassa enfrente de las principales en la dcha calle de la cuena que tiene los dbos treinta y siete pies de delantera y quinze de fondo y mira la delantera al mediodia alindan por una parte con cassa de Pedro Pablo librero y por la otra cassa de Juan Bazquez de Çamora..."

(AHPM, 2348, ff. 682-683).

¹⁹²⁵ *Planimetría General* 1988, p. 369 del libro de asientos.

¹⁹²⁶ AHPM. 2350, f. 368.

¹⁹²⁷ Poco más sabemos sobre la casa de María Duarte salvo que es el noveno sitio del número 1 de la manzana 467 y que fue privilegiada por Leganés sin carga el 3 de Agosto de 1629, *Planimetría General* 1988, p. 370.

¹⁹²⁸ En el momento de la compra en concreto un censo perpetuo a favor de Urban de Peralta con derecho de licencia, tanteo y veintena. Dicho Peralta como poseedor de tal privilegio dio licencia para la venta el 8 de

cuales habrían de devolver cuatro mil al mayordomo de Leganés, llamado Bernardino de Arteaga, para la redención de un censo y de otras cuatro cargas sueltas que el edificio mantenía.

Las adquisiciones parcelarias realizadas en los años de 1627 y 1628 permiten establecer una conclusión. Por esos años don Diego, ya marqués de Leganés estaba intentando formalizar una gran residencia nobiliaria. En 1630, tres años después de contraer matrimonio, se produjo la institución de un mayorazgo familiar que sería, tal y como se insinúa en el mismo, el punto de partida hacia la creación de una gran estirpe señorial bajo el apellido Felípez de Guzmán, en la que la existencia de un palacio sería fundamental. De hecho, al mayorazgo se ligan como bien principal los inmuebles adquiridos a Alonso Villarroel y *“todas las demás casas y sitios que le agregado a las dhas casas principales segun como al presente las tengo y poseo y las dejare mejoradas al tpo de mi fallecimto como pareciera p las escrituras privilegios y titulos que en razon de ellas tengo y tuviere”*¹⁹²⁹. Con esta última frase se constata la intención de don Diego de seguir con la adquisición de otras casas para ampliar la principal. Tal y como hará en los años siguientes.

El 25 de junio de 1631 ya se iniciaron las gestiones para la adquisición de una nueva casa junto a las ya obtenidas. El marqués conseguiría de Urban de Peralta la cesión del derecho de veintena y tanteo sobre la primera vez que se vendieran unas casas pertenecientes a Luis de Ynestrosa, sobre las que los Peralta poseían un censo perpetuo. Al igual que sobre casi todas las zona¹⁹³⁰. Una vez que se hace con el derecho que recaía sobre este nuevo inmueble, se verá libre de la posibilidad de que la compra se encareciese demasiado. Con tal estrategia, adquirirá esta nueva casa, correspondiente con el sitio once del primer número de la manzana 467. El solar poseía salida a la calle de la Flor que lindaba por la parte superior con casas de Maria Labalea, y por el sur con casas de Ana de Mendoza y detrás con la casa y el jardín del propio Marqués, según se describe en la escritura otorgada el 15 de julio de 1631¹⁹³¹.

Poco después de la compra de la casa de Luis de Ynestrosa conseguirá otro pequeño trozo de terrero para regularizar su casa señorial esta vez la procedencia no será

Abril. También constaba la existencia de otro censo en favor del mismo Urban de Peralta, teniendo que ser pagados por ambos 25 reales y 6 maravedíes al año. Aparte la casa estaba cargada con dos mil maravedíes de aposento de corte al año e hipotecada por un censo al quitar de doscientos ducados de vellón en favor de Jerónima de Mendoza, monja del monasterio de Santa Clara. También se mencionan una deuda suelta a Juan Martínez, del que sólo se dice que es clérigo, de cien ducados, otra de trescientos a Miguel de Castro Verde otra de doscientos cincuenta reales a Juan Cobos, tratante en madera y ciento cincuenta reales de resto de obligación a Alonso Vélez, escribano real. AHPM. 2350, f. 369.

¹⁹²⁹ AHPM, 6157, f. 301.

¹⁹³⁰ Por tal derecho Leganés pagará a Peralta seiscientos reales en vellón. AHPM, 4373, f. 596.

¹⁹³¹ AHPM, 6164, f. 471.

de una venta particular sino de una cesión de terreno público por parte del ayuntamiento, lo que supone un clarísimo ejemplo de apropiación nobiliaria del espacio común de la ciudad. En la petición, que los corregidores estudian el miércoles treinta de julio de 1631, el marqués comentaba las dimensiones del sitio y las razones por las que lo solicita:

"...que tengo unas cassas en la calle de los conbalecientes donde cae la delantera dellas y para aumentarla y açer un edifiçio mas lucido tengo necesidad de que se me haga mrd de un poco de sitio que trendra veinte y siete pies de largo y doce de ancho para igualar la delantera de la dba casa...".

Probablemente este pedazo igualase el estrechamiento de la calle que Villarroel comentara a propósito de la venta de las casas principales. Hasta un año después, el veintitrés de julio del 1632 no se le dió el visto bueno, y la certificación del arquitecto del ayuntamiento no se producirá hasta el tres de octubre de 1633. Siendo muy significativo que ésta certificación la firmase el ingeniero Jerónimo de Soto, cuyas relaciones con Leganés han sido tratadas en otro apartad. Finalmente la autorización del Consejo a la Villa para que concediese a Leganés la superficie de terreno que requirió, no se produce hasta el dieciséis de noviembre de 1633, habiendo pasado más de dos años desde que había sido solicitada¹⁹³².

A la vez que se embarcaba en la compleja maraña burocrática para la adquisición de este pequeño trozo de terreno público, Leganés prosiguió la adquisición de cuantas casas circundantes lograba comprar. La siguiente fue la que pertenecía a Pedro Zamora Chamorro, cirujano real, y María Pérez de Zarate. Adquirida el veintinueve de Octubre de 1631¹⁹³³ y correspondiente con el sitio número tres de los que atesoró en la manzana 467. Siendo un inmueble que se encontraba privilegiada sin carga desde 1590¹⁹³⁴. La escritura de compra-venta comenta como sus poseedores ya habían vendido a Leganés en 1628 un pedazo del mismo sitio en la trasera de la casa, lo que sería una de las primeras actuaciones por regularizar su parcela, de la que no se tiene noticia por otro documento. El precio total de la venta fueron 3850 ducados, el mayor pagado por Leganés hasta el momento por unas casas salvo por supuesto las principales¹⁹³⁵. De las condiciones y la gran cantidad de cargas que la casa mantenía, se deduce que la venta derivaba de las necesidades económicas de

¹⁹³² AV. ASA, 1.66.69.

¹⁹³³ *"...alindan por una parte con las casas principales del señor don Diego Phelipeç de Guzmán (...) y por otra parte con casas donde cae la delantera dellas y para aumentarla y çer un edifiçio mas lucido tengo necesidad de que se me haga mr de un poco de sitio que tendra veinte y siete pies de de Pedro Monjaraz, tendero y por la parte de la calle de la Flor con casas de Catalina de Orduña y el dicho pedro de Monjaraz* AHPM, 6163, f. 502

¹⁹³⁴ *Planimetría General* 1988, p. 370.

¹⁹³⁵ AHPM, 6163, f. 505v.

Pedro Zamora y los muchos censos que sobre el solar recaían, y que Leganés se compromete a asumir y redimir.

El espacio doméstico que estaba configurando entre las calle de san Bernardo y Flor Alta no se vería incrementado por una nueva compra hasta 1639. En este momento adquirió la de propiedad de Pedro Monjaraz y Maria de Brava correspondiente al sitio número cuatro del primer número de la manzana¹⁹³⁶. No era extraña esta adquisición al hilo de las que iba realizando, máxime cuando esta nueva casa se hallaba rodeada por todas partes con las casas y los jardines del propio marqués, tal y como aparece en descrito en la propia escritura de venta otorgada el dos de octubre¹⁹³⁷. En este caso Leganés ya se había preocupado con anterioridad, tal y como hiciera en otras ocasiones, de adquirir el derecho sobre la primera vez que se vendiese la propiedad, para evitarse una sobrecarga en el desembolso total, haciéndose cargo de ciertos censos que la casa mantenía.

Hasta entonces las compras se habían circunscrito a la manzana comprendida entre las calles de san Bernardo Cueva, Pozo y Flor, años después conocida como manzana 467, salvo la caballeriza de la calle de la Cueva que se vio cómo estaba situada en la manzana superior frente a la casa grande. Sin embargo, el 2 de junio de 1640 adquirió de Juan de Celada y Juana de la Villa una casa situada en la misma calle de san Bernardo esquina a la de la Flor pero en la pequeña manzana inmediatamente anterior a la que albergaba las casas principales¹⁹³⁸. Lugar que posteriormente sería identificado como el primer sitio del número tres de la manzana 464¹⁹³⁹. El precio de la venta serán 1.400 ducados de a once reales habiendo sido ya pagados por el colaborador del marqués, Alonso de Vallejo en la fecha de firma de la escritura. Esta sería concertada con Ventura de Frías, secretario del rey y contador de su artillería en nombre del marqués de Leganés, y por su ausencia de este, que como sabemos se encontraba en Italia en tales fechas.

La siguiente compra de un inmueble será llevada cabo tres años después el 28 de febrero de 1642 cuando se negocie con Cebrián de Ortega y Ana Mez la venta de las casas que estos poseen a "*espaldas del ospital de san martin que hacen esquina a dos calles y alindan por una parte con casas de Alonso Martínez criado de su magestad y por otra con casas de doña Mariana de*

¹⁹³⁶ *Planimetría General* 1988, p. 369.

¹⁹³⁷ AHPM, 6201, f. 234.

¹⁹³⁸ AHPM, 5.162.2. Escritura número 4. El conjunto de este expediente es el proceso de expropiación de las casas de la manzana 464 al conde de Baena, sucedido entre 1874 y 1876, a quien habían llegado en sucesivas herencias ligadas al Mayorazgo que fundara Leganés. Aquí se encuentra las escrituras originales sobre la posesión de esta casa y otras que se incorporaron así como su adscripción al mayorazgo.

¹⁹³⁹ *Planimetría General* 1988, p. 368.

Guzmán y doña Andrea Palcheco..."¹⁹⁴⁰ En ese año de 1642 Leganés se encontraba todavía, aunque por poco tiempo en el apogeo de su trayectoria política a la vez que en la mejor posición económica que llegará nunca a conocer. Muy distante de aquel incipiente aristócrata advenedizo que iniciaba su carrera coincidiendo con la adquisición de unas casas principales en una zona de fuerte implantación nobiliaria quince años antes. A la vez su vida privada había sufrido considerables variaciones, su mujer Policena había muerto poco tiempo atrás y era necesario organizar su patrimonio. De este modo Leganés realizará una revisión de su mayorazgo, de cara a su futuro matrimonio con Juana de Córdoba, su segunda esposa¹⁹⁴¹. En cuanto a las casas que se mencionan en esta refundación del mayorazgo no se hace más que repasar las que había incorporado tras 1630, distinguiendo las incorporadas antes de la muerte de su esposa, es decir las de Luis de Ynestrosa y Pedro de Zamora, que considerarían bienes gananciales, de las adquiridas después del óbito, a saber: la de Monjaraz, la de Celada y la de Ortega. En la relación de las casas tras la muerte de Policena destaca una entrada referente a una casa en la calle de la Flor que había pertenecido anteriormente de Alonso Martínez y María Leal, no documentada con anterioridad pero que se trataría de una nueva adquisición fuera de la manzana principal demostrando el interés de ampliar su área de influencia¹⁹⁴².

Por otra parte, el año de 1642 es el año de la intervención sobre la casa del principal arquitecto madrileño del momento Juan Gómez de Mora que era a la vez Arquitecto Real y Maestro Mayor de Obras del Ayuntamiento de Madrid. Éste acondicionó las delanteras del palacio por la calle de san Bernardo. Es decir la fachada principal y la más noble, pues era la que daba a la calle con mayor rango. Sus características se conocen a través del alzado que realiza Gómez de Mora para el Ayuntamiento, cuyo **dibujo**, ampliamente difundido, fue presentado y comentado hace tiempo¹⁹⁴³. La traza de Gómez de Mora firmada el veinticinco de junio, presenta el edificio en su estado definitivo, diferenciando una parte ya construida y lo que aun no había sido labrado correspondiente a una de las esquinas de la Calle de san Bernardo. Con esta obra Leganés daba cumplimiento a la promesa hecha al

Comentario [JJPP22]:
Colocar aquí referencia a la
ilustración de Juan Gómez de
Mora.

¹⁹⁴⁰ AHPM, 6210, f. 722.

¹⁹⁴¹ AHPM, 6210, f. 1149.

¹⁹⁴² Comprada por Ventura de Frías con carga de mil setecientos reales y cincuenta maravedíes de incomoda partición y ocho reales de censo perpetuo (probablemente en favor de Urban de Peralta) de la que se dice fue otorgada escritura en veintinueve de noviembre de 1638, sin mencionar escribano. No nos ha sido posible encontrar la escritura de compra de esta casa pero por los datos que se aportan, que creemos debe tratarse del número tres de la manzana 465 de la Planimetría donde se comenta fue privilegiada por Alonso Martínez con mil setecientos cincuenta maravedíes en 1613 (*Planimetría General* 1988, p. 368)

¹⁹⁴³ Tovar 1986, p. 223 define el edificio como representativo de la casa nobiliaria más generalizada organizada según unas exigencias comunes a la escena urbana circundante. Siendo a la vez ejemplo de vivienda unifamiliar noble, que pese a no llegar a la ostentación de otras casas también cercanas al Palacio Real, está igualmente dotada de sus características con amplias superficies, múltiples balconajes y sólidos sótanos para el servicio

ayuntamiento en 1631 de dotar al edificio de una apariencia más lúcida. Además de la traza hay un texto manuscrito de Gómez de Mora que aporta más datos al estado de la casa y la forma en que éste pretendía llevar a cabo la obra: "*Conforme a esta traça se a de labrar las delanteras de su cassa que tiene el Marq de Leganes en esta villa de madrid en la Calle de S. Bernardo y rebuelbe a la del poço a de ponerlasrejas y balcones de hierro y el tijaroz demadera como esta mandado. y se adbierte que antes de començar la obra se a de presentar esta traça en el offo de Manuel de robles escribano mayor del ayuntamiento de la dicha villa para que por quenta de ella se eche el cordel que a de guardar en las dos delanteras para que salgan a cordel conforme lo que esta labrado y si en quanto a tijaroz pareciere açersse como esta l cassa Principal se ara en su correspondencia forma y traça ffa en Madrid a Veynte y cinco de Junio de 1642 años / Joan Gómez demora*"¹⁹⁴⁴

Sería otro de los más frecuentes colaboradores de Leganés, el capitán Diego Alonso de Parada y Mendoza, quien remitiese al Ayuntamiento la petición para comenzar las obras que habría de llevar a cabo Juan Gómez de Mora¹⁹⁴⁵. En el mismo documento se incluye la petición solicitando el permiso necesario para incorporar una de las casas que había comprado Leganés al soalr de la principal, con el fin de regularizar la gran casa palacio:

"Otro si supp^o a VS atento q el dho Marq^e compro otra casulla para incorporar en la principal suya q hace esquina a la de la flor se haga mrd de q pueda salir con ella al panel de la principal como se la hizo en q^o a la cassa antecedente q tambien compro como parece de este traslado de acuerdo de q aga presentacion q Recivira mrd

Más relevante aún es la intención de construir un pasadizo sobre la calle de la Cueva desde la casa principal hasta la accesoria que poseía al otro lado de la calle, que se corresponde con la caballeriza que compró junto con las principales a Alonso de Villarreal. Los pasadizos, habituales en la capital durante los siglos XVII y XVIII, han sido interpretados como un remedo constructivo procedente de la época islámica de la ciudad, pero que en este momento suponían un sentimiento de exaltación de la vida aristocrática privada, cuya intimidad guardaban celosamente sus protagonistas, además de ser un elemento más del escenario barroco que eran las ciudades, que lo adoptan como pintoresco y ornamental, pero sobre todo como símbolo del estamento nobiliario¹⁹⁴⁶. En el caso de la mansión de Leganés, el pasadizo sería una prueba más del poder de su propietario, quien de

¹⁹⁴⁴ AV. ASA, 1.66.68. y Tovar 1986a, p. 223.

¹⁹⁴⁵ "El cap^{tan} D. Al^e de parada y Mendoza en nombre del s^e Marq^e de Leganes, Digo q su ex^{ta} trata de hacer una obra en las casas principales q tiene en esta villa en la calle ancha de san bern^{do} conforme a la traça que presento del Maestro mayor juan gomez de Mora a VN pide y supp^{ta} mande se haga ver y acordelar el sitio de la dicha traça y visto dar su licencia para empear la dha obra en q recivira muy particular mrd de VS D. Al de Parada"

AV. ASA 1.66.68.

¹⁹⁴⁶ Tovar 1986b.

llevarlo a cabo, conseguiría apropiarse, como ya hiciese diez años antes, de un espacio común y público de la villa para mantener su status nobiliario. Equiparando en sentido representativo su casa a las de los otros grandes nobles del momento. Los argumentos para que sea concedido el pasadizo se exponen en la petición que remite Alonso de Parada al ayuntamiento, incluido en el mismo documento que las anteriores:

"Otro si si supp^a a VS se aga mrd de dar licencia para q haga un pasadizo perpetuo de sus casas principales a una accesoria en la cale de la cueba abiendo ser angosta poco pasajera y el pasadizo alto en que la recibira muy grande de VS".

Efectivamente la Calle de la Cueva debía de ser poco transitada por cuanto todas las casas de la manzana inmediatamente superior, en la que se ubicaba la accesoria tenían el acceso por la calle de la Estrella, y la pequeña calle de la Cueva no conducía a ningún espacio relevante dentro del espectro urbanístico madrileño¹⁹⁴⁷. El pasadizo efectivamente se llegó a hacer, pues se observa perfectamente en el plano de Madrid realizado por Pedro de Texeira en esos años. Su presencia demuestra además que el dibujo de la casa del marqués de Leganés que aparece en el plano es el definitivo aspecto que tuvo ésta, presentándose un magnífico adificio de tres plantas, con sótano, como era la traza de Gómez de Mora, además de poseer un gran jardín y un patio central, aunque no completamente cerrado por uno de sus lados. En definitiva parece que Leganés consiguió adecuar este espacio urbano a las necesidades representativas de un noble del siglo XVII, equiparando su palacete a otros conocidos, a la vez que entronca con el aspecto de la arquitectura domestica general de la época. Es sabido que las residencias madrileñas del siglo XVII presentaban en la mayoría de los casos una gran falta de ornamentación exterior, en un tono de austeridad marcado por líneas geométricas precisas¹⁹⁴⁸. Algo que Gómez de Mora repetiría siempre y que se observa en su traza para el palacio de Leganés. Además, era común la existencia del tejaro o alero de medio vuelo, de ventanales abundantes y dispuestos rítmicamente o balconajes en las plantas superiores mientras que en la planta baja sobre el zócalo se realizan rejas o tragaluces. En su interior se solía aprovechar el espacio que se circunscribía generalmente a un patio con naves para las habitaciones y escaleras en las esquinas.

Sin embargo y pese a haber instaurado ya una gran casa y condicionado el desarrollo inmobiliario de una manzana, Leganés continuó durante su vida con una labor de creación de una zona e influencia urbanística alrededor de su palacio. Al poco tiempo

¹⁹⁴⁷ Según se deduce de la descripción que de las casas se hace en la *Planimetría General de Madrid*, véase *Planimetría General* 1988, p. 370.

¹⁹⁴⁸ Tovar 1976.

adquirió una pequeña casa perteneciente a Diego Ayala y su esposa María Andrea, tenderos de aceite de nacionalidad berberisca. Se trata de sitio dos del número tres de la manzana 464¹⁹⁴⁹. El 15 de Octubre se formaliza la escritura de esta casa de la que el documento describe lindando con casas de Pedro Zancajo, maestro de hacer coches y otras del propio marqués de Leganés, que sin duda se trata de las que comprara, tiempo atrás, a Juan Celada¹⁹⁵⁰. El precio acordado fue de 13.750 reales en vellón de los cuales Martín de Arteaga, contador del Marqués, habría de abonar 9.050 a los vendedores, reservándose el resto para ser pagado en el siguiente año, previa redención del censo que recaía sobre las casas por parte de Ayala, a riesgo que de no hacerlo lo libraría Leganés como interesado con el dinero del segundo plazo. Como era previsible el censo sería redimido pues Martín de Arteaga, depositó el segundo pago el 27 del noviembre de ese año.

Hasta el 29 de abril de 1647 no adquiriría Leganés otra propiedad, esta vez a María Peñalosa y Pedro Zancajo, maestro de hacer coches¹⁹⁵¹. Las casas se ubicaban frente al convento del Rosario¹⁹⁵² y eran vecinas de casas de Francisco Díaz, herrero y de las cocheras del marqués de Leganés, pues ese fue el fin a que dedicó éste las casas adquiridas a Celada y Ayala, situadas en lo que luego sería la manzana 464. Presumiblemente, esta nueva compra tendría como objetivo ampliar dicha cochera. El precio acordado fue 18.184 reales, de los que 13.801,5 los emplearía Leganés en encargarse de los censos que recaían sobre la propiedad y de los que era beneficiario Urban de Peralta.

Como se comprueba son frecuentes en las compras de las distintas casas las menciones a miembros de la familia Peralta, ya sea como propietarios de censos o derechos sobre la venta de las casas, de los que Leganés se había hecho ya con algunos. También es frecuente que aparezca algún Peralta o Juana Calderón, esposa de Gabriel de Peralta como antiguos propietarios de los inmuebles. Se puede deducir que los Peralta habrían tenido por esta zona muchas propiedades de las que habrían ido deshaciendo. Más aún una de las calles que unía la de la Flor con la del Pozo recibía el nombre de Peralta o Puebla de Peralta. Fernández de los Ríos nos proporciona datos al comentar como en la zona tuvo unos jardines Alonso de Peralta, contador de Felipe II, conocidos por la flor de Peralta¹⁹⁵³. Incluso parece que los Peralta tuvieron en la zona una magnífica casa de recreo, donde hoy

¹⁹⁴⁹ *Planimetría General* 1988, p. 268.

¹⁹⁵⁰ AV. ASA. 5.162.2.Escritura número 2.

¹⁹⁵¹ AV ASA 5.162.2. Escritura número 3.

¹⁹⁵² Se refiere al Convento del Rosario de la Orden de Santo Domingo, que fundaran sus religiosos en 1642 y se ubicaba en la calle de san Bernardo en la manzana 495. Según se comenta en la leyenda al Plano realizado en 1769 por Espinosa de los Monteros (AV. ASA59.51.1). No debe ser confundido con el Convento de Nuestra Señora del Rosario fundado en 1626 que aparece el plano de Texeira en otra ubicación.

¹⁹⁵³ Fernández de los Ríos 1975.

se encuentra la Plaza de Los Mostenses, junto a la cual se extendían jardines divididos orográficamente en dos secciones, flores altas y bajas, según el terreno, lo que dio origen a la división de las calles Flor Baja y Flor Alta¹⁹⁵⁴, siendo la Alta la que rodeaba por el sur la mansión de Leganés. Parece indudable que aunque tuviese varios propietarios la zona había sido regentada, al menos en el siglo XVI por la familia de los Peralta. La cual instauraría mayorazgo sobre sus propiedades, que derivaron en los censos y derechos sobre los terreros y las casa. Tras la muerte de Urban de Peralta, todo pasaría a Luis de Peralta, Caballero de la Orden de Santiago, gentil hombre de boca del rey y proveedor general de los ejércitos de Cataluña. Llamativamente, por los años en los que hereda Peralta Leganés también era general en la guerra de Cataluña, lo que sin duda facilitó la tarea para la venta de trece censos con derecho a pedir licencia, veintena y tanteo que poseía don Luis de Peralta, como propietario de dicho mayorazgo, que aun recaían sobre casas propiedad de Leganés¹⁹⁵⁵. En la relación de los otorgamientos de los censos, que van desde 1588 a 1625, se comprueba como todos fueron acordados por los propietarios de las casas anteriores a Leganés, que habían ido acumulando deudas sobre las mismas, muchas de las cuales no se mencionaron en las escrituras que hemos estudiado más arriba.

En la venta de los trece censos que se produce el cinco de junio de 1649, se mencionan todas las casas accesorias que Leganés había ido comprando anteriormente junto con sus vendedores. Además, hay dos entradas de casas compradas por Leganés de las que no teníamos noticia: las adquiridas de Francisco de Mata y María Jenaro. Esta nueva casa, que había sido privilegiada con 3.000 maravedíes en 1625 por Isabel Jenaro, ha de ser el número 19 de las correspondientes al marquesado de Leganés en la manzana 467. Las otras nuevas casas que se mencionan habían sido Tomás de Villanueva en la calle Salinas con 6.600 reales más 272 maravedíes. Ha de tratarse del número 10 de la manzana 465, aunque no se mencionan en la Planimetría la casa como perteneciente al Marquesado de Leganés¹⁹⁵⁶. El hecho que se ubicase en la calle Salinas, significa que Leganés amplió sus pretensiones a otras manzanas circundantes.

El total anual de rentas que Leganés había de pagar a don Luis de Peralta eran 2.575 maravedíes. El acuerdo afirmaba que Leganés le compraría el total de los trece censos por 1.300 ducados al año. Al tenerlos agregados al mayorazgo de los Peralta era

¹⁹⁵⁴ Peñasco & Cambrónero 1995.

¹⁹⁵⁵ AV. ASA 5.162.2. Último documento. Es traslado de todo el proceso de venta, realizado el 8 de Marzo de 1877 por Manuel de la Fuente, como complemento a la expropiación de las casas pertenecientes en ese momento al Conde de Baena.

¹⁹⁵⁶ *Planimetría General* 1988, p. 369.

necesario disponer de la preceptiva Facultad Real, concedida el siete de marzo, donde se comentan las razones para la concesión, relativas a las leyes sobre mayorazgos:

*"...porque las dichas casas están linderas e incorporadas en las principales que tiene para su casa, estado y mayorazgo unas en los jardines otras en accesorias, cocheras y caballerizas las cuales no han de ser vendidas ni enajenadas a otro poseedor y el Estado y mayorazgo del dicho Marques, ni otro alguno puede tener obligaciones de censo perpetuos (...) doy facultad y licencia a vos el dicho Don Luis de Peralta y Cardenas para que podais vender y vendais perpetuamente para siempre jamas al dicho Marques de Leganes los dichos trece censos perpetuos con todo lo a ello anejo y perteneciente como no sea en menos de los mil y trescientos ducados..."*¹⁹⁵⁷.

Con este último acuerdo, Leganés dejaba totalmente limpias las casas de cualquier hipoteca y listas para ser incorporadas a su estado y mayorazgo. Tras su muerte ocurrida en 1655. Se realiza un inventario judicial de sus bienes que nos muestra la totalidad de propiedades inmobiliarias que poseía Leganés al morir, y sobre todo la utilización que de ellas hizo¹⁹⁵⁸. El documento de sus posesiones mortuorias permite establecer varias conclusiones respecto a la política inmobiliaria de Leganés. Se puede concluir que los inmuebles que adquirió al principio fueron destinados para aumentar y regularizar las casas principales que compró en 1627 a Villarroel. Con este fin se incorporaron las de Pedro de

¹⁹⁵⁷ AV ASA. 5.162.2. Último documento. Traslado de la Facultad Real.

¹⁹⁵⁸ *"primeramente unas casas principales en la calle de san Bernardo que hazen esquina a la calle de la cueba, y a la de la flor y por la espalda alindan con casas de matias quadrado, y de maria martinez su muger, y por la calle de la cueba y de la flor con jardín de su exa , que esta dentro de las dhas casas*

-- mas unas casas azesorias en la calle de la cueba que tiene pasadiço desde la principal a ella que ambas se compraron de don Alonso de Vilaroel y lo fueron de Juan Bauta Jentil = y en dhas casas principales están yncorporadas algunas casas que se an comprado de particulares como es de pedro de Camora pedro de mojaraz y de otras para el frontispicio de la casa y ansi mismo el jardín se compone de casas que se compraron de particulares de ysabel de xenaro y de catalina de orduña y maria duarte y de otras personas y estan libres de carga censo perpetuo e yncomoda partición, y las de dha calle de la cueba tiene tres mill duçientos y çinçient mrs de yncomoda partion -

-- mas otra casa azesoria en la calle de la flor que alinda por un lado con la calle del poço y de otro con las casas de don Pedro Collado y por la espalda con casas de doña francisca de prado y lo fueron las dhas casas de alonso martinez martinez [sic] dote y maria leal su muger con carga de çinquenta reales de yncomoda particion y libre de otra carga

-- mas tiene su exa unas cavallerizas y cochera frente del rosario en la calle de san bernardo linda por una parte con casas de francisco diaz herrero y por la otra lindan las dhascocheras con la calle de la flor y se hiçieron dhas caballerizas y cocheras de las casas que se compraron de Juan de zelada y Juana de la villa taberneros = y de diego de ayala y maria andrea su muger tenderos = y de las casas de maria de peñalosa viuda de pedro çancado, y dhas cavallerizas y cocheras por la espalda alindan con la calle de salinas la casa de Juan zelada tiene tres mill setezientos y cinquenta mrs de yncomoda particion y dos ducados de nuevo creçimiento y las dhas diego deayala dos mill y duçientos y cinquenta mrs de yncomoda particion

-- mas otras cavallerizas y cocheras en la calle de la flor a espaldas del ospitalico de la buena dha y hazen esquina a la de la cueba y alindan con casas de alonso martinez ballestero de su magd y se compararon de zebrian de ortega estan libres de toda carga

(...)

-- Primeramente unas casas en la calle de salinas que al presentellaman del poço que alindan

por una parte con casas de Juan de Velasco y por la otra de dond Pedro collado que fueron de diego Rodriguez de Villanueva tienen de carga quatomill duçientos y cinquenta mrs de yncomoda partición

-- mas otras en la calle de la flor que alindan por una parte con casas de luis de ynestrosas y por la otra con casas de doña ysabel jimenex viudadel capitan sigmon del prado y fueron dhascasas compradas de los berederos de gabriel de satans, y doña ana delgado su muger y tienen de censo perpetuo quatro reales de yncomoda partición quatro mill duçientos y cinquenta mrs

-- mas otras casas en dha calle de la flor que alindan por una parte con casas de su exa que lo fueron de doña ana de mendoça y por la otra con casas de su exa que lo fueron de luis de ynestrosa esta tiene en carga. dos mil mrs de yncomoda partizion

-- mas otras casas de su exa , que lo fueron de doña ana de mendoça la cual tiene quatro reales de censo perpetuo y dos mill y quinientos mrs de yncomoda particion"

(AHPM. 6267. ff. 564v-566).

Zamora, Pedro Monjaraz y otras que no se menciona. El jardín incorporó los terrenos procedentes de las casas de Isabel de Jenaro, Catalina Orduña y María Duarte. Otras compradas en la manzana 464 se unieron formando unas caballerizas y cocheras, al igual que la pequeña de la calle de la Cueva que estaba unida a las principales por el comentado pasadizo, comprada junto con ellas. También fueron utilizadas como cocheras y caballerizas las compradas a Cebrián de Ortega. Para distintos usos dejó Leganés como casas accesorias a las principales las adquiridas a Tomás de Villanueva y Luis de Ynestrosa, más otras dos que sólo aquí se menciona su pertenencia al mayorazgo de Leganés. Se trata de una casa en la calle de la flor que compraron a los herederos de Gabriel Satans y Ana Delgado su mujer con cuatro reales de censo perpetuo y 4.250 maravedíes de incomoda partición. Y otra que fue Ana Mendoza con cuatro reales de censo perpetuo y 2.500 maravedíes de incomoda partición. Ambas se pueden identificar fácilmente con el sitio doce y diez respectivamente del número 1 de la manzana 467.

Con esta últimas se completa el ciclo de las adquisiciones conocidas de solares inmuebles por parte de marqués de Leganés. La historia del edificio es conocida. En los años ochenta del siglo XVIII, el heredero del mayorazgo, el conde de Altamira ordenó el derribo del edificio antiguo, que incluía la intervención de Gómez de Mora y edificó un nuevo palacio de manos de Ventura Rodríguez, con otra significación histórica, arquitectónica y urbanística, parte del cual aun se conserva en la actual calle de la Flor Alta de Madrid¹⁹⁵⁹. Poco tiempo, se mantuvo en pie el insigne edificio diseñado en parte por Juan Gómez de Mora. Apenas un siglo.

En este capítulo se ha pretendido presentar aquí el proceso de adquisición de las numerosas parcelas que se tuvieron que comprar para levantar un edificio señorial a la altura de la talla política y social pretendida por su primer poseedor. Un edificio que fuese la principal manifestación del poder y de la posición social del marqués de Leganés. Y sobre todo, un magnífico edificio, donde albergar otro de los extremos de su política de exhibición nobiliaria y cultural: las colecciones artísticas.

¹⁹⁵⁹ Véase Martínez Medina 1989.

II. 4 LAS POSESIONES ARTÍSTICAS Y LOS BIENES Suntuarios. EL MARQUÉS DE LEGANÉS COLECCIONISTA

Tapices

Primeras posesiones

La primera noticia de un cierto interés de Leganés por el arte de la tapicería se produce en 1634. Cuando en el marco de las donaciones por parte de los Estados Generales de Bruselas a Leganés en pago por su ayuda, y como compensación por ciertas obras donadas al rey, se le hace entrega de ocho pinturas. En ese mismo momento Leganés habría confirmado que aceptaría igualmente una tapicería con la historia de Tolomeo¹⁹⁶⁰. Sin embargo no sabemos si tal donación llegó a producirse efectivamente, por cuanto no consta en sus posteriores inventarios de tapices. En este sentido el primer documento que prueba un interés cierto de Leganés por el acaparamiento de tapices como medio de expresión coleccionista es el inventario que se hizo a la muerte de su primera esposa. Aunque retrasado en la fecha de ejecución varios años, el inventario levantado en 1642 enumeraba y tasaba los tapices en poder de Leganés en la fecha del fallecimiento de Policena, junio de 1637¹⁹⁶¹.

En ese momento, dado que la obra de Tolomeo no comparece, la primera tapicería citada en su poder y quizás por ello la primera que fue adquirida por Leganés, es descrita como la *Historia de Escipión*. Varias tapicerías con este tema fueron abordadas por los maestros flamencos en diversas ocasiones. Siempre a partir de serie *princeps* que había encargado en 1532 Francisco I de Francia con un total de veintidós paños. Ésta relataba las conquistas del general romano Escipión *el Africano*, siguiendo las descripciones de sus hazañas relatadas por Tito Livio y Apiano. Los diseños, realizados por Giulio Romano se conservan en diversas instituciones como el Louvre, la Biblioteca Nacional de París, la Biblioteca Albertina, el Ashmolean Museum de Oxford, el Museo Condé en Chantilly y la colección real inglesa. A partir de estos dibujos y sus respectivos cartones, de los que se conservan uno en el Ermitage y otro en el Louvre, se realizarían otras series más en años sucesivos, de las que Leganés, se hizo con una, actualmente no localizada. Sin embargo, varias tapicerías similares se encuentran en la actual colección de Patrimonio Nacional. La más antigua procede de Bruselas y Brabante y otra tienen los monogramas de Henry Mattens y Martín Reynbouts respectivamente. Además hay noticias de otras series

¹⁹⁶⁰ Rooses 1897, p. 166, según las actas de los Estados Generales publicadas por Gachard en 1866. Véase capítulo “Las primeras actividades de Leganés como coleccionista” en este mismo trabajo.

¹⁹⁶¹ Véase Apéndice Documental, doc. 3.

realizadas en el siglo XVI para diversos personajes, otra llegó a ser poseída por Mazzarino y además se conocen paños sueltos relacionados con la misma historia¹⁹⁶².

La serie de Leganés parece muy amplia, eran doce paños grandes y cuatro entreventanas. Los temas de cada paño permanecen sin identificar dada la laxitud de la descripción de su inventario, pero probablemente serían los habituales: La toma de Cartagena, La entrega de las coronas, la llegada a Africa, el combate del Tessino, la continencia de Scipión, el ataque al campamento de Asdrubal, la entrevista entre Escipión y Anibal, la batalla de Zama, El triunfo de Scipión, el banquete triunfal, la entrada en el capitolio y la burla de los prisioneros.

De las series de Patrimonio Nacional, la más antigua fue la adquirida por María de Hungría en 1544. Otra ha sido relacionada con la que los archiduques Alberto e Isabel adquirieron a los comerciantes antuerpienses Johan van der Goes y sus hermanos de ocho piezas cuadradas. Esta fue realizada por la manufactura Martín Reynbouts, y está documentada en las colecciones reales desde 1788 cuando se cita en el inventario de Carlos III. La tercera serie, también documentada únicamente en el inventario a la muerte de Carlos III, estaba compuesta por diez paños, tejidos por Henry Mattens a principio del siglo XVII¹⁹⁶³. Por su origen las dos últimas series del patrimonio deben estar muy cercanas a la que poseyó Leganés. Incluso puede que alguna se tratara de la misma. Aunque no ha podido ser probado el paso a las colecciones reales. Leganés la donó a su hija Inés de Guzmán en 1642 por su casamiento con el marqués de Almazán¹⁹⁶⁴, y ella a su vez la entregó a su yerno el conde de Palma en 1683¹⁹⁶⁵, desde entonces no se tienen más noticias.

Mucho más interesante es la serie de Diana que Leganés poseyó. En este caso se conoce perfectamente su origen, al haber sido regalada por Luis XIII de Francia en agosto de 1627 durante su embajada a París camino de Bruselas¹⁹⁶⁶. Lo que se establece como la primera pieza artística coleccionada por Leganés de la que tenemos noticia documental. Compuesta de once paños representaría diversas fábulas con la Historia de Diana. Como referencia para valorar la serie de Leganés, valga citar las dos series distintas dedicadas a esta diosa presentes en las colecciones de Patrimonio Nacional. La primera de ellas tiene emblemas heráldicos que la relacionan con la familia Colonna, los Toledo y los Osorio,

¹⁹⁶² Delmarcel 1999, p. 92 y ss; Junquera & Herrero 1986, I, p. 176.

¹⁹⁶³ Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 69 y ss. Junquera & Herrero 1986, I, p. 176 y ss, 185 y ss; 193 y ss.

¹⁹⁶⁴ Capitulaciones para la boda de de Inés de Guzmán con el marqués de Almazán 2 abril 1642, (BAH Salazar, M-122, f. 198).

¹⁹⁶⁵ Testamento en BAH, Salazar, M-57 f. 171. Madrid, 13 abril 1683. Otra copia abierta ante Andrés de Catalañazor el 25 de Febrero de 1685 en AHPM, 9870, f. 266. Véase el texto sobre la marquesa de Almazán.

¹⁹⁶⁶ Así se afirma por primera vez en el inventario de 1655 AHPM 6267, f. 436v, *Tapicerías*. Véase documento 5

apellidos que coinciden en el marqués de Villafranca, Pedro de Toledo¹⁹⁶⁷. Realizada por Philippe de Maecht en 1618 posee aun ocho paños con las escenas siguientes: *Nacimiento de Diana*, *Latona convierte en rana a los labriegos*, *Diana con sus perros*, *Diana y sus Ninfas en el bosque*, *Diana pide a Jupiter virginidad eterna*, *Diana induce a las gentes a negar sus ofrendas a Latona*, *Diana y Apolo matando a los hijos de Niobe*, *Diana intentandodetener a Meleagro*. La segunda serie, de la que apenas se conservan tres paños está documentada únicamente desde 1788. Los temas son: *Latona convirtiendo a los labriegos en ranas*, *Expulsión de Calixto*, *Caza del Jabalí de Calidonia*. Ambas pueden relacionarse temáticamente con la que poseyó el marqués, sobre la que podemos estar seguros que incluía la escena de Diana y Jupiter, pues a partir del documento de ingreso en el mayorazgo de 1655 la serie se denomina como la *Historia de Júpiter y Diana*¹⁹⁶⁸.

Antes de 1629 Leganés obtendría una relevante tapicería descrita de la *Creación del Mundo* como regalo de la infanta Isabel. Pieza que cruzaba la aduana de Vitoria el 1 de febrero de ese año¹⁹⁶⁹. Formada por ocho paños, parece ser una variación sobre la serie de la homónima realizada en Bruselas para Segismundo de Polonia, a partir de los diseños de Michel Coxcie, conservada en el Castillo Wawel de Cracovia. En España se conservan actualmente dos series similares, localizadas en la Catedral de Burgos y en el Palacio de La Granja¹⁹⁷⁰. Ésta última, que se ha estimado fue realizada por Jan Verboet y Jacques Forbert en Bruselas hacia 1640, conserva ocho paños relatando: *La creación de Adán*, *La creación de Eva*, *Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal*, *Pecado original*, *Expulsión del Paraíso*, *Adán y Eva labran la tierra*, *Abel ofrece sacrificios a Dios*, *Cán matando a Abel*, y *Maldición de Cán*. Se trata de una serie que se antona muy similar a la poseída por Leganés; si no la misma, pues únicamente se documenta en la Colección Real desde 1788.

Por otro lado fue la infanta Isabel quien dotó a Leganés de otro conjunto de tapices cuyo tema se desconoce. Pues en 1631 solicitaba de nuevo permiso para importar “una tapicería que le dió la Serma. Infanta doña Ysabel mi tía de valor de 1.200 ducados”¹⁹⁷¹. No

¹⁹⁶⁷ Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 121 y ss.; Junquera & Herrero 1986, II, p. 6 y ss.

¹⁹⁶⁸ Vide infra, sobre los tapices ligados al mayorazgo.

¹⁹⁶⁹ *En tres caxas venían ocho paños de tapicería de la Creación del Mundo de oro, plata y seda de seis anas de cayda nuevos*, descrito en la *Relación del registro que se hizo de la ropa que truxo de Flandes el Marqués de Leganés*, AHN, Consejos, 636, f. 564v.-567v.

¹⁹⁷⁰ Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 127 y ss. Junquera & Herrero 1986, II, p. 80 y ss.

¹⁹⁷¹ Licencia de paso otorgada en Madrid, 19 octubre 1631, AHN, Consejos, 636, f. 192v.-193r. Es improbable que se tratase de la misma tapicería de la Creación del Mundo, que había obtenido licencia de paso en 1629, pues además en este documento se afirma claramente que se da licencia para la tapicería importada por Leganés “*quando vino de Flandes la última vez*”, que debe entenderse como el regreso de su viaje a Flandes entre 1630 y abril 1631. Véase el apartado “Un nuevo viaje a Flandes en 1630” en los capítulos biográficos de este trabajo.

se ha podido deducir el tema preciso de esta serie, sin duda alguna de las citadas posteriormente en sus inventarios, y que analizamos más abajo.

En fecha cercana a la anterior obtendría Leganés una tapicería relatando escenas bíblicas descrita como una tapicería de las *Sagradas Escrituras*¹⁹⁷². Originariamente fue propiedad de Ambrosio Spínola, sin que se pueda precisar el verdadero tema ni la fecha de donación. Sin embargo este dato es muy notable de cara a establecer las relaciones artísticas entre el marqués y su suegro, de quien no se conocen aficiones al ejercicio del coleccionismo. La alusión a las sagradas escrituras hace recordar el grupo de escenas del Apocalipsis conservado en Patrimonio Nacional, con escenas de este libro bíblico, que tienen en su parte alta cartelas tejidas con los versículos identificativos¹⁹⁷³. Esta serie, documentada desde 1553, podría ser un modelo para la poseída por Leganés. Aunque también podría partir de la serie de los *Hechos de los Apóstoles* compuesta por nueve paños, que van Aelst tejió para León X a partir de los cartones de Rafael y Giulio Penni. De hecho, a partir de ésta se realizaron bastantes copias, de las que una se encuentra actualmente en el Palacio Real de Madrid. Fue realizada en Bruselas por Nicolas Leyniers y está documentada desde Felipe II. Otra existe en el Museo Arqueológico, procedente de la duquesa de Villahermosa¹⁹⁷⁴.

También de tema bíblico era la tapicería relatando la *Historia del Rey Salomón*. Compuesta de ocho paños, temáticamente se complementaba con la serie de la *Historia de David*, que tenía cinco paños espalderos. Paños que en 1655 se describen como la historia de David y Ulises, confundiendo sobre su verdadera iconografía. Además, Leganés tenía otros siete paños viejos con la historia de este rey, según el inventario de que son piezas no citadas en el inventario de 1637, pero que en cualquier caso demuestran su gusto por la Historia Sagrada como tema para las tapicerías que decoraron su palacio, más allá de las historias mitológicas y escenas naturalísticas más habituales. La *Historia de David*, especialmente con relación a la historia de la reina Betsabé, fue tejida en numerosas ocasiones. En España ya poseían una serie Carlos V, y son conocidas otras más, cuyo número de piezas varía. Por ejemplo diez componen la del Museo de Cluny, realizadas según proyecto de Jan van Roome hacia 1515-1525. Algunos paños de otra serie tenida por obra de van Aelst hacia 1520 se encuentra en Patrimonio Nacional. Otra más, de diez paños, se conserva en el Museo Imperial de Viena. Y por último, cinco tapices con el mismo tema, fechados hacia 1530, se conservan en la catedral de Burgos. A la vez que se

¹⁹⁷² Ya presente en su colección en 1637.

¹⁹⁷³ Véase Junquera & Herrero 1986, I, pp. 54.

¹⁹⁷⁴ Junquera & Herrero 1986, I, p. 63.

conocen numerosos paños sueltos con temas idénticos¹⁹⁷⁵. La mención a Ulises que se hace en los inventarios de Leganés, podría ser una confusión con el personaje de Urías, presente en muchas series de tema davidiano. Por ejemplo la Seo de Lérida conserva compuesta de cinco paños que relata las escenas de *Betsabé a a casa de David*; *David envía a Urías a la muerte*; *Urías se despide de Betsabé*; *Natan reprende a David*; *Muerte del Hijo de David y Betsabé*, y que presumiblemente incluía en origen a *Betsabé en el Baño*¹⁹⁷⁶. Aunque donada por el obispo Ferrando Loaces al cabildo es un modelo más para la que poseyese Leganés. Con idéntico tema se conocen algunos paños sueltos la catedral de Zaragoza¹⁹⁷⁷

Las series de tapices que poseía Leganés en 1637 presentan temas muy variados, repartiéndose a partes iguales entre bíblicos (4), naturalísticos (4), mitológicos o históricos (4, más un paño suelto); y heráldicos (3). De éstos últimos además de la mencionada serie de Diana y la de Scipión, también poseería un único paño de una tapicería con la *Historia de Europa*, utilizado como sobre chimenea, una serie completa con la *historia de Pomona* y otra citada como la *historia de Helena*, presumiblemente una referencia a la guerra de Troya. De ésta nada se sabe más que estaba compuesta por siete paños y en tal fecha ya se consideraba antigua, una postilla que cabe considerar más estética que física, debiendo haber sido realizada en el siglo XVI. Tapices relatando el ciclo de Troya se encuentran varios en España. Por ejemplo en la Catedral de Zaragoza, donde se guardan ejemplos de dos series distintas. Una representando los *Desposorios de Elena y Paris* y el *Sacrificio de Abaménos* fue realizada por un tapicero adscrito al círculo de Jean van Roome¹⁹⁷⁸. La otra con los temas de *Pentestilea y las amazonas* y *Antenor y el juicio de Paris* fue comprada en 1519 por el Cabildo¹⁹⁷⁹.

Por su parte, la denominada serie de Pomona realizada en seda y oro, era la más valiosa de toda la colección de tapices del Marqués. Descritas como escenas de figuras grandes reflejarían *Los amores de Vertumno y Pomona*, descritos en *Las Metamorfosis* de Ovidio. En España en las colecciones de los Austrias se encontraban al menos tres tapicerías distintas con este argumento, realizadas en el siglo XVI por diversos maestros. Actualmente son conservadas en Patrimonio Nacional. Una permanece atribuida a Georg Wezeler y las otras dos presentan el monograma de Wilhelm Panemaker, siendo una de

¹⁹⁷⁵ Delmarcel 1999, p. 74-75; Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 19 y ss. Junquera & Herrero 1986, I, p. 9.

¹⁹⁷⁶ Santiago 1993, p. 49-50.

¹⁹⁷⁷ Torra *et al.* 1985, p. 109 y ss.

¹⁹⁷⁸ Torra *et al.* 1985, p. 182 y ss.

¹⁹⁷⁹ Ibidem, p. 171 y ss.

éstas últimas encargo directo de Felipe II¹⁹⁸⁰. Las series reproducen y repiten los esfuerzos de Vertumno por conquistar a Pomona, y sus sucesivas transformaciones en diversos estereotipos masculinos para vencer la indiferencia de la joven. Así, las tres series representan indistintamente a Vertumno transformado en segador, en agricultor, en podador, en guerrero, en pescador, en jardinero y en labrador, antes de disfrazarse de anciana, tema de otro de los tapices, y lograr conquistarla, tema que debía cerrar la serie¹⁹⁸¹. Desconocemos los argumentos precisos de la serie de Leganés que estaba compuesta de ocho paños. Pero el tema campesino de todos ellos, el escenario bucólico en el que se desarrollan, y el hecho de que estas series reproduzcan la misma figura en distintos momentos de la vida campestre, nos hace considerar que también tenía el mismo tema otra tapicería que Leganés atesoraba en su colección. Esta se describe en su poder como *la historia del Gentilhombre en su Granja* y estaba compuesta también de ocho paños, aunque en lana y seda a diferencia de la rica tapicería anterior realizada en oro y seda. Se trataría de una reiteración temática, muy interesante para considerar el gusto de Leganés. Por otro lado, aunque no se ha podido establecer con seguridad el destino que dio a sus tejidos, las tapicerías de Vertumno y Pomona, por su aspecto bucólico y el espíritu horaciano relacionado con el tópico del “Beatus Ille” que desprende la descripción de “Gentilhombre en su Granja”, parecen relacionarse con la posesión de casas de recreo y huertas en las afueras de Madrid, como las que el Marqués disfrutaba en sus posesiones de Morata y en Leganés. Por último como complemento a la historia física de las tapicerías de Vertumno poseídas hay que llamar la atención sobre el hecho de que el duque de Alba poseyese en el siglo XIX una serie idéntica, que fue vendida en París en 1877¹⁹⁸².

El sentido de búsqueda y regreso a la naturaleza implícito en las series anteriores parece también estar relacionado con otras tres tapicerías que don Diego poseía ya en 1637, cuyos temas eran puramente naturalistas.

Sin embargo sus descripciones nada contienen que permita relacionarlas con series existentes en la actualidad. Una de ellas describía animales, y estaba compuesta por ocho paños grandes y cuatro sobreventanas. Otra compuesta por siete grandes y dos sobreventanas representaba paisajes “*Peñascos y boscaje con Aves y animales diferentes*”. Y una tercera, descrita como de “*boscajes y arboledas*”, estaba compuesta por nueve paños “*con su Dosel con su cielo tres sobrepuertas y dos sobre ventanas y una columna*”. Se trataba de series eminentemente decorativas, que en su característica ausencia de figuras humanas se

¹⁹⁸⁰ Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 89; Junquera & Herrero 1986, I, p. 105 y ss.

¹⁹⁸¹ Delmarcel 1999, p. 135.

¹⁹⁸² Venta Drouot París, 7-20 abril 1877, 61-62, lot 32-36; Delmarcel 1999, p. 129-130.

completaba con una tapicería de grutescos compuesta por trece paños, nueve grandes y cuatro sobreventanas.

Un último grupo temático en la colección de tapices, según ésta se encontraba en 1637, tenía motivos heráldicos. Los llamados reposteros estaban agrupados en cuatro series. Dos de ellas, una de diez paños y otra de seis representaban los escudos del marqués, de manera idéntica a una serie de doce reposteros hecha en lana castellana. A estos se unía otra que enlazaban escudos distintos, como una de once piezas con las armas conjuntas del marqués y la marquesa de Leganés. Finalmente un dosel realizado en Bruselas representaba las armas conjuntas de la familia Guzmán y Spínola, que llevaban los hijos de don Diego.

Sobre el origen de los tapices atesorados en 1637 poco se sabe, además de los regalos de Luis XIII la infanta Isabel, y el que fue propiedad de Ambrosio Spínola. Del resto de las piezas se desconoce su modo de ingreso en la colección, ya fuesen donaciones o adquisiciones. Aunque sí podemos afirmar cómo algunos de ellos llegarían durante las visitas de Leganés a Flandes. Por ejemplo, en 1629 junto a la tapicería regalada por Isabel, pasó por la aduana otra tapicería de ocho paños realizada en seda y lana cuya iconografía no se cita. Podría tratarse tanto de la que contenía las historias del rey Salomón, como la del “Gentilhombre en su granja”, o la de las “Sagradas Escrituras”, todas de ocho paños. En cualquier caso, se evidencia que fuera cual fuera estaría probablemente realizada partir de cartones flamencos, como las series bajo estos temas arriba citadas. De hecho, en el permiso de importación que obtuvo Leganés en 1 febrero de 1629 se citaban además otras tapicerías, sin descripción detallada, que indican que varias de las que llegó a poseer procedían de Flandes. Además, es probable que otras tapicerías que en los registros aduaneros se dice eran para personajes ligados a Leganés como Miguel de Olivares, Gaspar de Teves y el Señor Villegas, pudieran finalmente acabar en su poder¹⁹⁸³. También el dosel heráldico con las armas de Guzmanes y Spínola fue realizado en Flandes. En otros casos, al menos en un grupo de reposteros con motivos heráldicos, sabemos que fue realizado en Salamanca. Dada la biografía de Leganés, la mayoría de los tapices que se citan en 1637 deben proceder de Flandes. De hecho en 1635 a su regreso del viaje a Bruselas con el Cardenal Infante pasaba de nuevo por la aduana, procedente de los Países Bajos, con “*cinco tapicerías entre nuevas y usadas*”¹⁹⁸⁴, lo que parece indicar que la mayoría de las series poseídas en 1637 tenían esta procedencia.

¹⁹⁸³ *Relación del registro que se hizo de la ropa que truxo de Flandes el Marqués de Leganés*, AHN, Consejos, Libro 635, f. 564v-567v.

¹⁹⁸⁴ AHN, Consejos, Libro 636, f. 345v-346.

Otro dato interesante para valorar la tendencia de Leganés hacia este arte, lo conforma el hecho de que no sólo comprase tapices, sino que también los encargase. Sabemos que en ese viaje de 1634 dejó concertada la realización de una de las tapicerías de paisajes boscosos, vistas anteriormente, conjunto que llegó a España el 12 de agosto de 1636, meses después de su último y definitivo viaje a los Países Bajos¹⁹⁸⁵. También es relevante el hecho de que Leganés no sólo fuese coleccionista de tapices, sino que dotara a la Colección Real de varias piezas. Pese a no conocer los temas precisos sabemos que hacia 1634 vendió al Cardenal Infante una tapicería para su utilización en el Palacio de Bruselas valorada en 40.000 reales¹⁹⁸⁶. Además, hay noticias de la entrega de otra tapicería para la decoración del Palacio del Buen Retiro en 1633¹⁹⁸⁷, de la que desafortunadamente también desconocemos el argumento.

Últimas tapicerías. Adquisiciones en Italia

En cualquier caso, se pueden apuntar varias cuestiones muy interesantes sobre la colección de tapices de Leganés. La más notable es que no sólo adquirió tapices en Flandes sino también durante su estancia en Italia, y puede que también después durante sus últimos años en España. En los casi cinco años que suceden entre el inventario de 1637 y 1641, fechas en que Leganés estuvo al frente del Milanesado, incorporó a su patrimonio una nueva tapicería. El Príncipe Tomás de Saboya, con quien compartiría las armas contra los franceses en el Piamonte, y probable conocedor de los intereses coleccionistas de Leganés, le hizo entrega de una serie de nueve paños relatando las nobles acciones militares del cónsul romano Decius Mus, cuyos diseños habían sido realizados por Rubens. La serie fue remitida a Madrid el 15 de junio de 1641¹⁹⁸⁸. La elección del argumento no parece casual, tanto en autoría como en tema, siendo ideal como regalo diplomático para Leganés. La historia del militar romano, que sacrifica su vida en favor de su causa, era un *speculo*

¹⁹⁸⁵ El registro aduanero con esa fecha dice: “...quando el Marqués su marido estuvo la última vez en los nuestros estados de Flandes dexó concertados nueve paños de tapiçeria fina de voscaje y arboledas y un dosel con su çielo y caydas i tres sobre puertas y cinco sobre ventanas, que todo tiene 491 anas y media...”, AHPM, Consejos, Libro 636, f. 411r.

¹⁹⁸⁶ Según se cita en las cuentas patrimoniales realizadas en 1637 a la muerte de Policena Spínola: *lo que se debe de la tapiçera que vendió a su Alteza en Flandes / mas quarenta mill Reales q ansi mismo se denian de moneda de plata el dho día de una tapiçeria del dho s^o Marques q se uendio en flandes para el seruicio de su Al^a el sereniss^o Cardenal Infante* AHPM 5993, f. 369

¹⁹⁸⁷ Brown & Elliot 2003, p. 106 y nota 8. (p. 112 de 1^a la ed. Madrid 19), citando: Archivo di Stato Florenzia, Mediceo, Filza 4959, 3 diciembre 1633. Por el precio debería tratarse de una tapicería completa y no una sola pieza.

¹⁹⁸⁸ AHPM, 5993, f. 453:

Mas en 15 de junio de 1641 remitiò el Marq^e mi s^e las tapiçerías y otras cosas siguientes de Milan

(...)

Primeram^{te} una tapiçeria de nueve paños de oro y seda y lana historia de Scipion [al margen: Decio] *que dio a su ex^{te} el s^o*

Príncipe Thomas de sauoya

AHPM, 5993, f. 453.

virtutis para el entonces Gobernador del Milanesado, llamado a liberar Turín de la tiranía francesa, y quien sabe si una velada alusión al sacrificio que Leganés debía de hacer en la guerra, renunciando a la gloria personal en favor de la victoria final¹⁹⁸⁹. Rubens, su autor intelectual, era un perfecto conocedor de los significados de la historia antigua y era uno de los pintores más apreciados por el marqués. La serie entregada, compuesta por nueve paños estaba tejida en oro, seda y lana. El origen es algo confuso pero parece que el diseño fue encargado a Rubens por los mercaderes de tapices Jan Raes y Frans Sweerst el joven, para genovés Francesco Cattaneo, que vivía en Amberes¹⁹⁹⁰. En 1616, Rubens había diseñado los cartones, que actualmente se conservan en la colección Lietchenstein de Viena y en el Museo del Prado, y se mostraba enormemente orgullosos de ellos por sus innovaciones. A partir de estos diseños, la poderosa industria textil flamenca, llegó a tejer más de veinte series en el siglo XVII¹⁹⁹¹. No sabemos quien era el autor material de la que recibió Leganés, ni los temas precisos que relataba pero sirvan como modelo los cinco paños que se conservan en las colecciones de Patrimonio Nacional, en una serie tejida hacia 1625 con anagrama de la viuda de Jacob Geubels. Sus temas son: *Decio marcha a combatir a los latinos*; *Decio se despide de los lictores*; *Alegoría de la Guerra y la Victoria*; *Decio consulta el oráculo*; *Valerio bendice a Decio*. Otra serie más completa también propiedad de Patrimonio Nacional fue tejida por Jan Raes y Jacob Geubels relatando las siguientes escenas: *Decio y Manlio marchan a combatir a los latinos*; *Decio propone sacrificarse por las legiones*; *Decio consulta el oráculo*; *Valerio bendice a Decio*; *Decio se despide de los lictores*; *Batalla de Vezeris y muerte de Decio*; *Funerales de Decio*; *Alegoría del Amor de Decio a su patria*. Aunque ambas están documentadas únicamente desde 1788 en las colecciones reales, ninguna de ellas ha podido ser identificada con seguridad con la que perteneció a Leganés. Un aspecto muy interesante para la apreciación que Leganés pudo tener hacia esta serie es el hecho de que Rubens en algunos casos sigue composiciones de Rafael, siendo ambos los artistas más admirados por él¹⁹⁹². En cualquier caso, la difusión de esta serie de tapices rubeniana en España, no se limitaba a Leganés. En 1657 Pedro de Arce, relevante coleccionista, famoso por ser el

¹⁹⁸⁹ Recordemos que la relación entre Tomás y Leganés acabó por deteriorarse, ante la indecisión de Leganés a tomar la ciudad de Turín. Véase más arriba el capítulo sobre Leganés al frente del Milanesado en relación con la del Piamonte.

¹⁹⁹⁰ Delmarcel 1999, p. 224-229.

¹⁹⁹¹ Véase para algunos artífices que abordaron esta serie Delmarcel 1999, pp. 365-370.

¹⁹⁹² Tomando como inspiración para su *Decio Mus consultando el oráculo*, el *Sacrificio de san Pablo en Litra* de Rafael diseñado para uno de los tapices de la serie sobre los Hechos de los Apóstoles, vid. Delmarcel, 1999, p. 146 y 213.

primer poseedor de las *Hilanderas* de Velázquez, dejó en herencia a su muerte una serie con la historia de Decio Mus¹⁹⁹³.

Desde 1637 hasta 1655 nuevas series de tapices ingresaron en la colección de Leganés, además de la regalada por Príncipe Tomás. Sobre su origen nada se puede concluir, quizás remitidos desde Italia o Flandes, dado que como se ha visto Leganés encargaba tapicerías que llegaban tiempo después, o algunas quizás obtenidas en España. Su descripción aparece por primera vez en el inventario de tapices realizada a su muerte¹⁹⁹⁴. Entre ellos destaca por su significación artística una serie con la *Historia de Rómulo y Remo*, de ocho piezas. Además del tema propio de la Antigüedad Romana, que implica una recuperación del pasado clásico altamente interesante para observar los extremos intelectuales del marqués, esta serie estaba directamente relacionada con su gusto artístico, al haber sido realizada bajo cartones de Rafael Sanzio. Leganés, como se verá, tuvo en el pintor de Urbino su mayor objetivo como coleccionista. Su pintura más valorada fue de este artista, y poseyó varias copias de sus obras más famosas. En el caso de los tapices, Leganés era perfecto conocedor de que Rafael era su primer diseñador cuando adquirió la serie, dado que así se afirmaba en sus cenefas. Sin embargo, no se conocen actualmente cartones de Rafael bajo este tema. Es probable que de nuevo estemos ante un desliz en la precisión de Leganés como conocedor de arte. La serie de tapices más famosa sobre la vida de Rómulo y Remo fue la diseñada por Bernard van Orley, alrededor de 1524. A partir de esa se realizaron variantes, como la que fue probablemente adquirida en Amberes en 1550 para Felipe II. Esta serie fue diseñada por Tomas Vincidor, artista del círculo de Rafael, quien desde 1521 hasta 1536 trabajó como diseñador de tapices en los Países Bajos teniendo relación con algún artista flamenco muy influenciado por lo italiano, quizás Michel de Coxie¹⁹⁹⁵. Leganés pudo obtener una versión similar a esta última, que por su aspecto formal, pudo llevar a ser considerada como diseños de Rafael. En cualquier caso, se debe reafirmar el interés de Leganés por las soluciones rafaelescas en sus posesiones de tapices, no sólo por esta última, realizada a partir de artistas flamencos rafaelescos, sino por la primera que tratamos, cuyos diseños fueron hechos por Giulio Romano, discípulo directo de Rafael.

En cualquier caso, los temas procedentes de la cultura clásica parecen objeto de deseo por parte de Leganés, como demuestran los *cinco paños de tapicería de bosquejo bordinaria*

¹⁹⁹³ Vergara 1999, p. 187.

¹⁹⁹⁴ AHPM 6267, f. 436 y ss.

¹⁹⁹⁵ Delmarcel 1999, p. 155-156. Para los tapices bajo este tema en la Colección Real véase Tormo & Sánchez Cantón 1909, p. 47 y ss.

de quatro anas de cayda mas dos paños de sebilas de tres anas de cayda, que cita el inventario y que recuerdan a otra serie de pinturas con imágenes de Sibilas y origen flamenco que tuvo Leganés, reforzando su atención por este argumento.

Finalmente, además de la mención a una tapicería de ocho paños descrita como una *Historia de Indios* de la que no se conoce ningún otro dato, cabe llamar la atención sobre cómo ciertos tapices entraron en la colección en los últimos años como donación o botín de guerra. El primero era una tapicería vieja de lana, compuesta de cuatro paños y antepuerta, que el inventario afirma que *pareze fue de don Nuño de Mujica*. Este don Nuño fue un soldado y compañero de armas de Leganés en las campañas de Cataluña y Portugal. Le conocemos por el retrato que se conserva en el Palacio del Senado de Madrid. Imagen que fue propiedad de Leganés, lo que confirma que tenían una fuerte relación¹⁹⁹⁶. La inscripción del cuadro confirma que fue realizado en 1653, fecha en que entraría en la colección y que debemos tentativamente considerar también para el ingreso de la tapicería.

Si esa vieja serie era fruto de la labor militar de Leganés, no lo fueron menos las casi veinticuatro piezas que obtuvo como botín de guerra y que llevaban las armas del conde de Arcourt. Realizada en lana estaba compuesta de doce paños, cuatro entreventanas, cuatro sobrepuestas y cuatro sobreventanas, más los cinco reposteros con las armas del general francés. Este grupo debió de ser adquirido sin duda durante la toma de Lérida de noviembre de 1646, cuando ante el ataque de Leganés el ejército enemigo huyó precipitadamente de la ciudad, siendo una de sus más sonadas victorias militares.

La apropiación simbólica del patrimonio artístico del francés es un elemento de gran valor para calificar la actitud de Leganés ante los tapices. De hecho esta rica tapicería fue vinculada por el marqués a su propio mayorazgo, donde también incorporó otras series, demostrándose así cuales fueron sus favoritas¹⁹⁹⁷. Entre ellas se encontraban las que había recibido de parte de Luis XIII (*Historia de Diana*), la infanta Isabel (*Creación del Mundo*) y el Príncipe Tomás (*Historia del Consul romano Decio Mus*), pero también aquellas más ricas y elegantes como la de Pomona y la de Rómulo y Remo, que consideraría siempre diseño de Rafael. También ligó al mayorazgo reposteros y doseles heráldicos, como el que tenía tejidas las armas de Guzmanes y Spinolas. Es decir, para el mayorazgo Leganés eligió aquellas piezas que mejor recordaban la gloria de sus actos, sus relaciones, sus aficiones artísticas, sus vínculos familiares o afectivos y sus éxitos militares. De hecho, aunque algunas fuesen las piezas más valiosas, el importe monetario no fue determinante para su adscripción al mayorazgo. Pues no todas eran necesariamente las más apreciadas

¹⁹⁹⁶ Véase cat. 1326.

¹⁹⁹⁷ Los tapices vinculados están descritos en la testamentaria AHPM 6267, f. 675.

económicamente, los reposteros del Ancourt apenas valían 1.500 reales frente a los 277.650 de la tapicería regalada por rey francés.

Desgraciadamente para el marqués este reflejo de su personalidad sus actos fue rápidamente dispendiado por sus herederos. Si como se verá la colección de pinturas -que era otra de las obsesiones de Leganés en cuanto a su sucesión temporal- fue disipada lentamente a lo largo de al menos 200 años, los tapices, por su alto valor económico, pronto fueron enajenados del mayorazgo. Cuando en 1711 se revisan los bienes vinculados al mayorazgo de Leganés para ser heredados por el conde de Altamira, por muerte sin descendencia del III marqués, se echan en falta todas las series de tapices¹⁹⁹⁸. Aparentemente el único que se conservaría era el dosel con las armas familiares, que fue convenientemente heredado por el conde¹⁹⁹⁹. Las otras cinco, las más valiosas, habían sido previamente empeñadas por el III marqués de Leganés durante el periodo que fue virrey de Valencia²⁰⁰⁰. Según los testigos que declararían en la documentación de la herencia, cuatro de estas tapicerías fueron finalmente vendidas, para recuperar la de Diana del empeño. Posteriormente y acuciado por más necesidades económicas derivadas de su ordenado viaje a Alemania donde acudió a buscar a Mariana de Neoburgo, futura esposa de Carlos II, fue vendida también la tapicería de Diana. En este caso conocemos el nombre del comprador que fue Francesco Grillo marqués de Clarafuente, miembro de una familia de banqueros al servicio de la corona en tiempos del último de los Austrias y que pretendía ascender socialmente en la corte²⁰⁰¹. Sin embargo, no todos los paños habían sido enajenados, sino que las series permanecían divididas cuando fueron empeñadas y vendidas. Así, aunque de manera casi testimonial, en 1715 aun se encontraban en las casas de Morata de Tajuña cuatro de los paños de la serie de Diana y uno de la de Pomona²⁰⁰².

¹⁹⁹⁸ ADM. C^a 2102, cuadernillo 3, f. 4v-14v. conocimiento de los bienes enajenados del mayorazgo en vida del III Marqués. 27 julio 1711. Véase Apéndice Documental, doc. 4.

¹⁹⁹⁹ Archivo Diocesano. C^a2104/12. ff. 24-32 *Inventario de las piezas que se queda el Conde de Altamira, en pago por lo enajenado del mayorazgo, o por pretender comprarlas*. 21 febrero 1715. f. 26: 89. *Un Dosel de tapizería de flandes, fina de lana y seda, con sus Gotterras de lo mismo tejidas las Armas, con los escudos de los Guzmanes en el Dosel, bien tratado*. Véase Apéndice Documental, doc. 13.

²⁰⁰⁰ “*Cotejo descripción y reconocimiento de las Alaxas que faltan de las comprendidas en la fundación del estado y mayorazgo de Leganes*” Archivo Diocesano. C^a 2102/ 3, ff. 15-20.

²⁰⁰¹ Sobre esta familia de asentistas véase Sanz Ayan 1988, p. 318-321. Francesco Grillo de Mari heredó el negocio de su tío Domenico Grillo. En 1682 obtuvo el título de Marqués de Clarafuerte por sus servicios económicos a la corona, a pesar de su fraudulenta utilización de los fondos reales. Lo que no impidió un enorme ascenso social. Véase también Kamen 1987, p. 583; Maura 1942 p.281-2, cita como también a Grillo se le vendieron diversos mayorazgos por parte de la corona, precisamente para poder costear el envío del III marqués de Leganés al Gobierno de Milán, lo que indica la profunda vinculación económica entre ambos.

²⁰⁰² *Tapizes que quedaron en Moratta q se dice son vinculados*. Véase Apéndice Documental, doc. 13.

En cuanto a la posesión de tapices Leganés se muestra como un coleccionista equivalente a muchos de sus contemporáneos de su misma condición social. Quizás entre aquellos entendidos con que se pudiera comparar destacaban los tapices del Almirante de Castilla. Juan Alfonso Enríquez de Castilla poseía sin duda el grupo de tapicerías más sugerente de la época, denotando un gusto e interés por el arte paralelo al que mostraba a través de su colección de pinturas. Las tapicerías del Almirante fueron tasadas en 1647 por el mismo tapicero real que valoró las de Leganés: Blaniac (o Blaniaque). Lo que permite una comparación muy certera. Durante su tasación de las piezas, reconsideró además algunas de las iconografías que reflejaban las series, demostrando ser un profesional de gran precisión²⁰⁰³. La tasación de los paños del Almirante añade en muchos casos la autoría de los cartones, cuyo reconocimiento no queda nunca claro si es responsabilidad del tasador, o era algo ya conocido en las casas del poseedor. Entre las piezas más llamativas, destacan varias realizadas bajo diseños de Rubens, como una denominada Historia de “Pablo Milo”, realizada en Bruselas, y una serie de famosa *Historia de Alejandro*; también se cita otra serie de bajo este tema atribuido a cartones de Rubens, pero que Blaniaque confirma es la historia de las fábulas de Héctor, y Aquiles, de París y Acheronte, probablemente una copia de la famosa Historia de Aquiles. En otros casos son autores italianos o franceses quienes están detrás de los diseños, como en la *Historia de los Planetas*, tejida bajo dibujo de Pierin del Vaga, que según se corrige, era la *historia de Júpiter*. También con atribución se cita la *historia de Tobías*, bajo dibujo de “Guet” (sic) [Simón Vouet?], de la que se afirma que debería denominarse la Historia de Artemisa. El Almirante poseía series realizadas en Bruselas, como una historia de Eneas, tema del que había otro grupo más, pero realizado en Amberes. En otros casos, los paños procedían de la manufactura de los Gobelinos en París, como una *Historia de Diana*, o una de la *Historia de Moises*, que había sido adquirida en Roma por el Almirante. En un único caso el tejedor es mencionado. Se trata de Juan Reis, autor de la *Historia de ceres*, que había pertenecido al duque de Uceda. Completaban la colección otras anónimas con las historias de Esther, (dos series completas), Salomón y la reina de Saba, otra de Salomón y una más de la *Historia de Tobías*, que se redefinió como la *Historia de José*.

A pesar de sus tesoros, el almirante no era el único gran coleccionista de arte, que gustó de poseer ricas tapicerías. El conde de Monterrey, familiar de Leganés, poseía también un pequeño pero selecto grupo. Al igual que con su colección de pinturas, no destacan por su cantidad pero sí por su calidad. Los tapices tasados el 28 abril de 1653 por

²⁰⁰³ AHPM, 6233, f 261 y ss.

el mismo Pedro Blaniaque son los *Triunfos de Alejandro*, en una serie de 12 paños labrada en París; los *Triunfos de Petrarca*; la *Historia de Dario, rey de Persia*; la *Historia del Nuevo y Antiguo Testamento*; los *Hechos de los Apóstoles*, hecha en Bruselas [quizás versión de la realizada bajo cartones de Rafael]; y la *Historia de Tobías*, formada por cinco paños y otra con *Boscajes, y caza de Toros*, según describe el inventario. Se trataba de un pequeño grupo de siete tapicerías, de no demasiado valor. Únicamente la de Alejandro alcanzaba los 136.849 reales, lo que la otorga una cierta calidad, y presupone que estaba hecha a partir de los cartones rubenianos²⁰⁰⁴.

Sin embargo mayor en número, y probablemente en calidad, serían las muchas tapicerías que llegó a atesorar don Luis de Haro, según dicta su inventario de 1662²⁰⁰⁵. Entre ellas algunas cuyos temas coincidían con los atesorados con Leganés, como una *Historia de Decio*, de ocho paños. También coincidían en la posesión de varios reposteros, con la representación de las armas familiares, realizados en Salamanca. Don Luis llegó a poseer no menos de catorce tapicerías cuyos temas alcanzaban desde las historias veterotestamentarias (Historia de José, de Ester y Asuero, de Samuel, Sansón), hasta historias mitológicas, mucho más frecuentes en Leganés, (Historia de los Planetas, Fábulas, Centauros, Ninfas), y otras de temática humanista, como una sorprendente, por lo singular, Historia de Petrarca. Muchas de las tapicerías de don Luis en tiempo de su muerte estaban en poder del entonces conde de Monterrey.

En definitiva la colección de tapices de Leganés, se sitúa al mismo nivel cuantitativa y cualitativamente que otros aristócratas del momento con los que compartía afición artística así como los mismos intereses en la ostentación de su propio patrimonio como coleccionistas.

Mármoles

Además de tapices, el marqués de Leganés también atesoró varias piezas escultóricas, de las que no poseemos más detalles que los que se deducen de la descripción de las mismas en el inventario general de 1655²⁰⁰⁶. Es llamativo que en la profusa

²⁰⁰⁴ AHPM 7684, f. 275-276 y tasación en f. 310. Es llamativo que cuando se tasan los bienes a la muerte de su esposa dos años después en febrero de 1655, únicamente se citan las de Alejandro, de la que quedaban sólo 9 paños (valorada en 124.400), la de boscajes y toros, y otra con “figuras a la francesa”, lo que indicaría la rápida venta de los tapices, AHPM 7685, f. 852-852v.

²⁰⁰⁵ Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo, Sección Medinaceli, leg. 104-2, *Copia simple del Ynventario de los bienes que quedaron por muerte del Excelemto Señor Don Luis Méndez de Aro marques del Carpio*, transcrito en De Frutos 2002, Apéndice Documental, p. 13-14.

²⁰⁰⁶ Inventariadas el 27 Marzo de 1655, AHPM 6267, f. 471.

descripción de los bienes realizado en 1637 a la muerte de Policena Spínola no se cite ninguna estatua de mármol, u otro material esculpido, a excepción de pequeñas obras en bronce que serán abordadas en capítulo aparte. Esto permite presuponer que debió ser durante su estancia en Italia, cuando Leganés comenzó a atesorar escultura activamente. Cuando el veintisiete de marzo de 1655 se describe el estado de estas piezas, en algunos casos se menciona además su situación, circunstancia particularmente útil para sacar algunas conclusiones. Se citan primeramente diecisiete estatuas de mármol de cuerpo entero grandes, cuya ubicación no se consigna, pero que como escultura de bulto a tamaño natural, eran completadas con otras ocho de temática desconocida que con un tamaño más pequeño se ubicaban en el jardín del palacio de la calle san Bernardo en Madrid. De hecho el jardín parece ser uno de los principales destinos de las esculturas, pues allí se destinaron ocho cabezas también en mármol, y una gran fuente con taza y figuras cuya iconografía tampoco se cita. Desafortunadamente en ningún caso el inventario refiere los temas de las estatuas, salvo para los bustos de nueve emperadores de mármol que estaban colgados en la Galería Baja, probablemente entre las pinturas que presumiblemente se destinaban a este mismo sitio. Se puede deducir que las esculturas estaban diseminadas en las estancias más nobles y representativas del palacio, como el jardín y esa Galería Baja, que serían fácilmente accesibles desde el exterior. Pero también en la Galería Alta, donde se colgarían las principales pinturas, y donde se enumeran otras veintidós estatuas, a las que hay que añadir las veintiocho de medio cuerpo en sus escaleras y pasadizos. Finalmente en las bóvedas del edificio, se situaron otras doce estatuas de medio cuerpo y una de cuerpo entero de mediano tamaño, todas en mármol. A partir de estos datos poco se puede deducir, salvo una mayor preocupación por el arte de la escultura de lo que hasta ahora se había supuesto. Aunque no podamos deducir nada sobre el origen, o los temas, queda claro un interés muy elevado por la posesión de estatuas, pues en total Leganés poseía ciento cuatro piezas de mármol, más el grupo que coronaba la fuente del jardín.

Sin embargo, de la escasez de precisiones respecto de los temas de las piezas, algún dato se tiene sobre su origen. Se puede afirmar que Leganés adquirió esculturas en Italia, incluso que encargó algunas piezas que llegaron a Españ, tiempo después que él regresara. En 1645 se documenta la llegada de varias columnas de mármol procedentes de Génova, para el acondicionamiento de un patio de la casa²⁰⁰⁷. No podemos afirmar con rotundidad que fuera el único envío de esculturas a España tras su regreso, pues en 1655 las piezas procedentes de Génova parecen ser más, citándose en total ochenta y seis balautres,

²⁰⁰⁷ *Passaporte al Marq^e de leganes para unos marmoles y pintura q trabe de genov para su casa* 20 XII 1645, AHN, Consejos2422, f. 275v-276, cfr. Moran Turina 1994, p. 555.

veintiséis pedazos de mármol y una fuente. Todas importadas por orden de Domingo Centurión, al que hay que considerar una especie de agente o intermediario en la adquisición de piezas artísticas en Italia para Leganés²⁰⁰⁸.

Las esculturas no quedarían ligadas al mayorazgo explícitamente como había sucedido con pinturas y algunos tapices, aunque como objetos propios de la decoración del Palacio, eran en realidad parte del mayorazgo, al que éste pertenecía. De hecho tras la muerte de Leganés, la situación de las esculturas del jardín y de las galerías, era siempre objeto de crítica por los encargados de la vigilancia del estado e indivisibilidad del mayorazgo. Así por ejemplo, ante las prolongadas ausencias del II y III marqués de Madrid, las casas de san Bernardo eran alquiladas a huéspedes ilustres, cuyo cuidado de las piezas artísticas no parece que fuera demasiado exquisito. Por ejemplo en 11 de julio de 1697, los monjes Basilio hicieron una revisión de la casa y mayorazgo tras haberla ocupado en embajador imperial, conde Lubcokitz, confirmando el mal estado de muchos bienes, especialmente en el jardín, sobre el que se afirma: “*y en el jardín [hay] mucho daño por que esa asolado y destruido por beuerse arrancado de su borden todo el plantio que estaua en el, y las estatuas de Marmol de el estan Maltratadas y muchas por el suelo*”²⁰⁰⁹. Desafortunadamente, dado que no se había hecho un inventario y tasación específico de las estatuas como sucedía con pinturas y tapices, estas revisiones no aportan precisiones sobre las esculturas del Palacio, ni sobre las que faltan, ni sobre las deterioradas. Aunque se evidencia que su situación sería muy distinta en esa fecha a la dejada por nuestro I marqués Leganés en 1655.

En cuanto a la relación del gusto de Leganés por la estatuaria en el contexto coleccionista de la España de mediados de siglo, es necesario mencionar como tradicionalmente eran los virreyes napolitanos los que más interés parecían demostrar hacia las antigüedades. Por ejemplo conocido es el caso del duque de Alcalá, cuyas piezas llevó a su palacio sevillano denominado la Casa de Pilatos²⁰¹⁰. Del mismo modo el VIII conde de Benavente durante su etapa de virrey de Nápoles a comienzo de siglo había reunido numerosas piezas escultóricas que posteriormente trasladó a su residencia rural en la villa de su título²⁰¹¹. Además de interesado en la arqueología fue patrón de algunos artistas como

²⁰⁰⁸ “...mas se pone por ynventario una fuente y ochenta y seis balaustres y veinte y seis pedaços de marmol en çinquenta y tres cajas que es lo que hiço traer de jenoa su ex^a por borden del señor Domingo çenturion, AHPM 6267, f. 473

²⁰⁰⁹Revisión del inventario del Mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de san Basilio, 11 Julio 1697, Archivo Diocesano, C^a 2101, 1^{er} cuaderillo, sin foliar

²⁰¹⁰ Sobre este extremo Lleó Cañal 1998, 43-57; Trunk 2001 y Urquizar 2007.

²⁰¹¹ Simal López 2005, p. 38 y Simal López 2002, p. 204 y p. 225 . En el jardín de las casas de Benavente mostraba en 1613, su enorme colección de piedras, pirámides, bolas, de tipo decorativos, pero también

los escultores genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella a quienes encargó un sepulcro de mármol en 1609²⁰¹². También en Nápoles, otros virreyes como don Pedro de Toledo habían tenido veleidades arqueológicas y poblaron sus residencias de objetos de mármol, fuentes, estatuas, ánforas y otros objetos²⁰¹³. El condestable de Castilla por su parte, también fue uno de los incipientes aficionados españoles al coleccionismo de tesoros en piedra, que probablemente estuvieran expuestos en una misma sala²⁰¹⁴. En su poder tenía grandes medallones de piedra, pero también se localizaban figuras de Venus, importadas de Milán, donde el condestable fue gobernador en dos ocasiones, y otras figuras mitológicas entre las que destacaba, donde destacaba un grupo de Venus y cuatro sátiros en mármol blanco y negro. Además de algunos retratos en mármol, poseía un pequeño número de bustos de emperadores, tema al que fue muy aficionado, aunque disponiéndolos en su biblioteca.

Para valorar la colección de mármoles del marqués basta compararla con otros aficionados de su misma categoría social y cronología. Por ejemplo el Almirante de Castilla, cuya tasación de bienes se hizo en 1647, contaba con un grupo muy similar en cantidad y calidad²⁰¹⁵. En ese momento algunas de sus piezas aun se encontraban dentro de cajas, como dos sátiros y sendas figuras infantiles, las cuatro en sus respectivos embalajes. Además de otras doce estatuas con temas clásicos: un gladiador, Apolo y Dafne, Marçio, Baco, Niño a caballo de un cisne, un Consul, un villano, otro gladiador, la diosa Flora y una figura más de un cónsul. Completaban la colección un san Sebastián en mármol, un grupo de dieciséis bustos de emperadores en alabastro, otras cinco estatuas sin definir, tres niños en alabastro. Finalmente se citan algunas medallas, objetos que significativamente no se dan en la colección de Leganés. Por su parte el conde de Monterrey no poseyó demasiadas esculturas monumentales. El jardín de su casa además de varios bufetes, cita dos figuras grandes de cuerpo entero, cuatro relieves de argumento inédito, y una figura para el remate de alguna arquitectura representando a Hércules. Sin embargo también poseía medallas de medio cuerpo, hasta cuarenta y tres, de figuras antiguas, denotando un cierto interés por la Antigüedad Clásica²⁰¹⁶.

aquellas narrativas, de escenas mitológicas y los retratos de emperadores. Muchas de ellas fueron trasladadas a Madrid, por el X conde de Benavente, donde se encontraban en los años en que vivía Leganés.

²⁰¹² López Torrijos 1980, p. 80.

²⁰¹³ Hernando Sánchez 1993.

²⁰¹⁴ De Carlos 2005, p. 232.

²⁰¹⁵ AHPM 6233, f. 419 y ss.

²⁰¹⁶ AHPM 7684, f. 228 –231.

Bronces

En cuanto a las esculturas de bronce que albergó Leganés, éstas se encontraban mucho más repartidas por el palacio que los mármoles, a tenor de la descripción del inventario de 1655. Pero lo que se presenta como mucho más notable es el hecho de que éstas prácticamente no se mezclaban con las esculturas en piedra. Únicamente en la Galería Baja se encuentran piezas de ambos materiales, curiosamente con temas idénticos, pues a los nueve bustos de emperadores antes citados, acompañaban otros diecinueve bustos imperiales en bronce. Es probable que no se tratase de series perfectas, reuniendo las imágenes de los doce emperadores romanos, sino que la mención a “emperadores”, debe ser interpretada como una alusión a cualquier busto al uso, sin diferenciar la personalidad del representado. Argumento que apoya el hecho de que en la llamada Pieza Inmediata se exhibieran otros catorce bustos de “emperadores”. Aquí se encontraba también una de las pocas piezas cuya iconografía es reconocible, pues parece tratarse de una reproducción en bronce del Laoconte²⁰¹⁷. En el gabinete que se encontraba junto a esa galería del piso bajo, se situaron algunas de las piezas más llamativas. Entre ellas un crucifijo de bronce, que pasa por ser la única escultura de tema religiosa. Pero también una esculturita representando un caballo con un león encima. Una pieza que debía de ser de cierta calidad pues fue donada por Leganés marqués de Peñaranda. Junto a ella se encontraba otra pieza notable por su procedencia: un sátiro regalado por Felipe IV. Tras la mención a diversos candeleros o globos decorativos realizados en bronce que se encontraban en el Cuarto Alto, el inventario cita los bronce existentes en el Guardarropa. Esta estancia parece ser la que mayores piezas escultóricas de este material exhibía, puesto que aquí se citan: una serie de ocho niños con cestillos, una figura de tema desconocido con un alfanje, cuatro leones a modo de pisapapeles, que eran usados como remate de los bufetes, una escultura de un perro, varias esferas y bolas decorativas y varios niños con juguetes. La más llamativa de todas era una representación de Hércules, descrita sin mencionar ningún atributo que permita establecer la iconografía precisa. En resumen, se trataba de todo un repertorio de pequeñas piezas en bronce que presumen un ambiente propio de un verdadero aficionado a las artes. Por otro lado, también en la Guardarropa se localizan dos de las pocas figuras de bronce cuyo tema conocemos, un flautista y el personaje sobre un pilar, que ya se citaban en el inventario de 1637.

²⁰¹⁷ *Mas se halla en la dha pieza una estatua pequeña de bronce que tiene tres figuras asidas con unas culebras con su peana de pino dada de negro*, AHPM 6267, f. 663v

De hecho, a diferencia de la escultura sobre piedra, parece que antes de trasladarse a Italia, Leganés ya había comenzado a coleccionar pequeños bronce²⁰¹⁸. En el inventario a la muerte de su esposa, y su consiguiente tasación, se citan muchas de las piezas descritas en el párrafo anterior por ejemplo la que representaba un León sobre un caballo luego regalada a Peñaranda y el Hércules. También la figura con alfanje, los leoncillos y el perro, eran piezas ya atesoradas en esa fecha. Es notable que aparezcan entonces dos series completas de doce emperadores en busto, una de ellas procedente de Flandes. Sin embargo varias de las esculturas que se citan en 1637 no vuelven a mencionarse en 1655. Habrían salido de la colección probablemente como regalos o como donaciones, lo que demuestra una cierta actividad de intercambio de este tipo de piezas. Así lo confirman, tanto la donación de una pieza al conde de Peñaranda como la recepción de otra por parte del Rey ya citadas. Entre las que salieron de poder de Leganés después de 1637, además de una figura con lanza, un flautista y un caballo, destaca un pequeño grupo cuya descripción hace suponer que era una reproducción de la famosa obra de Giambologna representando a *Mercurio* cuyo original que se encuentra en Barghello de Florencia, siendo una de las más valorada de las veintena de piezas citadas en 1637²⁰¹⁹. Es imposible valorar si la posesión por parte de Leganés de una pieza de esta elegancia se debe a intereses puramente estéticos, que podrían tener su paralelo en la posesión de diversas obras pictóricas realizadas por el manierismo florentino. O por el contrario, se debe exclusivamente a una cuestión de imitación de un gusto más elaborado, pues recordemos que el original a tamaño natural se encontraba desde 1580 en Villa Medici en Roma²⁰²⁰, ciudad que Leganés había visitado en su juventud. Este más que probable interés por las creaciones del escultor franco-toscano lleva a considerar que otras piezas pudieran también estar relacionadas con su obra. Por ejemplo, los leones en bronce, podrían tratarse de réplicas, versiones o quizás pastiches, de los muchos que se hicieron a partir de la pieza de este artista, cuyo original también se encuentra en el mismo museo del Barghello²⁰²¹. También la figurita de Hércules, podría tener un origen similar en la obra Giambologna. Incluso es más que probable esta relación en la pieza regalada a Peñaranda, que por ser una donación debería haber sido especialmente estimada por Leganés. Como primer modelo podría estar las

²⁰¹⁸ Véase AHPM 5993, f. 319 y ss.

²⁰¹⁹ *Mas otra statua de bronze del Dios Mercurio sentado el un pie sobre una peana de madera negra y el otro y el brazo y rostro leuantado en alto y tasso en quarenta ducados que valen catorçe mil nouecientos y sesentamaraavedis*, AHPM 5993, f. 310v.

²⁰²⁰ Pons en Pratesi 2003, p. 54; Avery 1993, p. 127 y ss, Además de la famosa estatua del Museo Barghello, hecha para el cardenal Fernando de Medici, se conocen dos modelos de pequeño tamaño, uno en el mismo Museo y otra en el Kunsthistorisches de Viena, más otra versión a tamaño natural en colección privada sueca. Amén de algunas otras atribuidas como la que se encuentra en el Louvre, idem, p. 258, núm 44.

²⁰²¹ Avery 1993, p. 269, núm. 142.

representaciones de leones cazando caballos de Giambologna, en algunas de las cuales, el león está físicamente encima de su víctima, lo que explicaría la descripción del inventario. El mejor ejemplo es el que se encuentra en el Kunsthistorisches de Viena, procedente de la Colección de Rodolfo II²⁰²². La imagen en bronce puesta de moda por el escultor estaba basada en el gran grupo en mármol que se encontraba en el Capitolio de Roma desde el Medievo²⁰²³. Esta tendencia a la obra del famoso escultor, no extraña en Leganés. En realidad no hace más que reafirmar la situación su propia condición de aficionado a las artes, con unas características concretas. Giambologna no sólo podría haber sido conocido por el marqués durante su viaje a Italia, sino antes. La figurilla de Mercurio está citada en su inventario en 1637, siendo probable una adquisición relacionada con su etapa en los Países Bajos. De hecho el coleccionismo flamenco del momento tenía en la escultura en bronce, especialmente aquella reproduciendo mármoles famosos, un fuerte objeto de deseo. Basta comprobarlo en las pinturas de gabinetes de coleccionistas flamencas como la de van der Geest (Amberes, Rubenshuis), donde una serie de entendidos, coetáneos de Leganés, admiran con fruición un grupo de esculturas de pequeño formato, similares a las que nuestro marqués poseía.

Dado que las esculturas no sufrieron la misma incorporación al mayorazgo que las pinturas y algunos tapices, el desarrollo posterior de la colección que formó el marqués es imposible de estudiar. Vendidas, regaladas, o atesoradas en las casas de Madrid, estos pequeños objetos pasarían a través de varias generaciones. En 1711 el III marqués poseía una colección de esculturas como parte de sus bienes no vinculados. Entre ellos es fácil reconocer que muchos son los que había atesorado su abuelo²⁰²⁴. Las descripciones de las

²⁰²² Avery 1993, p. 269, núm. 140. Algunas versiones fueron hechas por Antonio Sunini a principios del XVII, *Idem*, núm. 139.

²⁰²³ Haskell & Penny 1990, p. 270, núm. 53.

²⁰²⁴ Tasación de la Escultura de los bienes libres pertenecientes al III marqués de Leganés, ADM, 2.104/1, ff. 138-145.

(...)

92. Primeram^{te} una efigie de xp̄to crucificado de Bronçe sin cruz de cosa de media vara de Alto la tasa en treç^{ta} y seis R^s de v^m y esta ymbentariada al numero noventa y dos 306

93. Una estatua de Bronçe de un mercurio de dos terçias con su peana ymitada a charol Blanco ymbentariado al numero noventa y tres con el nombre de Dios pala (sic) la tasa en quatroçientos R^s de v^m 400

94. Otra estatua de un satiro marino medio hombre y medio cauall con una figura ençima [f. 138v] ymbentariado al numeo noventa y quatro con el nombre de orizonte valen çien R^s de v^m 100

95. Un cauall marino tambien de Bronçe su tamaño mas de una terçia sobre una vola de Bronçe y un Pedrestal de madera ymbentariado al numero noventa y çinco, la tasa en çiento y veinte R^s 120

96. otra estatua de Bronçe vestida s^{ta} un pedestal su tamaño una terçia y le falta una mano, bale çiento y treinta r^s y esta ymbentariada al num^o noventa y seis 130

97. Otra estatua de bronçe poco menos de una terçia en un pedestral ymbentariada al numero noventa y siete la tasa en çiento y treinta R^s 130

98. una cabeza con sus astas ynstando a un venado vale noventa R^s esta ymbentariado al numero nov^{ta} y ocho 90

piezas aportan algunos datos más sobre las figuritas, incluyendo su comprador en la correspondiente almoneda, por ejemplo, el crucifijo que el I marqués había colgado en el gabinete y que medía aproximadamente 42 centímetros²⁰²⁵. Pero también el sátiro regalado por Felipe IV, que en realidad se trataba de un centauro, y cuya descripción hace presuponer una representación del rapto de Deianira²⁰²⁶. Entre las piezas aparece una representación de Palas Atenea, cuya iconografía tradicional hace presumir que se tratase de la figura con lanza citada en los inventarios del abuelo²⁰²⁷. Del mismo modo se puede especular con que la estatuilla de Hércules fuese la descrita ahora como un emperador desnudo con báculo, que mediría alrededor de treinta centímetros²⁰²⁸. Por último, en este momento todavía se conservaban al menos dieciséis de los bustos de emperadores²⁰²⁹, además de los cuatro leones²⁰³⁰.

En definitiva, muchas son las incógnitas y dudas que suscita la pequeña colección de objetos de bronce que poseyó el marqués. Llama la atención, por ejemplo, el uso de las series de emperadores que clara correlación en la colección de pintura²⁰³¹, y que era evidentemente un remedo de las antiguas galerías de hombres ilustres del Renacimiento. Aparentemente, éstos no se fueron colocados por él encima de librerías, según una conocida costumbre heredada del periodo humanista, o al menos nada especifican los inventarios sobre esta posibilidad. Por otro lado, destaca el contenido mitológico y animal de la mayoría de las piezas, junto con temas de delicada contemplación, caso de los niños jugando, o de bucólico recuerdo, como el flautista. También es sobresaliente la ausencia de piezas religiosas. Aparentemente su posesión y uso tiene está mucho más relacionadas con

99 y 1886. Diez y seis estatuas las quatro doradas y doze sin dorar ymbentariadas al numero noventa y nueve y otras diez y seis doradas ymbentariadas al num^o mill ochozientos y ochenta y seis las taso las veinte doradas a çiento y çinq^{ta} R^s y las [f. 139.] doze sin dorar a çiento y veinte R^s de vellon q todas ymportan quatro mill quatroçientosy quarenta R^s 4440
100 Quatro leonzitos dorados pequeños de Bronçe ymbentariados al numero çiento los taso a quinze R^s cada uno q hazen sesenta R^s de vellon 60

(...)

Toda la documentación sobre la Testamentaria del III marqués de Leganés fue trascrita y estudiada en nuestra Memoria de Licenciatura: *Las colecciones artísticas del III marqués de Leganés*, Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte (II), 1997.

²⁰²⁵ Francisco Rosales adquirió esta pieza en la almoneda, el 23 de febrero de 1713 por precio de 120 reales, (almoneda, n° 567). La almoneda en Archivo Diocesano, C^a 2104/3.

²⁰²⁶ Fue adquirido por Domingo Basauil en su precio el 21 de octubre de 1712, (almoneda, n° 103).

²⁰²⁷ En la tasación se dice, sin embargo, que se trataba de la Fama. Fue adquirida por Domingo Basauil el 21 de octubre de 1712 por su precio original. Sin embargo también se puede considerar que esta figura fuese una reproducción de la Minerva Giustiniani, a veces creída una Atenea, que en 1631 tuvo gran difusión a través de los grabados de esta colección romana, Véase Haskell & Penny 1990, p. 298, núm. 65

²⁰²⁸ Domingo Basauil la adquirió en la misma fecha que la anterior por su precio tasado, (almoneda, n° 102).

²⁰²⁹ De este grupo de dieciséis, cuatro estaban doradas tasándose en 150 reales cada una; las doce restantes sin dorar, al igual que las doce del número 1886 se tasan en 120 reales. El conjunto alcanza 4440 reales. Todas son compradas por Antonio de la Helguera por el precio que habían alcanzado en la tasación el 2 de octubre de 1712, (almoneda, n° 149)

²⁰³⁰ Comprados por Alejandro Narbate el 16 de enero de 1713 por 32 reales, 8almoneda, n° 488).

²⁰³¹ Véase cat. 822.

cuestiones estéticas y de representación, que utilitarias. El coleccionismo de piezas representativas de la arqueología clásica, como el Laoconte, descubierto en 1506, son el mejor argumento. Se trataría de una copia en pequeño tamaño y en bronce de una pieza de muy conocida, del mismo modo que muchas pinturas famosas serían copiadas y trasladadas a sus galerías madrileñas. De hecho la posesión del Laoconte parece un lugar común para aquellos coleccionistas interesados por la Antigüedad como el condestable de Castilla, quien en 1608 ya poseía una pieza similar, también tras su paso por el Gobierno de Milán²⁰³². En este caso tanto Leganés como el Condestable, no están sino siguiendo una costumbre iniciada prácticamente desde el descubrimiento del famoso grupo helenístico. En 1523 Bandinelli tallaba la primera copia en mármol y por ella competirían coleccionistas como el rey francés Francisco I, el Cardenal Della Rovere o la familia d'Este, aunque acabó en poder de los Medici. Sin embargo se hizo una copia en bronce para Fontainebleau y Jacopo Sansovino fundió otra en el mismo material, que pasó al Cardenal Grimani. A partir de entonces las versiones se multiplicaron, casi cayendo en la redundancia. Isabel d'Este también poseía, no una sino dos reproducciones en bronce en su famosa *grotta*²⁰³³. En el siglo XVII, coleccionistas ingleses, con los que Leganés presumiblemente tuvo contacto en los años iniciales de su afición al coleccionismo también se hicieron con grupos bronceos similares. Por ejemplo el marqués Hamilton compró una copia en Alemania que acabó en la colección del rey Carlos I²⁰³⁴. La fascinación en España del grupo del sacerdote troyano, sucumbiendo ante las apolíneas serpientes, también fue promovida por las copias en escayola, como la que en 1686 ya estaba en el Alcázar de Madrid²⁰³⁵.

Pero comparado con otros coleccionistas de su entorno, Leganés destaca en la posesión de bronce. Así el Almirante de Castilla en 1647, no poseía figuras esculpidas en bronce, apenas “un ídolo” tasado en 1.400 reales. Pero sin embargo si poseía numerosas ejemplos de pequeñas esculturas realizadas en plata, que demuestran idéntico interés por las artes plásticas, pero de mayor valor económico²⁰³⁶. Por su parte tampoco el conde de Monterrey fue aficionado a estas piezas. En su inventario de 1653 no se cita ninguna, y en el que se realiza dos años después a la muerte de su esposa no se mencionan piezas suntuarias o artísticas al modo de las que poseía Leganés. Únicamente se cita un Salvador

²⁰³² De Carlos 2005, p. 232. La pieza estuvo en la biblioteca del condestable al menos en 1608. La biblioteca era también el destino de la mayoría de los bustos de emperadores de este noble.

²⁰³³ Véase Haskell & Penny 1990, p. 266, n-um. 52, para más detalles sobre estas versiones y copias.

²⁰³⁴ *Ibidem*, p. 49.

²⁰³⁵ Haskell & Penny, 1990, p. 51.

²⁰³⁶ Relieves con la Oración del Huerto, navíos esculpidos en plata con toda suerte de detalles velas anclas etc. Imágenes religiosas de la Santa Familia de la Virgen, Historias bíblicas de Cristo y la samaritana, el sacrificio de Abraham, así como las habituales piezas de uso cotidiano y no puramente representaciones o artísticas. Las piezas de plata y bronce, son tasadas conjuntamente, AHPM 6263, f. 421 y ss.

guarnecido en bronce con una piedra verde, que parece afirmar un uso más devocional que artístico²⁰³⁷.

Marfiles, joyas, plata, mobiliario, armas etc. Uso y disfrute de otros objetos suntuarios.

Los distintos inventarios levantados durante la vida de Leganés también describen muchos otros objetos y bienes artísticos de diversa índole, objetos para representación, piezas de mobiliario, objetos de atesoramiento cultural o personal, cuya descripción contribuye al esclarecimiento de las inquietudes artísticas y sociales de Leganés, como coleccionista. Entre ellas destaca la práctica ausencia de piezas de marfil en la colección. En su poder prácticamente de manera testimonial se documenta en 1637 un *Ecce Homo* tallado en marfil y *Un retablo de la adoración de los reyes de marfil con marco de ebano*²⁰³⁸, lo que implica una especialización en los materiales estudiados anteriormente y un claro desinterés por este material.

Relacionado con esas pequeñas piezas de devoción, es necesario mencionar también una imagen de bulto, probablemente en madera, y guarnecida en plata que representaba *Virgen de Monteagudo*, cerca de Bruselas cuya presencia en la colección se explicaría por el pasado flamenco de Leganés y la fuerte devoción que la infanta Isabel tenía por esta imagen²⁰³⁹.

Sin embargo, además de los tapices, esculturas bronce, y pinturas, Leganés poseía un número asombroso de objetos de mobiliario. En 1637 se inventarían setenta y cuatro bufetes, dieciséis espejos, numerosos biombos que en algunos casos procedían de Sevilla²⁰⁴⁰ y diecinueve relojes, de gran calidad y valor ornamental, uno de ellos procedente de Alemania²⁰⁴¹. Sobre el origen de estas piezas se sabe que al menos dos escritorios de ébano, citados en 1655, habían sido remitidos desde Sevilla por Juan Bautista Ortiz de Espinosa, Juez de la Monarquía en Sicilia²⁰⁴². En otros casos serían personajes más cercanos los que dotarían a Leganés de algunos de los bienes suntuarios que llegó a poseer, como un coche

²⁰³⁷ AHPM, 7684, f. 228 para el primer inventario; AHPM 7685, f. 132v y ss. para el segundo.

²⁰³⁸ AHPM 5993, f. 339 y f. 321v respectivamente. Esta última valorada en 2000 reales, más que muchas de las pinturas.

²⁰³⁹ AHPM 5993, f. 339v.

²⁰⁴⁰ AHPM 5993, f. 329.

²⁰⁴¹ AHPM 5993, f. 332.

²⁰⁴² AHPM 6267, f. 450-51

grande antiguo, anterior propiedad del conde de Monterrey²⁰⁴³, o la carroza entregada por don Luis de Haro, a la marquesa doña Juana cuando aquél era caballerizo mayor²⁰⁴⁴.

Tales objetos, además de un sentido representativo evidente, tenían en algunos casos una connotación relacionada con la imitación de los tesoros regios. Por ejemplo entre las muchísimas joyas y objetos de plata, destaca un relicario, imitando otro similar que se encontraba en el monasterio del Escorial²⁰⁴⁵. De hecho en muchos casos algunos de los objetos tenían un cierto carácter simbólico, debido a su pasado, o la persona que los había entregado al marqués. Así entre algunos bienes que se tasaron en Milán en 1637 se encontraban un bastón de mando, utilizado por el infante don Carlos en la ceremonia de posesión de su cargo de General de la Mar²⁰⁴⁶. Pero también se enumeran otros de no menor interés, como una espada de a caballo, entregada por el duque de Eboli²⁰⁴⁷; un manguito de martas, entregado por Manuel de Guzmán, personaje que nada se sabe²⁰⁴⁸; y un aderezo de caballo que había sido propiedad del duque de Medina Sidonia²⁰⁴⁹. Se trata de piezas que denotan cómo la posesión de estos bienes iba en ocasiones más allá de su valor económico o artístico para convertirse en pequeños objetos de culto, a modo de recuerdo. De hecho, algunos de los objetos cotidianos que se citan en el inventario fueron entregados a Felipe IV, jugándose con ellos un importante papel en la práctica del juego cortesano. Por ejemplo, además de las muchas pinturas que se analizarán en otro momento, Leganés entregó a rey ciertos objetos que hoy consideramos menores pero que ejercían idéntica función, como un “*candelero de oro con piedras ágatas, con cuya contemplación había disfrutado Policena Spinola hasta su muerte, dado que solía estar en su recámara*”²⁰⁵⁰.

Mención aparte merecen algunas de las joyas que llegó a atesorar y que se describen en el inventario general de 1655²⁰⁵¹. Cuando se inventarían todas las que quedaron a la muerte del Marqués, la principal de ellas seguía siendo, por su valor histórico y sentimental, el magnífico cintillo que el emperador Fernando II, había entregado al marqués en septiembre de 1634 con ocasión de la batalla de Nördlingen²⁰⁵². La relevancia de esta

²⁰⁴³ AHPM 6267, f. 473v

²⁰⁴⁴ AHPM 6267, f. 474.

²⁰⁴⁵ *Un relicario grande de ebano con figuras de bronce a ymitacion del del escorial con su custodia de bronce y dos apostoles y laminas con su pie de ebano sobre un estante que tiene un cajon con su cortina*, AHPM 5993, f. 273v (inventario 1637). En 1655 seguía presente en la colección, AHPM 6267, f. 434v.

²⁰⁴⁶ AHPM 5993, f. 353.

²⁰⁴⁷ AHPM 5993, f. 353.

²⁰⁴⁸ AHPM 5993, f. 353v.

²⁰⁴⁹ AHPM 5993, f. 354v.

²⁰⁵⁰ AHPM 5993, f. 332v

²⁰⁵¹ AHPM, 6267, f. 426 y ss.

²⁰⁵² *Un centillo de oro y diamantes que el dho señor marques de leganes por su testamento deyo agregado a su mayorazgo que tiene quarenta y seis piezas = las quarenta y tres de nueue diamantes cad una y las tres que sirben de remate del centillo, la dos rosas y la otra enforma de vellota tienen cada rosa nueue diamantes y el de el medio grande la vellota bonce*, AHPM, 6267, f.

donación había sido tal que fue reflejado en las fuentes y crónicas que relataban el acontecimiento histórico, como lo hizo por ejemplo Domingo de Urquizu al hablar de la batalla y la entrega de regalos por parte del Cardenal Infante y el Rey de Hungría Fernando a los generales del ejército aliado: *en cuiu agradecim^o imbio su Alteza a Galasso una joia de Diamantes de considerable valor y otra el Rey al Marqués por lo mesma raz^{on}*²⁰⁵³. Sin embargo no fue la única pieza de joyería recibida en compensación por los servicios militares. Los inventarios también describen una copa de oro con las armas de Aragón, que éste reino le entregó en agradecimiento por la toma de Lérida en noviembre de 1646²⁰⁵⁴. Por otro lado, algunas de las piezas de joyería de más rica factura y elevado valor económico fueron entregadas por el Marqués a varios de sus familiares más cercanos. A su hijo Gaspar le entregó una venera de oro y diamantes ricamente decorada²⁰⁵⁵ y a su yerno el marqués de Almazán le hizo entrega de una magnífica sortija²⁰⁵⁶.

Conocida la importancia de la colección de pinturas, objeto de un detallado estudio en capítulos aparte, hay que anticipar como además de los más de mil trescientos cuadros inventariados en 1655, los distintos documentos mencionan otros objetos relacionados con las artes pictóricas. Se trata de estampas, cobres o pergaminos engarzados en plata o joyas, que poseían una utilización cotidiana, personal o devocional. Obras que no fueron incluidas entre aquellas de la colección de pinturas, pero que poseían un contenido mucho más representativo o simbólico y no eran destinadas a las habitaciones más específicas para las colecciones artísticas, sino que se tenían entre los objetos más personales. La mayoría de estas piezas se mencionan ya en el inventario de 1637 realizado a la muerte de Policena Spínola, donde por ejemplo se cita una pequeña pintura del *Descendimiento* a modo de tríptico, junto a otro tríptico, este quizás en madera, con forma de ovalo con la Virgen y el Salvador, que tenía la hija de Leganés en sus habitaciones de Palacio Real. También se alude en este momento a un Niño Jesús y una imagen de la Verónica, estas dos probablemente talladas en madera que pertenecían a la recámara de Policena Spínola²⁰⁵⁷. En la recámara se

426. Será en el documento de agregación al mayorazgo en 1655 cuando se mencione que fue regalo de Fernando II: *= y un zintillo que le dio el señor emperador ferdinando tercero en la ocasion de la batalla de norlidguent contra los suecos que es de oro y diamantes con quarenta y seis diamantes quadrados con su bellota por remate que esta tasado po Diego de molina tasador de las joyas desta corte en mill y seiscientos y veynte ducados de plata*, AHPM, 6267, f. 675.

²⁰⁵³ Urquizu 1634, f. 30v-40,

²⁰⁵⁴ *Mas una copa de oro con su tapadro y salbilla de lo mismo con las armas del Reyno de aragon que es la que el dho Reyno dio al dho señor marques de leganes quando hizo el socorro de la çinda de lerida que su ex^a la deja vinculada por su testamento*, Ibidem.

²⁰⁵⁵ *Una venera de oro y diamantes con el abito de santiago de rubies a modo de concha con su reaca y diamantes y una rosa que sirbe con la dha venera que tiene en el medio quatro diamantes pegado el uno al otro y en la orla veinte diamantes pequeños la qual deja mandada el dho señor marques de leganes al señor marques de morata su hijo*, AHPM 6267, f. 426.

²⁰⁵⁶ *Una sortija quadrada de un diamante grande en medio y doçe diamantes pequeños alrededor del, que por su testamento mando al señor marques de almazan*, AHPM 6267, f. 426v

²⁰⁵⁷ AHPM 5993, f. 274-274v.

citan muchas láminas o cobres con sus guarniciones, siempre de tema religioso y devocional: escenas marianas y santos principalmente. Entre ellas imágenes de san Antonio de Padua, de san Diego de Alcalá, del Salvador, de la Magdalena, de la Verónica, Vírgenes con Niño, todas probablemente pequeñas obras sobre cobre, mencionadas como láminas, y entre ellas al menos también seis iluminaciones o miniaturas sobre pergamino de tema incierto, pero que nos ilustran sobre los santos de mayor aceptación por la familia²⁰⁵⁸. Como complemento a las pinturas, hay que mencionar que también sobre algunas de las piezas de mobiliario albergaban escenas pictóricas, como el *Nacimiento* que se pintó sobre una de las camas y que menciona en el inventario de 1655²⁰⁵⁹.

Mucha más importancia artística tienen los pequeños retratos pintados engarzados en piezas de plata, cristal, o piedras preciosas, que se utilizaban para ser llevados a modo de colgantes, cuyo valor económico hace que estas piezas se mencionasen entre las joyas, y no entre las pinturas. En 1637 se citan varios entre los que se encuentran retratos de damas desconocidas, una de ellas cazando; pero también del padre de Leganés, conde de Uceda; de los Marqueses de los Balbases, quizás Ambrosio Spínola o quizá su hijo Felipe; y al menos dos del marqués de Leganés, uno de ellos unido al mencionado de Balbases²⁰⁶⁰.

²⁰⁵⁸ Citadas en la tasación de los objetos de la recámara de la marquesa, AHPM 5993, f. 323-323v:

Mas una lamina con nra s^a y el niño y tasso en veynte ducados que valen siete mil quatrocientos y ochenta maravedis (f. 323)

Mas otra lamina con nra s^a y san Ygnacio y tasso en la dicha cantidad (f. 323)

Mas una lamina de piedra con san Diego de Alcalá por un lado guarnecida de ebano y tasso en dos mil Reales que valen sesenta y ocho mil maravedis (f. 323-323v)

En el inventario previo a la tasación se mencionaba además una lámina de san Antonio de Padua y un Dptico con una lamina de la Virgen y el Salvador por un lado y por el otro la Virgen con el Niño.

A todas esas se unen otras piezas descritas con detalle en la *Tasación de joyas y otras cosas que quedaron a la muerte de Policena Spínola*, por Pedro Jorge y Juan ebin [Aeuing], maestros de platería y lapidarios, AHPM, 5993, f. 359 y ss.:

Mas una lamina de nra s^a con el niño y san Joseph guarnecida de oro y de mayates y tassaron en quarenta ducados que valen catorce mil novecientos y sesenta maravedis, (f. 362)

Mas un retablitto con un ecceomo del un lado y del otro una reliquia de los antos martires de Arjona y tassaron en cien reales que valen tres mil y quatrocientos maravedis, (f. 365)

Mas una lamina pequeña de la Mag^a guarnecida de azero y lata y tassaron en cien Reales que valen tres mil y quatrociens mrs (f. 365v)

Mas una lamina chica con dos beronicas guarnecida de oro y tassaron en tres duacados que valen mil ciento y veitne y ods maravedis (f. 366)

Mas una lamina grande guarnecida de oro que itene de un lado al nacimiento y del otro a nra S^a y tassaron en treitna ducados que valen onze mil duçientos y veitne maravedis (f. 366v)

Mas diez laminas de diferentes tamaños y tassaron todas en quarenta ducados que valen catorce mil novecientos y sesenta maravedis (f. 369)

Mas una lamina de un ecce homo guarnecida en Azero y tassaron en veynte Reales que valen seiscientos y ochenta maravedis (f. 371)

Mas seis estampas de pergamino y luminadas y tassaron en tres reales que valen ciento y dos mrs (f. 372)

Mas un retrato de la ynfana de oro y tassaron en quatrocientos Reales que valen treçe mil y seiscientos maravedis (f. 373).

²⁰⁵⁹ *mas otra madera de cama de hebano con guarniçion de bronce dorado y en lo alto de la caueçera una pintura de el neçimiento de nro señor de una quarta de alto poco mas o menos y media de ancho.*

AHPM 6267, f. 458.

²⁰⁶⁰ Citados someramente en el inventario de 1637: AHPM 5993, f. 345v-346. Algunos de los retratados se mencionan en la tasación de las joyas:

Dado que serían realizados por encargo, la importancia de estos pequeños retratos radica en los posibles autores. En este sentido cabe llamar la atención sobre la miniatura realizada por Van der Hamen, identificado hace poco tiempo como un retrato del marqués de Leganés, cuyas características corresponden al tipo de piezas descritas en 1637, y que hacen presumir que varios de los arriba citados pudieran estar realizadas por este pintor²⁰⁶¹. Pero también recuerdan mucho a otras imágenes similares, como las conocidas del conde duque de Olivares, realizadas por Velázquez, un artista con el que Leganés también tuvo un gran contacto como se verá²⁰⁶². La presencia del duque de Uceda entre las efigies citadas hace necesario recordar que artistas anteriores, de los años de vida del duque, como Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, o Felipe de Liaño, también se dedicaron a este género²⁰⁶³. En cualquier caso, este tipo de miniaturas en piezas de orfebrería y joyas, merecen una mención aparte. Evidentemente hoy serían consideradas como obras pictóricas de gran entidad, sin embargo, en la época no eran consideradas como tales, en el sentido de piezas de coleccionismo pictórico. No eran como las pinturas destinadas a las galerías, muestra de la capacidad, el gusto, y el conocimiento artísticos de su poseedor, sino que permanecían en espectro privado y personal.

En cuanto a otro elemento primordial de representación social, como son las armerías y colecciones de objetos militares, llama la atención que éstas fuese tan exiguas en el caso de Leganés. Se puede deducir que las armas no fueron un bien coleccionado por él como tesoro o como instrumento para transmitir una imagen, sino como objeto puramente práctico, dado que en la tasación de la armería sólo aparecen los elementos estrictamente necesarios, sin acumulaciones. Entre los bienes que se citan en 1642 únicamente comparecen dos juegos completos de arneses de caballo, más otro de infante, además de muchos arcabuces -estos contrariamente muy abundantes- así como pistolas, carabinas y

Mas un retrato de una dama en una cajuela de xptal y tassaron en seis ducados que valen dos mil ducientos y quarenta y quatro mrs

Mas otro retrato de otra dama guarnecido de oro y tassaron en la misma cantidad

Mas un retrato en una cajuela de Azero del s^{er} Marques de Leganés y tassaron en tres ducados que valen mil ciento y veinte y dos mrs

Mas otra cajuela de azero con dos Retratitos de los S^{tes} Marqueses de los Baluases y de leganes y tasaron en lo mismo

Mas un retrato del s^{er} Conde de Uxeda en una cajuela de cuero y tassaron en lo dicho

Mas un retrato de una dama en una cajuela de plata y tassaron en quatro ducados que valen mil quatrocientos y nouenta y seis maravedis

Mas otro en una cajuela redonda de plata chiquita con un bonete negro y tassaron en veinte Reales que valen seiscientos y ochenta mrs

Mas dos retratos en una cajuela de madera y tassaron en seis ducados que valen dos mil ducientos y quarenta y quatro mrs

Mas un retrato de una dama va a caza y tassaron en doze reales q valen quatrocientos y ocho mrs

AHPM 5993, f. 369.

²⁰⁶¹ Jordan 2005, p. 183.

²⁰⁶² Colomer 2004.

²⁰⁶³ Colomer, 2004, p. 342.

otros objetos guerreros²⁰⁶⁴. Sobre su colocación en las casas de Leganés nada se deduce de la documentación.

Otra gran frustración que depara la revisión de los inventarios del marqués de Leganés es su biblioteca. Por su carrera profesional es evidente que el acopio de libros, cuanto menos aquellos de temática militar o técnica, era necesario formando una nutrida librería. Sin embargo, cuando se describen los libros, no son mencionados al detalle sino en conjunto. En 1637 se afirma que alcanzaban la cifra de trescientos cincuenta y cuatro²⁰⁶⁵, sin que ningún dato complementario nos permita aproximarnos a los autores, títulos o temática. Nada se dice que permita deducir los conocimientos o aficiones culturales del marqués, salvo la mención en la recámara de don Diego de una lectura devocional: un pequeño libro pequeño del *Oficio de Nuestra Señora*²⁰⁶⁶. Poco más se puede añadir sobre la librería, excepto que los libros eran atesorados en ocho estantes al uso, realizados en caoba y ébano, con llaves doradas, vidrieras dos y enrejados seis con cortinas de damasco verde, una práctica del todo habitual para la época²⁰⁶⁷.

²⁰⁶⁴ Tasación de la Armería realizada por Manuel Luis, AHPM 5993, f. 407 y ss. 30 abril 1642.

²⁰⁶⁵ *Mas trescientos y cinquenta y quatro libros grandes medianos y pequeños los mas de ellos enquadernados en pergamino y algunos en tablas con cubiertas negras y sus mançillas que todos estan en los seis cajones de caoba enbutidos de ebano que estan sentados atrás*, AHPM 5993, f. 369. Los libros fueron tasados en 1642 por Francisco Antonio Camasa en 400 ducados de plata, equivalente a 147.600 maravedíes, junto con un número de instrumentos matemáticos en dos arcas de madera, *Idem*, f. 423.

²⁰⁶⁶ Citado junto a otros cuatro grandes de tema incierto, AHPM 5993, f. 358.

²⁰⁶⁷ AHPM 6267, f. 456v.

III PARTE.

LA COLECCIÓN DE PINTURAS.

III.1 LA PINTURA ITALIANA

Artistas Venecianos.

La más antigua de las pinturas venecianas que se han identificado en la colección es el retrato de un personaje anónimo realizado por GIOVANNI BELLINI hacia 1490, actualmente en la National Gallery of Art de Washington (cat. 44). Pintura de la que se desconocía hasta ahora su procedencia de la colección Leganés, quedando probada por el número de inventario aun visible. La obra es muestra de cómo el Marqués también se interesó por este tipo de sencillas imágenes cuatrocentistas, que tanta relación tienen con la retratística flamenca del siglo XV. Quizás fuese adquirida en Flandes, debido a la fecha tan temprana en que entró en su colección, pues aunque no aparece registrado en la lista de 1630, entraría en su poder muy poco después. En esos momentos se encontraban pocas pinturas de este artista identificadas en las colecciones madrileñas. En 1647 el Almirante de Castilla poseía tres, entre ellas un retrato, mientras que en 1653 el inventario de la colección del conde de Monterrey cita tres, entre ellas otro retrato similar al que nos ocupa²⁰⁶⁸. Por su parte no será hasta el inventario de 1682 cuando aparecen pinturas atribuidas a Bellini en poder del marqués del Carpio, llegándose a citar diez obras, pero curiosamente ningún retrato que no fuesen duques venecianos²⁰⁶⁹. Datos que privilegian la posesión del retrato de Washington por parte de Leganés.

También antes de 1637 Leganés se había hecho con obras de otro importante precursor de la pintura veneciana del Renacimiento como fue GIORGIONE. De este artista llegó a poseer una única pintura descrita como *nro señor con algunos de sus apóstoles con la mano derecha alçada bechandoles la bendiçion* atribuida a *Jorxeon de Castelfranco mro de Tiziano* (cat 297). La presencia de obra de este artista en una fecha tan temprana como 1637 -aunque pudo entrar antes en poder de Leganés- es significativa de la exquisitez de su reunión de pinturas, pues únicamente en la colección Carpio inventariada en 1682 aparecen pinturas de Giorgio da Castelfranco, un artista muy poco representado en el coleccionismo privado de la corte en el siglo XVII²⁰⁷⁰. La relevancia de esta tablita queda demostrada al ser una de las

²⁰⁶⁸ Pérez Sánchez 1977, p. 432 y p. 444. Es destacable la posibilidad de que el retrato de Bellini representase al cardenal Pietro Bembo.

²⁰⁶⁹ Véase Burke & Cherry 1997, II, p. 1085-1086.

²⁰⁷⁰ Véase Burke & Cherry 1997, II, p. 1122.

primeras en salir de la colección Leganés, cuando fue adquirida por Juan Bautista Marqueli, quien se hizo con algunas de las mejores pinturas de la misma²⁰⁷¹.

También elevadamente singular en el coleccionismo español es la presencia de una pintura de PARIS BORDONE, obra que Leganés adquirió entre 1642 y 1655 y que representaba la imagen de Cristo (cat. 1319). El documento de tasación alude a que se trata de una obra “del bordonon”, al que se describe como maestro de Tiziano. Leganés parece estar ejerciendo en este sentido un cierto modelo de posesión de un tema y artistas poco conocido en España, que imitaría algunos años después el marqués del Carpio, quien poseyó una obra idéntica a la de Leganés pero de menor tamaño. Se trataba de un Cristo bendiciendo cuyas medidas eran un palmo y medio de alto dentro de un marco tallado y dorado²⁰⁷². Parece muy relevante el hecho de que Leganés fuese uno de los primeros coleccionistas de la pintura de París Bordón en España, ampliando la nómina de artistas venecianos admirados por el coleccionismo hispano, cuya posesión otros grandes aficionados parecen querer imitar. De hecho será únicamente en la colección de Carpio donde se individualicen obras de este artista aunque casi todas las menciona a la obra del veneciano se localizan en su inventario de 1682. Para el levantado en Madrid en 1651 únicamente aparece una pintura de Bordone²⁰⁷³, lo que demuestra la escasez de su obra en España, o al menos su desconocimiento por parte de los tasadores.

Pese a la posesión de obras de estos artistas, poco comunes en España, el principal de todos los pintores vénetos de cuantos poseía Leganés sería TIZIANO. Pese a su confesada pasión por la obra de Rafael, será la pintura veneciana y especialmente la del maestro de Cadore, aquella que esté representada en mayor número en su colección. Hasta treinta y una pinturas de este autor se citan en su inventario *postmortem* la mayoría de ellas tenidas por originales, aunque al menos dos son actualmente consideradas obra de Jacopo Robusti, *il Tintoretto* (cat. 23) y de su hijo Domenico (cat. 1212). De hecho, Tiziano parece ser una de sus aficiones más tempranas, pues en la fundación de su mayorazgo de 1630 de un total de diecisiete obras que vincula a su patrimonio, diez eran de este autor, frente a una única obra de autores como Rubens, Rafael, Correggio, Durero, Metsys y Brueghel²⁰⁷⁴.

²⁰⁷¹ Véase nuestro capítulo sobre la dispersión de la colección.

²⁰⁷² 765 *Un quadro che rappresenta un Salvatore in atto di benedire di mano di Paris Bordone di palmi 1 1/2 in circa con sus cornicietta piana, e tutta indorata stimati ambidue insieme in 50*, véase Burke & Cherry, 1997, I, p. 767, n° [686].

²⁰⁷³ Se trataba de una Sacra Conversación con san Roque y Santa Catalina y la Virgen, Burke & Cherry 1997, I, pp 473, n° [168].

²⁰⁷⁴ Véase Apéndice Documental, doc. 2.

Cuando Leganés se decanta a finales de la década de los veinte por la pintura de Tiziano se concentra en la posesión de retratos. De las diez pinturas del veneciano que posee en 1630, nueve son imágenes de personalidades, y casi todas tienen relación con personajes de tiempo de Carlos V. El más significativo es el retrato de *Federico I, duque de Mantua*, actualmente en el Museo del Prado (P418), que podemos afirmar ingresó en la Colección Real a través del marqués de Leganés, pero sin pasar por la colección de Carlos I de Inglaterra, como se ha creído hasta ahora, dado que él la poseía ya en 1630. El propio monarca Felipe IV parece incentivar la afición de Leganés a la pintura del maestro de Cadore, pues antes de 1633 le había entregado dos importantes retratos, tras quedarse sendas copias en la Colección Real. Se trataba de los retratos del *duque de Sajonia*, presumiblemente el que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y del *Landsgrave de Hesse* obra no localizada. Este último, estaba en poder de Leganés en 1630, mientras que el primero no aparece con seguridad en su poder hasta 1633, cuando lo citó Carducho²⁰⁷⁵. En cualquier caso ambos fueron reintegrados antes su muerte a la Colección Real (cat. 16 y 17), probablemente después de 1642, cuando Leganés ya poseía otras copias²⁰⁷⁶.

Junto a éstos, ya en 1630 se había apropiado de uno de los retratos que Tiziano realizó del dux veneciano Andrea Gritti, que debe tratarse de la versión que se encontraba anteriormente en la colección Margaret Allen Whitaker (cat. 19) y que curiosamente se cita acompañado de un retrato de su esposa la duquesa, que no ha sido localizado. Este caso de retratos tizianescos emparejados parece que era del gusto de Leganés quien antes de 1630, había adquirido un retrato del *duque de Alba*, no identificado con ninguna obra actualmente conservada (cat. 14), que fue emparejado en los años siguientes con un retrato de la duquesa de Alba tampoco localizado, aunque llegó a ser propiedad de José Madrazo en el siglo XIX (cat. 14 bis). La posesión de imágenes del duque de Alba no era en sí misma ninguna singularidad de la colección de Leganés, pues sabemos que ejemplares similares se colgaban en numerosas colecciones privadas, incluidas las del duque de Infantado y la del Almirante de Castilla²⁰⁷⁷. Si del duque Fernando Álvarez de Toledo existen todavía hoy numerosas

²⁰⁷⁵ Carducho 1979, p. 435.

²⁰⁷⁶ Véase el capítulo posterior sobre las relaciones entre Felipe IV y Leganés. Las copias cat. 1206 y 1206 están listadas poco después de las donaciones de Diego Ciganda de Noviembre de 1643, siendo esta la fecha *postquam* para su reingreso en la colección Leganés. Podría tratarse de un intercambio con el rey. Leganés entregaba los originales y Felipe IV le devolvía las copias que permanecían en Palacio como afirmaba el inventario de 1636. Dado que las copias no comparecen en inventarios reales posteriores.

²⁰⁷⁷ Casi todos los retratos de Alba citados en el XVII se consideran sin autoría. Por ejemplo en 1624 el duque del Infantado tenía tres retratos del duque y uno de la duquesa (Burke & Cherry, 1997, I, p. 231, n° [23], p.

versiones, no se conoce sin embargo retrato alguno de su esposa, como el que poseía Leganés. Sin embargo la presencia en la Colección Real de un retrato similar desde 1666 parece probar la veracidad de esta identificación²⁰⁷⁸.

Los *tizianos* que Leganés había atesorado ya en 1630 incluían otros ejemplares de la retratística del maestro, siempre en relación con la política internacional de tiempos de Carlos V. Uno es el retrato de *Alfonso I d'Este*, duque de Ferrara, con la mano sobre una pieza de artillería (cat. 18) identificado con el ejemplar del Metropolitan Museum of New York (inv. 27.56), que entregó a su muerte al rey Felipe IV. Junto a él, recientemente identificado por Piero Boccardo, se encontraba el retrato de Ferrante Gonzaga (cat. 21), siendo como el anterior ejemplos de la singularidad de los *tizianos* de Leganés. La última obra era un retrato de *Senador Veneciano*, que pese a la amplia descripción de sus vestiduras “de marta”, y al detalle de “los guantes en la mano derecha”, no ha podido ser identificado con ningún retrato conocido de este artista, o de cualquier otro pintor veneciano que abordase este tipo de imágenes (Cat. 22). Sin embargo, el *Retrato de un Cardenal* (Cat 20), descrito como un “joven con un breviario en las manos” se puede tentativamente considerar una réplica del famoso retrato que Tiziano hizo del cardenal Granvella actualmente en la Willian Rockhill Nelson Gallery de Kansas City.

Es muy sugestivo comprobar como únicamente una de las diez pinturas de Tiziano que Leganés poseía en 1630 no pertenecía al género del retrato. Se trata de una pintura religiosa, una imagen de la *Virgen con Niño, un ángel y san Juan*, (Cat. 3) cuya descripción no ha permitido identificarla con ninguna obra moderna, pero que demuestra como Leganés también se interesó por la pintura devota del veneciano.

Antes de junio de 1637 la colección de Leganés había crecido considerablemente, y el número de obras de Tiziano se amplió proporcionalmente. Si bien, ya no serían únicamente retratos las pinturas atesoradas por Leganés. Así, la pintura religiosa se incrementa con varias de las imágenes de devoción más famosas del pintor de Cadore. Por ejemplo, mediante una *Magdalena* (Cat. 11). Una imagen que pasaba por ser una de las iconografías de Tiziano de mayor popularidad entre los aficionados y devotos españoles a juzgar por el gran número de ejemplares presentes en Madrid en el siglo XVII. Posesiones

236, n° [101] y p. 238, n° [126]. El primero de ellos con la particularidad de ser un retrato doble. En 1691 el Almirante de Castilla poseía otro retrato de Alba sin autor, pero que recuerda al modelo tizianesco (Burke & Cherry, 1997, I, p. 904), cuyo alto valor refuerza la autoría de Tiziano. Otros coleccionistas menores también poseían retratos de Alba como el corregidor de Madrid Francisco Brizuela y Cárdenas, que poseía uno en 1620 de pequeño formato (Burke & Cherry, 1997, I, p. 219, n° [32]); o el protegido del conde de Lemos, Gil Ramírez de Arellano (Burke & Cherry, 1997, I, p. 208, n° [10]).

²⁰⁷⁸ Bottineau 1956-1958, LX, 2, p. 154; Wethey 1971 II, p. 151-152, n° X-3, X-4. La obra de Leganés no parece ser la misma que aparece posteriormente en la Colección Real, pues en 1726 aun permanece en poder de sus herederos.

en las que quizá haya que considerar el incentivo de emulación regia, dada la presencia de un ejemplar en el Escorial desde tiempos de Felipe II²⁰⁷⁹. Entre las documentadas, destaca la que Carpio, a través de sus agentes se afanó en adquirir en 1678²⁰⁸⁰, pero también las de otros aficionados minoritarios salidos del aparato burocrático²⁰⁸¹. También se hizo Leganés muy pronto con sendas copias del *Ecce Homo* y *Dolorosa* (Cat 180 y 181), quizás copiados a partir de los originales de Tiziano conservados en el Alcázar de Madrid desde época de Felipe II²⁰⁸². Respondiendo a una práctica también muy extendida en la corte madrileña²⁰⁸³.

Las escenas del Antiguo Testamento, también tienen cabida en la colección a partir de 1637. Ejemplos son la historia de *Susana y los Viejos* (cat. 24) y *Herodías con la cabeza del Bautista* (Cat. 25). Ninguna de ellas ha sido localizada en la actualidad. La primera era considerada obra de escuela en el siglo XIX, cuando se le pierde la traza. La Herodías, a pesar de lo que ha sido considerado hasta ahora, no puede identificarse con seguridad con la del Museo del Prado (P428), siendo probablemente replica de la pintura que actualmente posee el Museo del Prado, o de la que poseía en el XVII el duque de Lerma.

También en los albores de la formación de su colección se comprueba que Leganés poseía historias profanas realizadas por Tiziano. Una de ellas aparece descrita como *una Venus con un baso en las manos su hijo a las espaldas Baco que la corona con una guirnalda en las manos de buvas y un satiro y una ninfa*” (cat 26). Aunque no haya sido localizada con seguridad, se puede considerar como una muestra de la inclinación a estas pinturas alegóricas por parte de Leganés. Obras de las que se encontraban numerosos ejemplos en España, realizados por Tiziano o su seguidor Alessandro Varotari, y que fueron del agrado de Carlos I de Inglaterra y del marqués del Carpio, localizándose también alguna en la Colección Real española, demostrándose su impacto entre los coleccionistas. Muy cercana a la anterior sería la obra descrita como *Venus con su hijo con dos pinturas de cupido vendandole el uno los ojos y dos ninfas con flores y frutas* (cat. 27), que tiene como modelo más conocido el ejemplar de la

²⁰⁷⁹ Wethey 1969, p. 148, núm 127.

²⁰⁸⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 756 n° [468] y p. 875, n° [1098], cuyas descripciones prueban que eran cuadros distintos. Carpio la adquirió hacia 1678 en Venecia (De Frutos 2005, p. 769).

²⁰⁸¹ Por ejemplo el Consejero de la Contaduría Mayor de Hacienda Andrés de Villarán, tenía una copia a su muerte en 1683 (Burke & Cherry, I, p. 788, n [15]). Además era muy frecuente la existencia de estampas a partir de la Magdalena de Tiziano. Por ejemplo, Pedro Fernández Navarrete, secretario real, vinculado a Lerma tenía una, Burke y Cherry 1997, I, p. 285, n° [35].

²⁰⁸² Enviados por Felipe II a El Escorial en 1754, en 1636 están en la Biblioteca del Rey en el Alcázar, también en pizarra, que serían los mismos que en 1666 aparecen en la Alcoba de la Galería del Mediodía, donde también se encuentran en 1686 (para su historia véase Ruiz Gómez 1991, p.44 y Bottineau 1956-1958, LX, p. 162-163)

²⁰⁸³ Un ejemplo lo encontramos en Antonio Carnero uno de los secretarios de Olivares y miembro del Consejo de Estado, que tenía copias de ambas calificadas como “bien hechas del Tiziano” por el tasador de la colección Francisco Burgos Mantilla que las valoró en 360 reales (Burke & Cherry 1997, I, p. 570, n° 46). Otra pareja aparece en 1683 en la colección del caballero de Santiago don Juan de Echaz, valoradas 200 reales (Burke y Cherry 1997 I, p. 811, n° [28]).

Galería Borghese de Roma. Es probable que Leganés conociera la versión romana de esta pintura cuando realizó su viaje a la ciudad papal, donde, como se vió, se entrevistó con el Cardenal Borghese. Pudiendo, tiempo después, desear la obtención de una pintura similar. Es posible que en ese viaje solicitara una copia con la variante de sustituir las ninfas portadoras del arco y las flechas de la versión romana, por las figuras donantes que se describen en su copia. En cualquier caso, queda recogido el interés de Leganés por composiciones alegóricas o mitológicas de Tiziano, siguiendo el gusto habitual por ellas en la España del XVI y XVII. Por ejemplo Antonio Pérez tuvo en 1585 una pintura similar, aunque anónima, y en la Colección Real se encontraba otra desde 1614. Un interés regio que sería potenciado desde la colección Leganés, dado que la suya pasó en 1655 a Felipe IV.

Dentro del mismo interés hay que mencionar otra obra descrita como *una muger con unas flores en la mano y una cesta con flores despechugada*, (cat. 48) que, aunque citada sin autor en el inventario, responde al prototipo de imágenes femeninas venecianas, en muchos casos alegóricas, sin que haya sido posible identificarla con ningún ejemplo realizado por Tiziano, ni por Tintoretto o su taller, quienes divulgaron estos modelos como se comprueba en los ejemplares que alberga el Museo del Prado²⁰⁸⁴

Pese a que hacia 1637 la obra de Tiziano que entró en la colección era tanto religiosa como alegórica, algunos retratos también ingresaron en este momento. Así se adquirió la imagen de la *duquesa de Alba* (cat. 14bis), que emparejaba el de su marido citado ya en 1630, y el *duque de Sajonia* (cat. 16), arriba mencionados, que no están documentados en poder de Leganés hasta el inventario de ese año, aunque el de Sajonia ya era de su propiedad en 1633 como refería Carducho. En 1637 también se encuentran recogidas sendas copias de retratos de Carlos V y Felipe II cuando eran jóvenes (cat. 427 y 345), que no han podido ser localizados. El tamaño del retrato de Felipe II, “*una bara en cuadro*”, permite suponer que se tratara de una versión de medio cuerpo o busto y no un retrato de cuerpo entero. El modelo más cercano pudiera ser el *Retrato de Felipe II* considerado obra de taller actualmente en el Museo del Prado (P452), que está documentado perfectamente en la Colección Real española, desde 1600, y del que Leganés pudiera haber obtenido una copia²⁰⁸⁵. Respecto al retrato de su padre sólo se menciona que esta representado armado,

²⁰⁸⁴ P. Ej. El *retrato de Veneciana como Flora*, P385, o la *Dama que se descubre el seno* P382.

²⁰⁸⁵ Un retrato de Felipe II anónimo procedente de la galería Altamira fue vendido el 1 de junio de 1827 en Londres por Stanley, n° 61 (Véase Stanley 1827, p. 7). Pero Leganés poseía al menos otros tres retratos de este monarca, n° 43, 342 y 406, lo que no permite relacionarlo con seguridad con esta copia de Tiziano.

conociéndose varias obras que responden a este prototipo²⁰⁸⁶, pero ninguna identificable con seguridad con el retrato de la colección Leganés. En cualquier caso, es significativo que sendas imágenes se encontraran en 1636 en la “*pieza en que su magestad negocia en el quarto bajo de verano*” del Alcázar donde también estaban otros retratos de Tiziano relacionados con los que poseyó por Leganés, lo que articula el interés de Leganés y el de la Colección Real por estas imágenes.

En los cinco años que se sucedieron desde la redacción del inventario de 1637 hasta el de 1642 el incremento de los Tizianos disminuyó, a pesar de que son los años en que Leganés se encontraba en Italia. No obstante, entre estas dos fechas adquirió una obra tan sobresaliente como el *Cristo con la Cruz auestas y el Cireneo* del Museo del Prado (P438). No sabemos los canales por los que entró en su colección, aunque el número 806 aun visible con claridad sobre el lienzo, prueba que la pintura del Prado es la misma que poseía Leganés (cat. 806). Obtenido con seguridad cuando residía en Italia entre 1637 y 1642, casi parece una competencia con la pintura de idéntica temática y autor que poseería Carpio, documentada desde 1677²⁰⁸⁷. La presencia de sendas obras en las respectivas colecciones nobiliarias ha de considerarse quizás como emulación del Cristo y el Cireneo que se conservaba en la Colección Real desde tiempos de Felipe II, actualmente también en el Museo del Prado (P438). La emotividad religiosa de este cuadro lo presenta como una de las adquisiciones más llamativas de los años principales de su carrera y la mejor muestra de que Leganés sabía apreciar una buena obra de Tiziano, más allá de los retratos con los que había comenzado su carrera coleccionista.

El resto de las pinturas que en esas fechas ingresan en su colección no han podido ser identificadas, siendo en su mayoría pinturas religiosas, salvo un *baile de Niños* (Cat. 1040). Entre ellas se encontraban *Sacra Conversacione* con san Bartolomé y una Santa no identificada (cat. 1045), una copia más de la *Magdalena* (cat. 1132) y un *Descendimiento* o *Piedad* (cat. 1111). Ésta última composición tenía un cierto éxito en la España del Barroco. Por ejemplo Garci Gallo de Escalada, Secretario de la Cámara de Castilla, tenía otra obra similar sacada a partir de una original de Tiziano según expone su inventario postmortem de 1648: *un quadro del descendim^o de la cruz que viene del tiziano de dos baras poco mas o menos con*

²⁰⁸⁶ Wethey 1971, II, p. 191 y ss

²⁰⁸⁷ “343 Un quadro de Nuestro Señor con la cruz a cuestas ayundandosela a llevar Simon Pireneo original de Tiziano en brta y media de Cabida y bara y quarta de ancho. Con su marco dorado y tallado, De Frutos (2005, Apéndice Documental, p. 85, n° [343] en p. 371 y p. 1430), considera la de El Escorial como un referente para la posesión de Carpio). La pintura se enumera de nuevo en 1689, “una pintura de xpto con la cruz a Cuestas y el zirinero del Tiziano en seiscientos ducados 6600 [reales]”, Burke & Cherry 1997, I, p. 875, n° [1092].

*moldura de oro y negro en quarenta ducados 440*²⁰⁸⁸. También otro aficionado como Gil Ramírez de Arellano, familiar del duque de Lerma, ya dejó al morir en 1618 una pintura similar muy altamente valorada en su inventario “*un quadro grande de mucha estima del decendimiento de la cruz pintura de de (sic) noche de mano del famoso pintor tiziano guarnecida de marco dorado y negro*”²⁰⁸⁹.

Finalmente la pintura de Tiziano se completó en el periodo de 1642 a 1655 en la colección Leganés apenas con tres obras. Una de ellas una nueva versión de la *Magdalena* (Cat 1215), cuya descripción “*desplegados los cabellos por el cuerpo mirando al cielo*”, hace evidente su filiación a un modelo tizianesco a partir de las varias versiones que se conocen. La aceptación de esta imagen en la España de la mitad del siglo XVII ya fue ponderada por el padre Santos cuando citó en 1657 la versión existente en el Monasterio del Escorial, hoy perdido: *el celebrado Lienzo de la Madalena de mano del Tiziano, que estaba en esta misma Pieça de quien andan tantas Copias por el mundo*²⁰⁹⁰. De hecho existían versiones en muchos lugares y colecciones que él conoció y donde pudo solicitar una copia, por ejemplo la colección del duque de Mantua o la colección del cardenal Borromeo²⁰⁹¹. Incluso en España como la que poseía el duque de Lerma en la quinta del Prior en Madrid²⁰⁹². También posterior al año 1642 es el ingreso en su colección de un *Salvador* (cat. 1214), probablemente una versión de los modelos que se conocen²⁰⁹³. Una versión de Cristo bendiciendo se encontraba en el Escorial en 1657, donde la citó el padre Santos: *Otro de mano del Tiziano, que es de nuestro Saluador con el Mundo en la mano, y echandola bendición con la otra; cosa de gran estimación*²⁰⁹⁴, siendo el modelo más cercano al que tuvo Leganés, que quizá fuese copia de ésta.

La situación correlativa de estas dos últimas pinturas en la inventario de 1655 quizás pueda tener que ver con una procedencia común, algo que podría extenderse al n° 1212 también considerado obra de Tiziano en el documento, y actualmente identificado con el *Clerigo con Bonete* del Museo del Prado (P370) atribuido a TINTORETTO. Estos cambios de atribución no son infrecuentes en la consideración de algunas pinturas venecianas de las que Leganés gozaba. Así, una de sus obras más estimadas, el *Retrato de Almirante* del Museo del Prado (P366) actualmente considerado obra de Tintoretto, aparece descrito como obra de Tiziano en todos sus inventarios (Cat. 23). El hecho de que Leganés considerara estas

²⁰⁸⁸ Burke y Cherry I, 1997 p. 455, n° [30].

²⁰⁸⁹ Burke y Cherry I, pp. 208, n° [34].

²⁰⁹⁰ Santos 1657, f. 45v; Bassegoda 2002, p. 122.

²⁰⁹¹ Para todas las versiones véase Wethey, 1971, I, p. 143 y ss

²⁰⁹² Schroth, 1990, p. 54

²⁰⁹³ véase Wethey, 1969, I, p. 78 y ss

²⁰⁹⁴ Santos 1657, f. 69.

dos pinturas obras de Tiziano, no debe sorprender ni desmerecer su afición por la pintura veneciana, dado que como se comprueba en los distintos inventarios de la Colección Real, su verdadera autoría fue sucesivamente alternada entre los dos maestros venecianos.

Por lo tanto, pese a poseer dos obras de Tintoretto, o de su entorno, no aparece este nombre en el inventario de Leganés. No sucede así con el tercero de los grandes artistas venecianos del quinientos, PAOLO CALIARI, VERONÉS. De este autor aparecen citadas cuatro obras en 1655, una adquirida antes de 1637 y las otras tres en el periodo desde 1637 hasta 1642, durante su estancia en Italia. La primera, una tabla descrita como *la predication de san juan con muchas figuras arrimadas a unas peñas y arboledas y dos niños* (Cat. 335), debe ser relacionada temáticamente con la tabla mencionada por el padre Santos en la Antesacristía del Monasterio del Escorial²⁰⁹⁵. Debiendo ser considerado como modelo o incentivo para la posesión de una similar por parte de Leganés.

Después de 1637 los cuadros atribuidos a Veronés se completaron con otras tres pinturas. Una de ellas era un *Descendimiento* (Cat. 1058), que por descripción y medidas podría estar relacionado con el que se conserva en la Academy of Arts de Honolulu, como parte de la colección Kress, procedente de una colección inglesa. Otra, citada como obra de Veronés, se describe como *un parnaso (...) de muchas figuras e instrumentos* (Cat. 1113). En realidad se trataba de una representación del mito griego de las *Píerides vencidas por las Musas*, relatando la historia mitológica de las nueve doncellas que desafiaron a las Musas en el arte del canto, sufriendo una derrota cuyo castigo fue la metamorfosis en aves. Al no haber sido localizada esta pintura no es posible calificar su valor artístico, aunque la impronta veronesiana no debía ser muy evidente, cuando en 1726 había sido considerada como obra de un flamenco anónimo²⁰⁹⁶. Esta ausencia de seguridad llevó a Madrazo a reatribuir la pintura como obra de Carletto Cagliari²⁰⁹⁷.

La última obra de Veronés que aparece en el inventario de Leganés es un “*medio cuerpo pequeño*” (Cat. 1134). La mención del artista en el documento de la tasación es “*pablo caliali pintor veronensis*”, lo que parece indicar que se está leyendo la firma del cuadro. Es posible por lo tanto que se tratara de un autorretrato. De hecho tales palabras son la lectura exacta de la cartela que acompaña a la efigie del pintor en las *Meraviglie dell'arte* de Ridolfi que deriva de un cuadro conocido únicamente a través de copias con variantes, una de las

²⁰⁹⁵ Santos 1657, f. 43.

²⁰⁹⁶ Véase Apéndice Documental, doc. 14.

²⁰⁹⁷ Madrazo 1856, p. 76. n° 310.

cuales cita Marini en colección privada en 1968²⁰⁹⁸. Nada se conoce del destino de este posible autorretrato.

Tampoco fue ajeno Leganés a la obra de MICHELE PARRASIO, dado que poseyó una copia de su pintura más famosa, *El Nacimiento del infante Don Fernando*, que se conserva en el Museo del Prado (P479). Descrita en el inventario sin atribución como un nacimiento de Carlos V, la descripción de la pintura en el inventario de José de Madrazo de 1856 evidencia que era una copia literal de la pintura del Prado (cat 877). La obra original fue donada por el propio artista a Felipe II en 1575, como se conoce por una carta en la que él mismo describía la iconografía alusiva al nacimiento del hijo del monarca²⁰⁹⁹. El dosel bajo el que se sitúa el nacimiento está culminado por una corona real sostenida por dos *putti* y la figura de la Fama, que toca la trompeta anunciando el nacimiento del infante. La filacteria *Celebris mundi veneri partus*, corona a la Fama, en una clara identificación de la Emperatriz con la diosa Venus, que procuró que en muchas ocasiones se considerase la obra como un parto de Venus, descripción con que menciona la obra y sus muchas copias. A ambos lados de la Fama, se muestran Diana como la Luna y Marte, como el Sol, sostenido por un águila, emblema de la casa de Austria. Bajo el dosel, la madre es atendida por una serie de matronas con indumentaria claramente veneciana, mientras que del campo circundante diversas figuras portan dones, simbolizando las diversas provincias bajo el mando imperial. La obra que tiene un evidente sentido alegórico y político de ensalzamiento de la casa de Austria, tuvo una repercusión enorme desde su llegada a España, localizándose varias copias tanto en el siglo XVI, como en el XVII. Antonio Pérez y don Luis de Haro, tuvieron ejemplares, así como otros coleccionistas menos conocidos. Leganés obtuvo la suya en el periodo en que estuvo en Italia a partir de 1637 o inmediatamente a su regreso a España, sin que conozcamos su procedencia anterior. Las motivaciones para esta adquisición pudieron variar desde el interés por una imagen ligada a la propaganda dinástica, cuyo original conocería en la Colección Real, hasta otros motivos puramente formales, dado el aspecto poco clasicista de la obra, muy cercano a ciertos artistas manieristas del norte de Italia que tanta repercusión tendrían en su colección. Por otro lado, tal y como mencionó Diego Angulo, la obra original tiene algo de flamenco, especialmente en el paisaje del fondo, por lo que se llegó a considerar obra Franck Pawels

²⁰⁹⁸ *Paolo Caliari veronese pittore*, reza exactamente la cartela del grabado de la obra de Ridolfi (Ridolfi 1648, p. 282; Marini ed. 1976, p. 134, n° 370, y p. 84, sin reproducir).

²⁰⁹⁹ AGS, Simancas, Estado 1336. Publicada por primera vez en italiano en Ffoulkes 1912, p. 429-31.

(m.1575) establecido en Venecia con el nombre de *Paolo Fiamingo*²¹⁰⁰. En cualquier caso tal aspecto flamenco es quizás un incentivo más para captar la atención de Leganés hasta el punto de solicitar una copia.

A pesar de la representación de los artistas anteriores en la colección, la mayoría de las obras venecianas de la misma se atribuyen a la familia BASSANO. Al menos treinta pinturas están descritas como obra de Bassano, de Bassano el Mozo o copia de Bassano. Desafortunadamente es prácticamente imposible discernir si se trataba de pinturas de Francesco, Jacopo, Leandro o algún otro miembro de la familia. En cualquier caso, no hay ninguna singularidad en el hecho de que Leganés poseyese obras bassanescas, pues éstas eran ampliamente coleccionadas en el XVII español, y gracias a sus características particulares, perfectamente identificadas por los tasadores que redactaban los inventarios de los coleccionistas. De hecho, las colecciones del Almirante de Castilla de 1691 y de Carpio de 1682 listaban casi tantas como las suyas²¹⁰¹. Aun así, es reseñable la variedad de las pinturas de la colección de Leganés que prácticamente alcanzaban todas las maneras y temas que habían abordado esta familia de artistas. Es significativo que la mayoría de sus pinturas ya estuviesen en la colección en 1637, lo que significaría que muy probablemente no fueron adquiridas por Leganés durante su estancia en Italia, sino antes. En ese año ya poseía una serie incompleta de los meses del año atribuida a Bassano el Mozo, incluyendo ocho ejemplos (Cat. 136-143). De ellas al menos tres aparecen en el inventario del conde de Altamira de 1726 como obra de Leandro Bassano, atribución de la que desconocemos si se basa en alguna firma o en la interpretación de los tasadores, pero en absoluto desacertada. Las escenas de los meses del año representan escenas de la vida diaria, lo mismo que las series de las Estaciones o los Elementos. Algunos de los Meses son repeticiones de las Estaciones, así enero deriva del Invierno, junio del Verano, etc. Otros representan una festividad anual, por ejemplo Febrero alude al Carnaval. En este sentido, lo carnavalesco no se da en el arte Veneciano antes de finales del XVI, especialmente a través del pintor neerlandés Lodewijk Toeput (Ludovico Pozzoserrato), quien debió ser conocido por los Bassano pues vivió en Venecia al menos desde 1576. Y esto es relevante, porque este aspecto nórdico de la serie bassanesca de los meses y su caracterización como pinturas de género tan del gusto de los flamencos, podría haber sido un incentivo más para su adquisición por parte de un aficionado a la pintura flamenca tan certero como Leganés. Por

²¹⁰⁰ Angulo1960, p. 205-206; véase al respecto, B. W. Meijer, "Paolo Fiamingo reconsidered, *Overdrnk uit de Mededelingen Nederlands Institute te Rome*, XXXVII, pp. 2 y 3, láms 31 y 32

²¹⁰¹ Véase Burke & Cherry 1997, II, p. 1081 y ss.

otra parte hay que considerar, como hace Bernard Aikema, algunas de estas representaciones en clave moralizante²¹⁰². Este autor también sugiere la posibilidad de que hubiesen sido solicitadas por el emperador Rodolfo como caricatura del modo de vida campesino y bajo, en relación con festividades cortesanas, al modo en que también se interpretaban similares escenas de Pieter Brueghel.

En España este tipo de escenas era muy común. La Colección Real poseía en el siglo XVII una serie utilizada para la decoración del Palacio del Retiro en los años treinta, permaneciendo allí hasta su ingreso en el Museo del Prado, donde se conservan sólo siete de ellas²¹⁰³. Las series de los Meses, no eran infrecuentes entre los coleccionistas madrileños en los años en que Leganés adquirió las suyas²¹⁰⁴. Sin embargo, no es posible afirmar si la serie del Marqués era una copia de la de la Colección Real, pues nada sabemos de su procedencia, ni ha sido identificada ninguna de las pinturas. Aún así, su existencia permite deducir un alto interés de Leganés por estos conjuntos a tenor de otras versiones del mismo tema que llegó a poseer. Así esta serie incompleta permaneció colgada en su palacio de la calle de san Bernardo, donde se localizan en 1655, aunque en 1726 sólo tres de ellas permanecían allí, separadas en habitaciones diversas²¹⁰⁵. Incluso antes de 1637 ya se había hecho con otra, esta vez completa, catalogada como copia de Bassano (Cat. 526-537), que también permanecía en su palacete madrileño en los años en que la colección pasó al conde de Altamira, donde ambas sufrieron movimientos considerables de disgregación. Esta última serie, si bien completa en 1655, aparece dividida ya en 1711 cuando en la revisión del mayorazgo que realizan los monjes Basilio y se anota que ocho de las obras habían desaparecido²¹⁰⁶. En realidad las ocho habían sido trasladadas al palacio de Morata en 1713²¹⁰⁷, donde se citan en el posterior inventario de 1753 de manera confusa y dispersa en varias habitaciones. Los recortes de algunas de las pinturas y las ampliaciones de otras dan como resultado cuadros de diferentes medidas, diseminados en varias salas²¹⁰⁸. Nada más se sabe de ninguna de estas pinturas después de mediados del siglo XVII.

²¹⁰² Aikema 1996, p. 140 y ss.

²¹⁰³ Esta serie llegó a España hacia 1591 cuando Fernando I la remitió al duque de Lerma. En 1607 cuelgan en la Quinta Real de Valladolid, siendo probablemente trasladadas en 1635 para la decoración del Retiro, Véase Madrid 2001, pp. 125 y ss.

²¹⁰⁴ En 1635 aparece una serie considerada copia en la colección del Conde de Humanes, y en 1641 seis lienzos de los meses estaban en la colección de Rodrigo de Herrera, véase Burke & Cherry 1997, I, p. y 310 n° [1], 362 n° [33], respectivamente.

²¹⁰⁵ Véase Apéndice Documental, doc. 14, n° 136, 142 y 143.

²¹⁰⁶ Véase Apéndice Documental, doc. 11.

²¹⁰⁷ Véase Apéndice Documental, doc. 12.

²¹⁰⁸ En la llamada “primera cámara que mira a la plazuela de la Iglesia” y considerados como escuela de “Basan” se encontraban ocho de los meses, algunos por sus descripciones y comparando con la serie del

La pintura religiosa de los Bassano también está presente en la colección Leganés antes de 1637. Una pequeña representación del *Predimiento* (cat 290) no localizada, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio, quien a su vez la cedió a la duquesa de Arcos, perdiéndose la traza desde entonces²¹⁰⁹. No sucede lo mismo con el cuadro descrito como *un santo Cristo pintado al juicio de Pilatos*, (Cat. 307), que corresponde al *Ecce Homo*, que pasó en mayo de 2004 por la casa de anticuarios Derek Johns en Londres²¹¹⁰. El número +112+ que se observa pintado prueba su procedencia del palacio de Morata, donde se describe en 1753, siendo probablemente una de las pinturas que José Madrazo adquirió de esta familia en el siglo XIX, de donde saltó al mercado internacional. De las treinta pinturas atribuidas a los Bassano en la colección, ésta es la única que ha podido ser identificada en la actualidad, siendo una prueba de la afición de Leganés a este tipo de imágenes nocturnas de pequeño tamaño, pintadas sobre pizarra, que tanto Francesco como Jacopo popularizaron a finales del siglo XVI. Este tipo de pinturas de los Bassano son escenas sacadas de los Evangelios, representando frecuentemente la Pasión, en una ambientación nocturna, con iluminación artificial, a través de antorchas, velas o linternas que portan los personajes. En ellas se daba la fuerte expresividad religiosa con una muestra de virtuosismo técnico por parte de los pintores, siendo también altamente valoradas desde un punto de vista estético. A principio del siglo XVII, Diego de la Vega en su *Paraíso de la Gloria de Santos*, valoraba este género estéticamente: “Suele la mano artificiosa de un pintor mostrar su destreza en una pintura de noche. Encubre con la sutileza del pínzel lo que encubren las tinieblas, y descubre lo que descubre la vista”²¹¹¹. Esta combinación de religiosidad y atracción artística procuró un gran éxito comercial a este tipo de escenas. En 1604 Karel van Mander ya mencionaba la proliferación de escenas en manos de un mercader de pinturas en Roma²¹¹², aunque era en la Italia septentrional donde tuvieron un mayor predicamento, siendo muy probable que Leganés la adquiriese durante su estancia en Milán. En España existían escenas bassanescas sobre pizarra en la Colección Real desde Felipe II, quien tenía tres en su oratorio de El Escorial²¹¹³, lo que

Comentario [S23]: Quien es?

Prado han podido ser identificados como Abril (num. 252), Mayo (num. 255), Diciembre (num. 256) Junio (num. 268). En la sala contigua llamada “pieza más adentro que mira a la iglesia”, se encontraban Octubre (num. 260), Mayo (num. 261), y Diciembre (num. 264) Julio (num. 269). La repetición de algunos meses hace suponer que las dos series de Leganés, una vez dispersas, permanecían mezcladas en 1753 en las casas de Morata.

²¹⁰⁹ Álvarez Lopera, 2003, pp. 31 y 58, n. 96.

²¹¹⁰ Agradezco a Josechu Urbina, por ponerme tras la pista de este cuadro y a la casa Derek Johns por su ayuda al respecto.

²¹¹¹ Cfr. Madrid, 1998, p. 506, n° 157. Sobre este género véase Ballarín 1995, I, pp. 112-136; Madrid 2001, p. 103 y ss.

²¹¹² Cfr. Ballarín 1995, II, pp. 295-97, citando van Mander 1604, f. 180.

²¹¹³ Véase Madrid 1998, p. 506, n° 157; Madrid 2001, p. 103 y ss.

sería, sin duda, un incentivo para que Leganés adquiriese las suyas. Aunque no son infrecuentes sus apariciones entre las principales colecciones privadas de mediados de siglo²¹¹⁴. La importancia que concedía Leganés a estas escenas se demuestra en el marco de ébano de su versión del *Ecce Homo*, un elemento común con los marcos de los nocturnos del Rey. Además poco tiempo después adquirió una pintura similar, una *Coronación de Espinas*, (cat. 1175), comentada más adelante.

Antes de 1637 Leganés se había hecho con otras tres pinturas realizadas por los Bassano, la laxitud de la descripción de dos de ellas impiden identificarlas con ninguna pintura existente en la actualidad: *un bodegón* (cat. 319), y *diferentes figuras* (cat. 352), datos que permiten relacionarlas con ningún modelo concreto. Aunque se puede aventurar la posibilidad de que se tratara de alguna de las llamadas escenas de cocina, en las que los Bassano representaban escenas del Nuevo Testamento, como *Cristo en Casa de Marta y María*, *La vuelta del hijo prodigo* o *la Cena de Emaús*. De hecho sus medidas y tasación son muy similares a otra obra descrita como “*una pintura de san laçaro con los perros y el rico abariento comiendo a la mesa*”, (cat. 362) que sin duda era uno de los ejemplos de la parábola del rico Epulón. En todas estas escenas se recrea un interior doméstico donde la cocina es protagonista, alrededor de ella aparecen diversas figuras, criados servidores comensales o protagonistas relatando la historia. Comparadas en ocasiones con las pinturas de bodegón flamencas que realizaban por los mismos años Aertsen o Beucklaert, las cocinas de los Bassano son mucho menos ilusionistas en la presentación de los elementos descritos, pero representan idéntica dualidad entre lo material de la realidad pintada y la espiritualidad del mensaje al que se alude, un mensaje sacro a través de una representación profana²¹¹⁵. En ellas es el espectador, en este caso Leganés, quien debe posicionarse y tomar partido en torno a su mayor valor religioso o artístico. La recreación de una escena de género no oscurece, por tanto, el mensaje religioso y moralizante que estas obras transmiten. La historia relata el contraste entre la opulencia de los banquetes de este rico patricio judío Epulón y la pobreza de Lázaro, a quienes unos perros lamen las heridas. La parábola, favorecedora de la humildad y la caridad, fue muy bien acogida entre los coleccionistas hispanos. Ya en 1636, una escena del rico Epulón aparece en la Colección Real, colgada en

²¹¹⁴ En 1635 el marqués de Villanueva del Fresno tenía una “adoración de los pastores del basan de noche” y en 1647 en la colección del Almirante de Castilla aparece un “cuadro de noche” y en 1689 la colección de Carpio lista una “Nacimiento de Noche” que pasó a Carlos II. Véase Burke & Cherry 1997, I p. 308, n° [121], y 409 n° [7], p. 857, n° [491]. Salvo la de Carpio tasada en el altísimo precio de 7700 reales, las otras dos se tasan de manera similar a la poseída por Leganés.

²¹¹⁵ Para una aproximación a las diversas interpretaciones del género véase Madrid, 2001, p. 69.

el Alcázar como regalo del duque de Medina de las Torres, quien también había proporcionado *La vuelta del hijo Prodigio*, ambas actualmente en el Museo del Prado (P29 y P39)²¹¹⁶. De esta manera la versión de Leganés no es nada singular, sino que se presenta como un lugar común del coleccionismo cortesano del momento pues también el Almirante de Castilla en 1647 y el marqués del Carpio, tiempo después, tendrían sus ejemplos, este último considerado obra de Leandro²¹¹⁷.

En general, Leganés parece poseer estereotipos bassanescos muy reproducidos en el coleccionismo del seiscientos. Entre 1637 y 1642 entraron en su colección pinturas que siguen la línea de las anteriores, como una pintura de la *Entrada de los Animales en el Arca* (Cat. 1100), relacionada con el ciclo de Leandro Bassano sobre Noé. La idea principal que subyace en este tipo de representaciones era la identificación de la Iglesia con el Arca, siendo ésta la única manera posible de alcanzar la salvación, según uno de los postulados más fuertemente expresados por la Contrarreforma²¹¹⁸. Las escenas bassanescas de esta historia bíblica fueron muy rápidamente aceptadas y demandadas. Contemporáneamente a Jacopo se conocen al menos tres prominentes venecianos con un Arca de Noé en sus muros pintado por Jacobo o su taller: el Secretario Ducal Simón Lando, el Secretario del Consejo de los Diez Nicola Padavini y el notario Sebastiano Bordon²¹¹⁹. La aceptación de estas pinturas en el coleccionismo hispano del siglo XVII se evidencia por la aparición de ejemplos individuales o la serie completa en las principales colecciones madrileñas, tanto en las más voluminosas, como la de Monterrey, Carpio o Castilla, como en muchas otras de menor entidad cuantitativa y cualitativa²¹²⁰.

Mucho más singular es el hecho de que Leganés poseyese un retrato de Jacopo Bassano (cat 1135). Probablemente a partir de los ejemplares realizados por su hijo Leandro, muy difundida a través del grabado que acompañaba la biografía del pintor en el tratado de Carlo Ridolfi. Aunque hay varias versiones de esta pintura, la obra de Leganés parece idéntica a la que se encuentra en el Museo del Prado, procedente de la colección Carlos I de Inglaterra, de donde fue adquirida por el conde de Fuensaldaña en 1651, años después de que Leganés se hiciera con su versión. Ésta podría ser una copia directa de la

²¹¹⁶ Madrid 2001, p. 74 y 72 respectivamente.

²¹¹⁷ Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 418 n° [225] y p. 765 n° [654] respectivamente

²¹¹⁸ Véase Aikema, 1996, p. 98 y ss.

²¹¹⁹ Aikema, 1996, p. 194, n. 102.

²¹²⁰ También se citan ejemplares de la serie de Noé en las colecciones del conde de Humanes, del consejero Ledesma Meriño y de viudas de funcionarios reales como Jerónima de Villarreal y Catalina de Alvarado, véase Burke & Cherry 1997, I, p. 310 y ss., p. 212 y ss., p. 1081 y ss.

pintura importada por Fuensaldaña, aunque más allá de establecer el primer modelo, ambas obras ejemplifican un nuevo caso de paralelismo entre la colección de Felipe IV y la de Leganés. Así, en la biblioteca de El Escorial colgaban retratos de artistas²¹²¹, muchos de los cuales tenían su correlación en la colección del Marqués. Aun así, hay que tener muy en cuenta, y no ha sido suficientemente destacado hasta ahora, que en 1691 el Almirante de Castilla, también poseía en su habitación dedicada a la obra de Bassano una pintura cuya descripción es idéntica al retrato de Francesco en Viena²¹²².

Entre 1642 y 1655 ingresaron las últimas tres pinturas atribuidas a los Bassano. Entre ellas una pequeña *Coronación de espinas* (cat. 1175), que profundiza en las escenas nocturnas cargadas de emotiva tensión religiosa que hicieron estos artistas, y de las cuales Leganés ya poseía el *Ecce Homo* visto anteriormente. La posesión de un nuevo ejemplo ahonda en el interés de Leganés por estas escenas nocturnas que Ballarin llamó “la quinta manera”²¹²³. Pero es también una reiteración del gusto por cierta pintura de los Bassano que de nuevo se repite en la posesión de un ejemplo suelto de los Meses (cat. 1194) que colgó en su Palacio de Morata, donde ya tenía tantos ejemplos. La posesión de un cuadro suelto de un ciclo concreto se repite en el número (cat. 1187), descrito como “*uno de los tiempos del año*” que parece tratarse de una pintura perteneciente al ciclo de las Estaciones. Así, la colección del Marqués parece completar la posesión de ciclos bassanescos, aunque no se lograra poseer más que una única serie completa. El ciclo de las Estaciones fue concebido hacia 1575 y se tienen por originales los ejemplares del Kunsthistorisches Museum de Viena (nº 4302) existiendo multitud de copias y réplicas²¹²⁴. Tradicionalmente el tema de las Estaciones se representaba mediante alegorías, por lo que la representación bassanesca a través de escenas de género relatando la vida campesina fue una gran ruptura en el mundo veneciano, aunque mucho más frecuente en el mundo nórdico, por ejemplo la serie de Brueghel el Viejo, repartida entre Viena (Kunsthistorisches) y Praga, o series de grabados como la publicada por Heronymus Cock sobre diseñador de Brueghel y Hans Bol, que conoció Jacopo. Se trataba de una representación del ciclo de la vida, que los Bassano completaban con representaciones religiosas del Antiguo o Nuevo Testamento en segundo plano, que ha sido interpretado como una secuencia de la historia del hombre²¹²⁵. En 1648

²¹²¹ Andrés 1965, p. 156.

²¹²² Burke & Cherry 1997, I, p. 905 [nº 135]. Véase cat. 1135.

²¹²³ Ballarin 1995, p. 181 y ss.

²¹²⁴ Smirnova 1971; Formicova 1981; Arslan 1960, I, p. 268, 289 (para versiones de Leandro).

²¹²⁵ Primavera, la Expulsión del Paraíso; Verano, Sacrificio de Isaac; Otoño, Moisés recibiendo las tablas de la ley; Invierno: Cristo llevando la Cruz. Estas escenas son interpretadas como una secuencia de la historia del hombre: primero la pérdida de la Gracia Divina, el sacrificio de Isaac como prefiguración del sacrificio de

Ridolfi mencionaba una serie completa en poder del mercader de pinturas Nicolò Renieri, lo que prueba la difusión que la serie tenía todavía en los años en que Leganés adquirió su copia²¹²⁶. No sabemos dónde acabó su versión, ni siquiera cual de las cuatro estaciones representaba, pero se trataba de una versión de muy pequeño tamaño, menor que los tres ejemplares que se encuentran actualmente en el Museo del Prado (P30, P 31, P3917), documentados en la Colección Real desde 1666²¹²⁷. Una versión que no destacaba entre los innumerables ejemplares que circulaban en el mercado madrileño del siglo XVII²¹²⁸.

En definitiva Leganés ha de ser visto como el mayor poseedor de pintura bassanesca en la Corte española de medidados del siglo XVII. Sus más de treinta pinturas del entorno de los Bassano poseídas en 1655, le presentan como el principal coleccionista de su obra entre los grandes aficionados del siglo, al menos cuantitativamente. Su alto número de obras superaba con creces los diecinueve que había tenido Lerma en 1603 en Valladolid,²¹²⁹ las siete que poseía Monterrey en 1653²¹³⁰, no siendo emulado hasta 1688 cuando aparecen veintinueve en la colección del marqués del Carpio²¹³¹. Aunque ninguno de ellos le dedicó una sala a estos artistas como el X almirante de Castilla, quien atesoraba allí, en 1647, sus dieciséis pinturas de los Bassano²¹³². De hecho, no fue sino tras las almonedas inglesas del rey Carlos I en 1649 y del conde de Pembroke de 1653 cuando la presencia de bassanos sufrió un incremento considerable en Madrid, gracias a las adquisiciones del conde de Fuensaldaña a través de David Teniers, algunas de las cuales acabaron en poder de don Luis de Haro o del Almirante de Castilla²¹³³. Más difícil es valorar la obra de Leganés cualitativamente. El mayor precio lo alcanzan las doce copias de los Meses (cat 526), aunque individualizados suponían 400 reales cada uno, curiosamente lo mismo que cada uno de los meses considerados obra de “basano el mozo”(cat 136), similar

Cristo, la recepción de la Ley Divina, como condicionante para la Salvación, y finalmente la redención humana a través de la Pasión de Cristo. Aikema (Aikema 1996, p. 131-138)

²¹²⁶ Ridolfi, 1648, I, p. 386: *E per fine del racconto diciamo alcuna cosa delle bellissime sue stagioni, una serie singolarissima delle quali si conserva dal Sig Nicolò Rainieri, di cui altroue habbiamo sauellato*. Madrid, 2001, p. 117.

²¹²⁷ Madrid 2001, pp. 117 y ss.

²¹²⁸ Además del Almirante de Castilla, coleccionista de la misma entidad de Leganés que tenía al menos tres Estaciones en 1647 Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 423 y 424, n° [365, 369, 372], se citan ejemplos de las Estaciones o de los tiempos del año en las colecciones del marqués de Montesclaros de 1628, del Fiscal de la Chancillería de Granada, Diego de Angulo en 1640, de Jerónima de Villareal en 1666 y del marqués de la Torre en 1674, y del conde de Salvatierra en 1682, véase Burke & Cherry 1997, I, p. 271 n° [14], p. 341 [n° 5], p. 608 [n° 63], p. 657, n° [118], p. 718 [n° 44 y 47] respectivamente

²¹²⁹ Schroth 1990, pp. 142–146; Madrid 2001, p. 29.

²¹³⁰ Pérez Sánchez 1977, pp. 438, 442 y 456; Madrid 2001, p. 31 y n.71.

²¹³¹ Burke & Cherry 1997, I, pp. 815-968; Madrid 2001, p. 31.

²¹³² Burke & Cherry 1997, I, pp. 905-906; Madrid 2001, p. 31

²¹³³ Vergara 1986 y Madrid 2001, p. 20 y 30.

en precio a las copias que poseían Rodrigo de Herrera o el conde de Humanes arriba citados.

El último de los artistas venecianos individualizado en la documentación de la colección Leganés aparece citado como *Palma*. Aunque podría tratarse de pinturas de Iacopo Negreti, llamado Palma el viejo, la temática parece indicar que se trataría de obra de su hijo JACOPO PALMA, EL JOVEN. En la colección de Leganés aparecen dos únicas menciones a obras de este artista: un “*san Juan Bautista en el desierto junto a una fuente sentado con el cordero*” (cat 183), y un *san Sebastian* sin ninguna descripción añadida, lo que dificulta la dificultad de su localización actual (cat. 185). Del san Juan no se tienen noticias desde 1726, pero por descripción y medidas debía ser muy similar al que actualmente se encuentra en el University Museum of Art de Standord, en California. Respecto al *san Sebastián*, ninguna alusión a la iconografía o al aspecto del cuadro permiten conocer el aspecto de la pintura de Leganés. Ésta pasó a la colección Altamira en cuyo poder permanecería todo el siglo XVIII, siendo probablemente el mismo *san Sebastián* que poseyó el infante don Sebastián (1811-1875), quien se benefició de la dispersión de las pinturas de la colección de esta familia nobiliaria. La presencia de obras de Palma en la colección Leganés es altamente significativa, pues refuerza la presencia de la pintura de este artista en España. Ambas pinturas entraron en su colección antes de 1637 cuando no sería hasta entrado el segundo tercio del siglo cuando se generalice la presencia de obras de Palma en las colecciones madrileñas, siendo la colección Carpio prácticamente la única en la que aparecen²¹³⁴. Por otra parte podemos deducir que las de Leganés fueron adquiridas conjuntamente, por poseer un número muy próximo. Ambas eran representaciones muy comunes en la obra de Palma, que incluso fueron objeto de una serie que bien pudo contemplar Leganés en el santuario de Monselice en Padua²¹³⁵. Por otro lado, ambas obras muestran la tendencia del gusto de Leganés a las representaciones hagiográficas de este artista, incluso no estando seguros del aspecto formal de sus ejemplares. Las representaciones conocidas de san Juan o de san Sebastián tienen en la fuerte presencia corpórea, la plasticidad de los cuerpos, y en lo

²¹³⁴ Véase Burke & Cherry, 1997, II, p. 1142-44. Salvo una *Magdalena echada* atribuida genéricamente a Palma en la colección de Pedro de Arce en 1664 y otras dos imágenes religiosas en poder del conde de Molina en su inventario de 1675, el resto de las obras de Palma (el viejo o el joven) citadas en los repertorios documentales se encuentran en poder de Carpio en su inventario de 1677 (De Frutos, 2005, Apéndice Documental, pp. 66 y ss.

²¹³⁵ El conjunto del Santuario delle Siete Chiese en Monselice, cerca de Padua, fue levantado en tiempos de Pablo V por el Caballero Duodo, embajador de la república de Venecia en Roma. Se trataba de seis capillas y una colegiata, para las que su fundador obtuvo indulgencias similares a las siete basílicas romanas. Para su decoración se pidió a Palma el joven que realizara las imágenes de *san Juan Bautista*, *Santa Elena*, *san Lorenzo*, *san Sebastián*, *Santiago*, *los santos Pedro y Pablo* y la *Asunción*, véase Ivanoff Zampetti 1980, p. 545, n° 124; Mason Rinaldi 1984, p 164-169.

forzado de sus movimientos, aspectos comunes a un gusto particular de Leganés por la pintura de los manieristas reformados de finales del siglo XVI y comienzos del XVII muy representados en su colección a través de artistas de otras escuelas.

Comentario [S24]: Cerciorar nos de que esta definición es correcta.

Artistas Toscanos

La presencia de la pintura toscana es muy amplia en la colección, especialmente a través de los pintores manieristas del XVI y principios del XVII. El primero de ellos es ANDREA DEL SARTO, cuyo nombre se relaciona en los inventarios con tres obras, todas adquiridas mientras permaneció en Italia.

La primera en ser adquirida fue un retrato femenino (cat. 1033), cuya breve descripción y ausencia de datos impide relacionarlo con ningún modelo conocido de este autor, pero que permite establecer tentativamente el hecho de que Leganés conoció la pintura de Sarto a través del género al que más predisposición tenía: el retrato. Si la suavidad y delicadeza, colorido y rotundidad de los retratos a partir de este ejemplo le influyeron en la adquisición de otra pintura es cuestión que permanece en el aire, aunque se antoja muy posible. Poco después se hizo con otra pintura atribuida al pintor retratando una dama (Cat. 1076). Se trataba de un cuadro de otra imagen femenina, pero en este caso, la descripción aporta la presencia de un libro y el lucimiento vestimentas antiguas y un collar en la cabeza, lo que ha permitido establecer paralelos con posibles retratos atribuidos en la actualidad a Sarto, y a algunos de sus seguidores, cuyos extremos se mencionan en el catálogo. En este caso la fuerte presencia de aspectos leonardescos en alguno de estos retratos como por ejemplo la *Dama francesa*, del Museo de Cleveland²¹³⁶, pudo ser un incentivo añadido para su adquisición, dada la tendencia de Leganés a las imágenes con este acento.

El interés de Leganés por la pintura de Sarto, no está necesariamente ligado a Florencia. De hecho no ha sido posible establecer el origen de los retratos citados. Pero como coleccionista no tenía obligación de acudir a la capital del Arno. Sarto era en el siglo XVII el pintor toscano de mayor éxito en la Lombardía de la época de los Borromeo, tal y como ha sido definido²¹³⁷. Sus obras circulaban por Milán e incluso en ocasiones se le atribuían obras hoy consideradas de Giorgione. Se ha supuesto una actividad milanese del pintor en un momento de su vida, lo que repercutiría en la presencia de muchas obras

²¹³⁶ Mencionado en Natali 1999, p. 121.

²¹³⁷ Agosti 1996, p. 185.

suyas en la ciudad²¹³⁸. En Milán se encontraban varias copias de la *Virgen con el Niño y san Juan y Ángeles*, realizada por el pintor para la familia Aldrobrandini, que desde principios del siglo anterior se encontraba en Roma (Londres, Wallace Collection). Por ejemplo, una tenía Francesco d'Adda de quien pasó al Cardenal Cesare Monti, quien aparentemente ordenó una copia que entregó a la Galería Arzobispal²¹³⁹. Estos datos son relevantes por cuanto la última pintura de Sarto de la colección Leganés -la segunda en el orden cronológico de las adquisiciones- era una versión de la famosa obra de Aldobrandini, de las que tuvieron copias Adda y el cardenal Cesare Monti, arzobispo de Milán contemporáneamente al gobierno de Leganés (cat. 1066). La obra era una de las más afamadas composiciones del pintor toscano y conoció infinidad de copias, como demuestran las tres versiones que actualmente conserva el Museo del Prado. Leganés tuvo esta pintura en gran estima puesto que se la cedió a su confesor el padre Anastasia.

Como en el caso de la pintura de Rafael, Leganés, no dudó en hacerse con ejemplos de los modelos más representativos de un artista, en este caso de Andrea del Sarto. Además de los dos retratos femeninos, la copia de la pintura Aldobrandini, serviría para demostrar su conocimiento y deleite con la obra del florentino. Si una pintura marcaba una clara tendencia coleccionista en el Milán de los años treinta, Leganés ambicionaba poseerle. En realidad, de nuevo Milán se perfila como el camino de muchas obras italianas que llegaron a España. Leganés sería el vehículo transmisor de famosas obras de artistas toscanos como Sarto. Si revisamos la documentación sobre otros coleccionistas contemporáneos a Leganés, únicamente el Almirante de Castilla demostró predilección por la pintura de este autor, o quizás únicamente fue él quien logró conseguirlas. En cualquier caso, don Juan Enríquez poseía imágenes de san Juan Evangelista, quizás copias de la pintura de los Uffizi, pero también algún retrato e imágenes de la Virgen con el Niño²¹⁴⁰. No debía ser fácil para un coleccionista adquirir pinturas de Andrea Agnolo, pues son pocos los españoles que poseían obras suyas, casi siempre copias, como el doctor y canónigo de la catedral de Granada Juan de Matute, que residió un tiempo en Roma²¹⁴¹. Por su parte en la enorme reunión de pinturas que el marqués del Carpio logró atesorar no aparece ninguna obra

²¹³⁸ Agosti 1996, p. 185, citando *Il libro di Antonio Billi*, ed. F. Benedettucci, Roma 1992, p. 101.

²¹³⁹ De la lectura del inventario de 1638 se deduce que estaba en la Camera della Croce, siendo transportada después a la capilla del palacio de la calle Magenta. En el *Instrumentos Donationis* de 1650 se recuerda “una madonna de Andrea del Sarto, coppia di quello del sig Francecco d'Adda”.

Galeria del Arcivescopado di Milano 1999, p. 73, n° 56.

²¹⁴⁰ Burke & Cherry 1997, I, pp. 407 y ss., núms. 13, 14, 63, 176, 217, 224, 253.

²¹⁴¹ En 1628 poseía varias obras, véase Burke & Cherry 1997, I, pp. 278 y ss., núms. 11, 12, 15, 19.

atribuida a con rotundidad a Sarto hasta su inventario de 1689, anteriormente únicamente en 1682 aparece una obra de su escuela²¹⁴².

Todos estos aspectos encarecen los ejemplos que Leganés poseía de la pintura de Andrea del Sarto y sus copias. Dado que no hay datos para probar que la copia de la *Madonna con Niño y Ángeles* pasara directamente del Abad Anastasia a Felipe IV, es imposible por el momento cuantificar la influencia de la colección Leganés en el gusto del Rey por este artista. Un interés, o al menos una posesión, que debía ser muy tenue durante en los años cuarenta. El retrato de Lucrecia dei Fede, se puede rastrear tentativamente sólo desde 1666 cuando puede identificarse como un retrato atribuido a Leonardo²¹⁴³. Mientras que otras fueron obtenidas por don Luis de Haro hacia 1651²¹⁴⁴. Por su parte, la única obra presente en las colecciones reales desde mucho antes parece ser la Sagrada Familia, que mencionara el padre Sigüenza, hoy en el Prado²¹⁴⁵.

Discípulo de Andrea del Sarto fue Andrea Angolo *il Bronzino*, nombre bajo el que se enumeran varias pinturas en la colección. Sin embargo, a pesar de lo que se ha creído en algunos momentos, tal mención alude no a Agnolo sino al discípulo de éste, ALESSANDRO ALLORI, y en ocasiones a su hijo CRISTÓFANO ALLORI, quienes también firmaban sus obras como Bronzino, confirmando su descendencia artística del primer maestro²¹⁴⁶. De hecho, este último aparece a menudo citado en los libros de cuentas de los Medici como Cristofano Allori pittore detto il Bronzino²¹⁴⁷.

Bajo la denominación Bronzino aparecen cuatro pinturas, todas adquiridas en fechas muy tempranas, a tenor de los números de colección tan bajos que poseen. La primera es sin duda la más llamativa, se trataba de la imagen de Santa Catalina de Siena en Oración que alberga el Meadows Museum de Dallas (cat. 8), que poseía la valoración más alta, 3.000 reales. Se trata de una obra de Cristófano, repitiendo otra realizada para la familia Davanzati en Florencia. Se desconoce el momento preciso en que fue adquirida por Leganés, pero indica una inclinación hacia la pintura de los manieristas reformados florentinos, que se repetirá en varias ocasiones. El sentido de penitencia y la luz de tendencia en claroscuro son detalles que se repiten en muchas de las pinturas italianas

²¹⁴² Burke & Cherry 1997, I, pp. 775 núm 839, una cabeza femenina. Para 1989, Burke & Cherry 1997, I, pp. 830 y ss., núms. 40, 85, 100, 115, 259.

²¹⁴³ Véase cat. 1076 para los datos sobre esta posibilidad.

²¹⁴⁴ Caso de la llamada *Virgen de la Escalera* del Museo del Prado, Bassegoda 2002, p. 119; Matilde Miquel Joan en Madrid 2005, p. 248, menciona la documentación al respecto.

²¹⁴⁵ Sigüenza, (1605) 1963, p. 381; Bassegoda 2002, p. 213, considera posible que corresponda con la pintura descrita en una de las entregas de pintura al monasterio por parte de Felipe II en 1574.

²¹⁴⁶ Pilliod 2001, pp. 110, citando los documentos sobre Cristofano en Chappel, 1984, Appendice 1

²¹⁴⁷ Véase, por ejemplo, Pizzorruso, 1962, p. 106.

adquiridas por Leganés. A la vez la imagen está íntimamente relacionada con la pintura española, no obstante, durante mucho tiempo se consideró a esta pintura obra de Zurbarán.

Poco después entraría en la colección la copia de la *Hospitalidad de san Julián*, que se encontraba en la colección Medici (Cat. 172). La fama de la pintura estaba muy extendida, según demuestra la inclusión de la obra medicea en el tratado de Francesco Scanelli de 1657 donde mencionaba ser la mejor obra del artista. De nuevo se desconoce el momento preciso en que la copia llegó a manos de Leganés, que debe coincidir con las fechas en que el original se documenta por primera vez en las colecciones granducales, hacia 1638. La pintura deja entrever la influencia en el artista de un viaje a Roma, donde recibió aspectos formales derivados de Rubens, especialmente en el tratamiento grandilocuente de las figuras, aspecto que bien pudiera haber llamado la atención de Leganés. Las superficies límpidas y torneadas de los desnudos revelan una atención por Orazio Gentileschi, pintor también estimado por el marqués, aunque ciertos aspectos lumínicos derivan de lo caravaggesco, de quien aunque Leganés no tuvo pinturas ciertas, se mostró interesado en sus investigaciones sobre los contrastes lumínicos a tenor de otras pinturas como la propia Santa Catalina de Allori. También en esta pintura han sido vistos ciertos débitos a Correggio y a la escuela boloñesa activa en Roma, heredados de Cigoli a través de la Capilla Paulina de Roma²¹⁴⁸. Si estos aspectos son los que impresionaron a Leganés, que estuvo en Roma mientras se construía la Capilla Paulina y que apreció la obra de Cigoli y tuvo a Correggio entre sus artistas favoritos, es algo que permanece en el terreno de lo plausible.

El hecho de que Leganés poseyese algunas de las mejores pintura de la familia Allori, y no otras, demuestra un verdadero interés por su pintura, y no una acumulación casual de sus cuadros. Una muestra más la tenemos en la representación de *La Virgen con el Niño que la corona con una guirnalda de Flores* (cat. 291). Se trata de una de las más famosas pinturas de Alessandro Allori, copiada en innumerables ocasiones. Una composición de tintes contrareformistas que aúna el intimismo y cotidianeidad de la escena de la Madre y su Hijo con la reflexión cristológica de la Pasión, aludida metafóricamente a través de la guirnalda que el Niño coloca sobre la cabeza de su padre, prefiguración de la corona de espinas que habrá él de soportar. A pesar de la fama y fortuna crítica de esta obra, llama la atención que fuese valorada en una cantidad muy pequeña, apenas 200 reales. Demasiado poco si la comparamos con los 3.000 de la Catalina y los 2.000 de san Giuliano, lo que quizás indique la baja calidad de la copia. Por otro lado es llamativo que la única pintura de

²¹⁴⁸ Para estas influencias Pizzorruso, 1962, p. 53.

Alessandro que se menciona en la colección, sea curiosamente la menos manierista, donde los excesos compositivos dan paso a una visión más contrareformista del hecho religioso. Es decir más cercanas a las del hijo Cristóforo, a quien Leganés parece tener más apego.

Todavía Leganés obtendría otro ejemplo de la pintura de los Allori, que no ha podido ser vinculada a ningún modelo concreto y por lo tanto queda irresuelta la autoría a Alessandro o a Cristóforo. Se trataba de un *Cristo atado a la columna* (Cat. 216), citado como obra de Bronzino, pero que sin duda se refiere a alguno de los dos citados, como el resto de las obras de la colección mencionadas bajo esta denominación genérica.

A tenor de las obras de los Allori que se incluyen en la colección. Casi siempre modelos de pinturas muy apreciadas, de las que se conocen muchas copias y de las que se puede deducir que Leganés poseía versiones de calidad, cuando no una versión original, como en el caso de Santa Catalina, se pueden concluir varias cuestiones. La primera es el verdadero aprecio de Leganés por la obra de estos autores. Hay un interés evidente por poseer sus pinturas, siendo varias las posibles causas de esta afición a Allori, especialmente a Cristóforo.

Cristóforo, no era un pintor al uso, al igual que otros florentinos admirados por Leganés como *il Cigoli*. Estaba muy bien relacionado con la aristocracia, pues la familia Salviati había sido protectora de su padre Alessandro. Pero el interés de la joven nobleza por la pintura de Allori, parte de la obra *Le Regole del Disegno*, de su padre Alessandro, según Pizzorruo marca el gusto por la experiencia práctica del arte, y señala en nacimiento del diletantismo pictórico²¹⁴⁹. No sólo por su calidad como pintor sino también por su versatilidad artística era admirado por la nobleza florentina. Seguía las representaciones de corte, admiraba a Francesca Caccini, la cantante predilecta a la que le realizó un retrato, y tenía una gran habilidad como músico y cantante, pues se conoce una famosa pieza conocida como *Aria del Bronzino*. Cristóforo tenía relaciones también con el mundo cultural, con el poeta Michelangelo Buonarroti el joven, que le consiguió algunos encargos, y estaba interesado, como *il Cigoli*, con los estudios de Galileo. Todos estos son aspectos que le convierte en un pintor aristocrático, cuya obra tendría gran repercusión más allá de la muerte del artista en 1621 y permiten aventurar fuesen las causas por las que despertase el gusto de Leganés. Cristóforo ha sido definido como un artista culto y polivalente creado sobre el modelo del perfecto cortesano que propugna la tratadística del quinientos, cuya mejor definición la dio el milanés Paolo Pino aventurando que pintor debía deleitarse

²¹⁴⁹ Pizzorruo, 1962, pp. 17-18.

también con la poesía y la música²¹⁵⁰. Este aspecto cortesano que encarna la figura de Allori, puede ser sin duda una de las causas del interés de Leganés, que en sí mismo encarnaba otro modelo de perfecto cortesano aristocrático.

La fuerte presencia de su obra en las principales colecciones nobiliarias, y los vínculos con aristócratas, pudieron ser un incentivo más para Leganés a la hora de coleccionar pintura de Allori. Familias como los Orsini le encargaron obras y los Borghese poseían pinturas suyas, que quizás pudo ver Leganés en Roma. Del mismo modo trabajó para los Davanzati, con quienes compitió Leganés, en poseer la mejor de las representaciones de la Santa Catalina citada. Pero sin duda fueron las relaciones con los Medici las más fuertes²¹⁵¹. Por otro lado, si tomamos el Leganés aficionado al arte y buen conocedor de pintura, también por ello puede haber una tendencia hacia este pintor pues el propio Cristóforo ejerció de diletante artístico. Muy significativas son sus palabras encomiásticas de la obra de Correggio, artista muy admirado por Leganés²¹⁵². Como *conoscitore*, incluso llegó a aconsejar a Cosme II que se dejara aconsejar por personas expertas²¹⁵³. Allori era también conocido por sus copias del venerado fresco de la *Anunziata* de Florencia, de las que se documentan casi veinte versiones para el guardarropa mediceo. Pintados en todos los formatos, eran en ocasiones empleadas como regalos. Un ejemplar sobre oro fue mandado a María de Medici y una segunda versión sobre lapizlázuli, montada por Jacques Bilivelt (1601) fue enviado por el nacimiento del Delfín de Francia. Las versiones grandes se realizaban para personajes concretos, como el General de los Jesuitas, Padre Claudio Acquaviva (1606) -quien solicitó que fuese específicamente de mano de Allori-, la duquesa de Baviera (1609-10) o Lorenzo Giustiniani (1617). Muy relevante es el hecho de que se enviara una versión en 1613 a la esposa del Gobernador de Milán²¹⁵⁴. Gesto que manifiesta las fuertes relaciones entre el Granducado y el Gobierno Lombardo, de las que posteriormente Leganés sería protagonista.

Aun así, quizás Leganés conociese la pintura de Allori antes de viajar a Italia, pues obras suyas llegaron a España muy pronto. En 1603 se envía un pequeño cuadro sobre

²¹⁵⁰ *No per ciò voglio ch'il nostro pittore assiduamente s'esserciti nel dipignere, ma divertisca dall'operare, intratenendosi et instaurandosi con la dolcezza della poesia, over nella soavità della musica di voci et istromenti diversi*, Pizzorruo, 1962, p. 19 el texto tomado de PINO, Paolo, *Dialogo di pittura*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I Bari, Laterza, 1960, p. 135.

²¹⁵¹ Como argumento sobre su dependencia del patrocinio Mediceo basta mencionar como el 15 de marzo de 1620 se redacta una lista de los ocho cuadros incompletos que Allori debía realizar para el gran duque entre los que se encuentran retratos del propio Archiduque, véase la lista en Pizzorruo, 1962, p. 118.

²¹⁵² *I quadri di Antonio da Coreggio, universalmente da tutti, son tenuti bellissimi e in grand.ma stima e degni di qual si sia principe*. Carta de Allori al secretario Andrea Cioli, 9 diciembre 1614, citado en Pizzorruo, 1962, p. 106.

²¹⁵³ *"non consiglierai S.A.S a comperar quadri se no gli fa vedere a genti che gli conoschino, e vogliono conoscergli"*, cit en Pizzorruo, 1962, p. 9.

²¹⁵⁴ El cuadro para la mujer del gobernador, se documenta en una carta del maestro de la Guardarropía medicea Vincenzo Giugni a Andrea Cioli, de 12 enero 1612, Chappel 1984, apéndice I, p. 117.

cobre, al embajador florentino Concini en España, para donar a la marquesa del Valle²¹⁵⁵. Del mismo modo, en 1607 el Granduque eligió a Allori para hacer un Rosario de Nuestra Señora con destino a España²¹⁵⁶. Además las copias de la *Anunziata* eran también conocidas aquí, Felipe II poseía una copia, otra el duque de Lerma y se han mencionado otras en poder de quien menciona otras réplicas en poder de Isabel Clara Eugenia, el infante don Felipe, la condesa de Olivares, Diego Fernández de Cabrera, (para su iglesia de Chinchón), la condesa del Valle, y doña María de Aragón, quien pidió una copia para la iglesia de la Encarnación. Pero lo más llamativo para nuestro discurso es que la madre de Leganés, Leonor de Guzmán, también tenía una copia del famoso fresco, quizás probablemente salido de la “factoría” Allori²¹⁵⁷.

Sin embargo, el nombre de Allori no era muy cercano a los coleccionistas madrileños del XVII, lo que hace más relevantes los cuatros importados por Leganés, la documentación conocida le menciona, aunque algunas pinturas consideradas de Bronzino, pueden aludir a Alessandro o Cristóforo²¹⁵⁸. Sería el caso de una Magdalena, que el conde de Lemos poseía en 1628²¹⁵⁹. Debido a esta ausencia es muy llamativo el hecho de que el Almirante de Castilla poseyese en 1643 una pintura similar a la Santa Catalina de Leganés que puede tratarse de una copia de la pintura que poseía el marqués valorada económicamente muy por encima²¹⁶⁰. De hecho el Almirante parece ser el único que podía emular a Leganés en la posesión de obra de Bronzino/Allori, al poseer otros ejemplos, como una *Natividad* y una pintura representando “ángeles”²¹⁶¹. También el conde de Benavente sería otro singular poseedor con una pintura del *Descendimiento*²¹⁶². Por su parte el marqués del Carpio, pese a su impresionante colección de obras formada en parte en Italia, es un conspicuo coleccionista de este nuevo Bronzino de quien apenas poseía una *Magdalena* en 1687²¹⁶³. Significativamente nada se sabe del supuesto retrato de Jacopo

²¹⁵⁵ Se trata de una representación de la Magdalena a semejanza de Correggio. (Pizzorrusso, 1962, p. 101, citando Archivo Estado Florencia, G 261, *Listra di oggetti da mandare in Spagna all'ambasciatore Concini da donare a la marchesa del Vaglie, 1 marzo 1603*.)

²¹⁵⁶ Significativamente le solicita no incorporar desnudos salvo en el caso de ángeles, Pizzorrusso, 1962, p. 103

²¹⁵⁷ Mulcahy, 1998, p. 174.

²¹⁵⁸ Sobre la presencia actual de obra de estos artistas en España véase Pérez Sánchez 1965, pp. 485 y ss.

²¹⁵⁹ *una pintura grande de la mag^d arrodillada delante de un xpo puesto en un tronco de un arbol y con un libro en las manos con marco dorado y negro liso de Bronzino*, Burke & Cherry, 1997, p. 261, núm. [55].

²¹⁶⁰ *un quadro de Sancta Catalina de sena de medio cuerpo en tabla de mano de bronzino inventariado a n° 319 = tasole en 200*, Burke & Cherry, 1997, p. 412, núm. [78].

²¹⁶¹ Burke & Cherry, 1997, p. 419, núm. [251] y [256].

²¹⁶² Burke & Cherry, 1997, p. 499, núm. [22].

²¹⁶³ Burke & Cherry, 1997, p. 826, [núm. 268]. También se atribuye a Bronzino el viejo [Alessandro?] un retrato de muchacha ocn un pincel en la mano, mencionado en la documentación sobre los objetos enviados a España, De Frutos 2005, Apéndice Documental, p. 301.

Jacopi, que perteneció al duque de Mantua, y en 1653 fue llevado a España y vendido a don Luis de Haro que mencionara Baldinucci²¹⁶⁴.

Otra cuestión relevante es la inclinación de Leganés hacia la obra de Cristóforo, en perjuicio de Alessandro, cuya única pintura en la colección es, como se dijo, significativamente la más cercana a la mentalidad pictórica del hijo. Una cuestión que creemos definitiva para entender las causas del acercamiento de Leganés a ciertos autores toscanos y no a otros. Cristóforo, formado con su padre, conoció posteriormente a Cigoli y trabajó a su lado. En un cierto momento sus pinturas se alejan de la manera paterna. En el distanciamiento de su padre, se ha visto una influencia de la literatura artística contrareformista, que marcaban autores como Gabrielle Paleotti, Federico Borromeo, Giovanni Paolo Lomazzo, estableciendo una estética anti-manierista del naturalismo, de ejecución precisa, de gran decoro y de fuerte devoción²¹⁶⁵. Se condenaba la manera Miguelangelesca, representada por Bronzino y Salviati y también la de Alessandro Allori. En esto tiene influencia el libro *Il Riposo*, de Raffaele Borghini (Firenze, 1584), donde critica se critica la obra de Agnolo Bronzino, y se ensalza Andrea del Sarto, en cuanto a composición, y a Barocci y Correggio para el color. Para los autores de este momento la llamada *antimaniere* se plasma en el interés por el color. Si repasamos qué autores llamaron la atención de Leganés, es precisamente Sarto, y no Agnolo Broncino, el que más le impactó. Son Correggio, Cigoli y la manera más intelectual, contrareformista y barroca de Cristóforo lo que apreció en mayor grado. Leganés gustaba del manierismo más reformado en detrimento del primer movimiento postrenacentista, como se puede observar también en sus autores lombardos.

Con este sentido es con el que se puede también vincular la tenencia de obras de los dos autores siguientes: GIOVANNI BATTISTA DI JACOPO, *ROSSO FIORENTINO*, y Ludovico Carci, *Il Gigoli*. La posesión de una obra del primero puede parecer a priori un contra-argumento a lo dicho anteriormente. Pero Leganés no poseería una de las complicadas y excéntricas representaciones visuales, cargadas de color, retorcidas figuras y angustiados gestos. Por el contrario poseía un pequeño cuadro de la *Virgen con el Niño san Juan y san José en adoración* (cat. 1065), mucho más cercano, conceptualmente a las devotas escenas marianas que gustó poseer, pues se puede relacionar tentativamente con la pintura conservada en la Walters Art Gallery de Baltimore, de la que podría ser copia o segunda versión. El hecho de que esta composición, de cierta excepcionalidad en Rosso, derive de

²¹⁶⁴ Baldinucci 1845-1847, III, p. 724.

²¹⁶⁵ Chappel 1984, p. 15.

fórmulas de Sarto y Rafael, es un argumento en favor de su posesión por parte de Leganés, tendente a imágenes más pausadas y depuradas de estos dos artistas²¹⁶⁶. Alberto Mugnaini apunta como las Madonas de Rosso desarrollan la misma definición expresiva de una pintura como la *Madonna della Impanata* de Rafael, dada a conocer en Florencia en tiempos de Rosso²¹⁶⁷. No parece casual que esta fuese la pintura más valorada por parte de Leganés (cat. 1). La pintura de Rosso adquirida durante su etapa italiana es absolutamente singular en el coleccionismo español de mediados de siglo. Ni los condes de Monterrey, ni los Almirantes de Castilla, ni los condes de Lemos, o marqueses del Carpio, conocían la pintura del “Rojo de Florencia”, al menos a tenor de sus inventarios. No es posible discernir las causas de esta adquisición, que presenta a Leganés como su único adalid en el coleccionismo cortesano madrileño. Aunque una sola pintura no puede definir un interés específico por este artista, es también muy ilustrativo de la precisión del marqués en sus posesiones pictóricas, pues sólo recientemente se ha tenido conocimiento de la existencia de Madonnas con Niño atribuidas a Rosso, incluida la que aquí nos ocupa²¹⁶⁸. Otra consideración a tener en cuenta es que este artista probablemente viajó por Francia e Inglaterra tenor de lo dicho por Vasari, donde dejó algunas obras, por ejemplo en la corte de Francisco I en Fontainebleau²¹⁶⁹. Si Leganés conoció su pintura durante sus viajes diplomáticos por estos países y éstas le predispusieron a la adquisición de su singular tabla es difícil de establecer con certeza.

Por el contrario se puede defender sin pudor el hecho de que Leganés conociese la obra del LUDOVICO CARDI antes de ser nombrado Gobernador de Milán. *Il Cigoli* trabajaba activamente en Roma cuando el futuro marqués visitó la ciudad en su juventud y se entrevistó con su mecenas, el cardenal Borghese, para quien el pintor trabajaba en la Capilla Paolina y en el palacio de Montecavallo. Como Cristóforo Allori, *il Cigoli*, se había formado con Alessandro Allori, y como él, encarnaba un tipo de pintor, culto y preparado. Se caracterizaba por una amplia curiosidad intelectual. Fue músico, poeta, orador, erudito

²¹⁶⁶ Franklin 1994, p. 73. La más moderna aproximación a la posible formación de Rosso con Sarto es la de Bonsianti (1996) quien argumentando cómo es evidente la influencia formal a la vista de la obra de ambos, hasta entonces no había quedado claro si tuvo un aprendizaje directo, las fuentes, es decir, Vasari, no lo terminan de confirmar y además parece que hubo un aprendizaje con Fra Bartolomeo. Es posible circunscribir la colaboración entre ambos en tres ocasiones al menos, y que hubo un alumnado preciso hacia 1510 hasta 1517.

²¹⁶⁷ Volterra, 1994, p. 160.

²¹⁶⁸ El catálogo moderno del Rosso apenas contaba con 25 obras en 1953, que no son muchas más de las que elencaban Ciardi y Mugnaini en 1991. De hecho fue en 1953 cuando apareció una en colección privada una de las mejores (Briganti 1953) a la que se añadiría la del Museo de Baltimore, que salió a la luz en los años sesenta (Véase Bibliografía en el Catálogo), no siendo por tanto incluida en el primer catálogo de (Barocchi 1950).

²¹⁶⁹ Sicca 1996.

miembro de varias academias, amigo de historiadores, y estudioso de la antigüedad, la anatomía y la perspectiva, de la que escribió un tratado *Prospettiva Prática*²¹⁷⁰. Su obra se relaciona con la de otros autores a los que Leganés también prestó una gran atención, en lo que se puede definir como un activo interés por la estética de la pintura manierista reformada. La obra de Cigoli entraba de lleno en la pintura post tridentina florentina, a la sombra de las disposiciones iconográficas que postulan autores como Gabrielle Pallotti, obispo de Bologna, o posteriormente, Federico Borromeo en Milán²¹⁷¹. El estudio de Correggio, la utilización de modelos de Andrea del Sarto, y la inspiración en la pintura de Rafael en Roma son coincidencias con la pintura que disfrutó el marqués. Así mismo, es muy interesante, de cara a valorar su tendencia hacia Cardí, la influencia de la pintura flamenca en los paisajes del pintor, como en *san Francisco en Oración* (Floencia, Galleria Palatina) que recuerdan las obras de Paul Brill en Roma²¹⁷². La componente flamenca en su formación y producción es muy relevante, especialmente a través de su relación con Rubens. El pintor de Amberes estudió abiertamente a Cigoli, su influencia en modelos concretos ha sido ampliamente mencionada, incluyendo obras como la *Coronación de Espinas* para Santa Croce in Hierusalenme, que pudo conocer Leganés²¹⁷³. La relación entre ambos pudo ser personal, pues trabajaron en Roma al mismo tiempo, y se ha apuntado con acierto cómo en la proyección internacional del *Cigoli*, pudo tener mucho que ver el interés que suscitó en Rubens²¹⁷⁴. A pesar de todo, no sería a través de Rubens, sino de los muchos mecenas que tuvo Cardí en Roma y Floencia como Leganés pudo tener acceso al conocimiento de su obra. Entre ellos, como se ha dicho, los Borghese en Roma pero también el cardenal del Monte, Maffeo Barberini, Giovanni Baglione, el cardenal Montalto, Virgilio Orsini, el cardenal Massimi, el cardenal Crescenci y casi todos los más relevantes coleccionistas romanos de los primeros años. En Floencia, donde trabajó durante un periodo para los Medici, dejó numerosas pinturas. E incluso, pronto aparecieron obras suyas en la colección Farnese y en la colección ducal de Mantua²¹⁷⁵. Todos pudieron ser

²¹⁷⁰ Chappel 1992, p. 17.

²¹⁷¹ Véase sobre este extremo Faranda 1986, p. 19-22.

²¹⁷² Un verismo nórdico que pudo venirle a través de algunos flamencos como Adriano Cili, llamado Adriano Fiammingo, presentes en el taller de Floencia, Chappel 1992, p. 16.

²¹⁷³ Gregori 1983, p. 50 y 55.

²¹⁷⁴ Contini 1991, p. 33. Este autor aborda en más de una ocasión la influencia del florentino en Rubens. El *Cristo al limbo* de Santa María Novella, hay una figura en torsión que recuerda diseños de Rubens, en la Trinidad de Santa Croce en Floencia también se han apreciado modelos coincidentes, así como en obras que Rubens hizo para los Gonzaga, Idem, p. 20, 21, 30.

²¹⁷⁵ Sobre los muchos comitentes y encargos véase Chappel 1992, pp. 17-19; Contini 1991, p. 32. Será Balducci 1845-1847, III, p. 230 y ss., quien mencione especialmente los comitentes florentinos, entre ellos el Granduque Cosme, Antonio de' Medici, el caballero Nicolò Ronconi, Carlos de' Medici, recogidos en Faranda 1986, passim. Otra fuente excepcional para comprobar la amplia aceptación de la pintura de Cigoli es el manuscrito *Vita di Lodovico Carvi Cigoli 1519-1613*, del manoscritto de 1628 conservado en el Gabinetto dei

modelos a imitar por Leganés, quien a tenor de lo sucedido con otros artistas, podría tener acceso a copias de las mejores pinturas florentinas existentes en Milán, o lograrlas, quizá, en la propia capital toscana a través de agentes.

Los cuadros atribuidos a Cigoli en la colección fueron adquiridos muy pronto y sorprenden en cuanto a su temática. Entre ellos una representación de Santa Lucia (cat. 107), inédita en el catálogo de Cardi, y sospechosa de ser realmente una obra de Domenico Cresti, *il Passignano*, como la definió Madrazo, quien poseyó la pintura en el siglo XIX. La falta de localización de la pintura en la actualidad impide, por el momento, confirmar su autoría. La segunda era una representación de la *Sagrada Familia con Santa Ana* (cat. 302), tampoco localizada. Se trataría de una de las pinturas más interesantes de la colección por cuanto fue elegida por el arzobispo Ambrosio Ignacio Spínola, como parte de su herencia. Como justificación de su presencia en la colección Leganés, es útil llamar la atención sobre la presencia de Santa Ana, que remite a modelos lombardos, relacionados con Leonardo, a quien *il Cigoli* también tendió en su búsqueda fuentes iconográficas. Además se ha documentado un viaje a esta región, lo que hace verosímil la posible presencia de obra suya en Milán coincidiendo con el gobierno de Leganés.

Considerando la documentación de los cuadros de este autor en Madrid en una fecha tan temprana como 1637 es significativo, de nuevo, la situación de modernidad de la colección Leganés en relación con sus contemporáneos. Únicamente en el inventario de Carpio de 1682, se menciona una pintura considerada de Cigoli²¹⁷⁶, entre las obras procedentes de Italia. Esta ausencia implica el desconocimiento que sobre su obra se tenía entre los coleccionistas o tasadores de la primera mitad del siglo XVII y confiere más relevancia a las posesiones de Leganés. Sobre Passignano, -posible verdadero autor de una de las obras de Leganés consideradas de Cigoli-, el vacío es mayor, no existiendo ni una sola cita a su obra entre las colecciones del XVII. Aunque Passignano murió en 1638, fechas en las que Leganés ya estaba en Italia, no parece probable un encargo directo de esta pintura, puesto que la residencia del pintor estaba fijada en Florencia en los últimos años.

Disegni e delle Stampe de los Uffizi: Codice 2660 A, reproducido en Matteoli 1980, (véase especialmente pp. 29, 43-47 y 55-56).

Por su parte, en la corte de Mantua la situación era favorablemente orientada hacia los pintores florentinos. Vincenzo Gonzaga había casado con Leonor de Medici en 1584 y los contactos tuvieron reflejo también en la comisión y petición de pinturas. Del Cigoli fueron enviados a Mantua en 1588 siete retratos de Grandes duques y duquesas, Chappel 1981, pp. 96-97.

²¹⁷⁶ Burke & Cherry 1997, p. 735, núm [98].

Entre las pinturas florentinas hay una cuya presencia en poder de Leganés es especialmente problemática. Los inventarios la describen como “un retrato de medio cuerpo, con un montante en el brazo y una mano sobre un libro” (cat. 28), descripción coincidente con el *Retrato de Desconocido* del Museo del Prado (P0069). El número 28 aun visible sobre el lienzo, demuestra que se trata de la misma pintura. Sin embargo, no hay coincidencias en el autor. La apariencia de la pintura que se mantiene entre las características de la pintura florentina y la ferraresa, ha hecho que se consideraran numerosas atribuciones. Documentado como Broncino desde su aparición en las colecciones de Isabel Farnesio, pasó luego por ser creído pintura de Alessandro Allori, para finalmente ser considerado obra de Girolamo da Carpi, con la que pasó en la mayoría de catálogos del Museo del Prado durante el siglo XX. Mientras que últimas investigaciones apuntan a una autoría de Danielle da Volterra. Las dudas son mucho más fuertes respecto del retratado, que durante mucho tiempo fue considerado Alfonso II d’Este. Para mayor complicación, en el inventario de Leganés -que pasa por ser el primer documento conocido sobre la pintura-, se atribuye a Caravaggio. No hay a priori ningún detalle que haga pensar que se trata de una obra de este autor lombardo. No coincide con sus características formales, y únicamente fue defendida en 1919 como una posible obra juvenil, en la que Caravaggio estaría dejándose llevar por fórmulas más tradicionales. Posibilidad que no tuvo éxito posterior. Estaríamos entonces ante el primer, y aparentemente, único error o imprecisión grave en las atribuciones de la colección Leganés. Al no saber nada del origen preciso de la pintura, nada puede ser deducido sobre si se trató de un engaño, o una falta de atención, o puro desconocimiento artístico de Leganés, que cual coleccionista principante se dejó colocar por Caravaggio una obra absolutamente ajena a su estética. El detalle del desconocimiento de la autoría del personaje desde la primera noticia de la pintura en 1637, demuestra que no fue adquirida por la importancia del retratado, como sucedía con muchas otros cuadros en una colección cuya principal característica es el alto porcentaje de retratos. Por otro lado, si fue una adquisición directa, y no un regalo, quiere decir que se consiguió por el nombre del artista, creyéndose así obra de Caravaggio, lo que hoy no parece sostenible, potenciando el posible engaño o desconocimiento del marqués de la verdadera obra del artista.

En realidad estamos ante un problema irresoluble. Siguiendo una metodología formalista de análisis de la pintura, la atribución a Caravaggio es del todo insostenible. Pero desde un punto de vista positivista, el documento más antiguo conocido que nos habla de ella afirma que se trata de una obra de este autor. Si consideramos lo que se sabe de

Leganés como aficionado a la pintura, es indudable que la manera del Caravaggio más conocido tanto el romano como el napolitano, no coinciden con el tipo de obras por las que el marqués mostró predilección. De hecho nada hay en su colección con esta estética salvo Ribera, quizás atesorado por su origen hispano. Pero si por el contrario estamos ante una obra juvenil de Caravaggio, -posibilidad que aunque muy extraña nunca hay que olvidar pues hay aspectos del tratamiento pictórico del rostro pueden recordar otras obras suyas-, estaríamos ante una pintura más cercana a la estética norditaliana por la que Leganés se decantó como aficionado, no sorprendiendo que hubiese obtenido esta pintura en Milán, donde desarrolló su carrera como coleccionista. No obstante todas estas especulaciones nada se puede probar documentalmente salvo que la pintura en 1637 se considera Caravaggio, y hoy no nos lo parece.

La última de las obras de artistas florentinos que aparece citada es una naturaleza muerta atribuida a GIOVANNI GARZONI (cat. 1055). La posesión de esta obra es muy significativa. Garzoni pasa por ser la única artista florentina que coincide cronológicamente con Leganés. Muerta en 1670, estaba trabajando en 1637 en la corte de Turín, con la que el marqués tuvo gran relación desde su puesto de Gobernador milanés. Además Garzoni, había trabajado para el duque de Alcalá, muerto en Génova, con quien había mantenido amplio contacto, y había sido protegida por un viejo conocido: Cassiano dal Pozzo²¹⁷⁷. En Turín trabajó varios años, especialmente para la duquesa Cristina, pero también para otros como Amadeo dal Pozzo²¹⁷⁸. A la muerte del duque de Saboya en 1637 hay un vacío en la biografía de la pintora hasta 1643 cuando se documenta en Florencia trabajando para los Medici. El hecho de que la obra que poseyó Leganés, fuese adquirida con posterioridad a 1637, no implica necesariamente una estancia en Milán de Garzoni, cuya obra pudo ser adquirida por Leganés desde la fuerza de su condición de Gobernador, tal y como se ha visto en otros casos. Por otro lado, la posesión de una pintura de Garzoni, era un punto a favor de la propia colección de pinturas de Leganés como ejercicio de representación social, dado el alto grado de los protectores que la pintora disfrutó en su vida y el aspecto fundamentalmente aristocrático que su obra transmitía²¹⁷⁹. Garzoni era autora que trabaja para la esfera de lo privado, de lo representativo y de los conocedores y aficionados al arte, argumentos estimulantes para justificar su presencia en la colección.

²¹⁷⁷ Casale 1991, pp. 7-13 aporta un resumen de su biografía.

²¹⁷⁸ Véase para su etapa en Turín, Rosci 1984.

²¹⁷⁹ A los mencionados hay que añadir otros como las familias della Robere, Gerini, Cerretani, y Altoviti véase Meloni Trkulja 1986 y Casale 1991, p. 166-169.

Desde un punto de vista formal tampoco es extraño que Leganés se sintiese atraído por la precisa y metódica manera de trabajar de Garzoni, tan cercana a la estética flamenca. Desde las miniaturas realizadas en Turín, su predisposición a la realidad se vio fortalecida con el encuentro con los artistas flamencos y holandeses presentes en la colección de los Saboya, siendo también muy importante en su desarrollo posterior la influencia de las naturalezas muertas lombardas, a las que Leganés también se mostró inclinado²¹⁸⁰. Sus miniaturas destilan un detallismo que recuerdan sobremanera a las pequeñas obras de Jan Brueghel que tenía el cardenal Borromeo en Milán. De hecho la descripción de la obra de Leganés, con la presencia del conejo, del lagarto y de la fruta, recuerda el pequeño *Ratón con rosa* de Brueghel de la Academia Ambrosiana. Es decir, por donde quiera que analicemos las obras de esta autora, parece muy relacionada con las aficiones de Leganés como coleccionista. De hecho, lo llamativo es que fuese una sola las pinturas de su mano citadas en la colección. Otra cuestión significativa es que no se conoce ninguna obra de Garzoni que reproduzca con precisión los elementos descritos por el inventario. No es improbable que la mención a Garzoni fuese hecha, como en otros casos, de manera genérica. La pintura tendría el aspecto de las obras de Garzoni, pero podría estar hecha por otro artista. En este sentido hay que llamar la atención sobre algunas obras realizadas por Sinibaldo Sforza, que también trabajó en Turín, y se asemejan mucho a la descrita en la colección Leganés.

La mención a una pintura de Giovanna Garzoni en poder de Leganés en una fecha como 1637, de nuevo privilegia su colección por encima de otros muchos coleccionistas de la corte. Salvo el mencionado duque de Alcalá para quien trabajó la pintora, ningún otro aficionado español parece tener noticias de sus pinturas. Ninguna mención a ella se da en los inventarios conocidos de los grandes poseedores de pintura, Monterrey, Castilla, Haro, Carpio o Lemos.

Por último, se debe citar entre los artistas toscanos a uno que lo fue por nacimiento, aunque el desarrollo de su carrera se relacione más con otros focos creativos italianos, especialmente Roma. ORAZIO GENTILESCHI fue, a pesar del evidente desinterés de Leganés por los pintores de la escuela Romana Barroca, un pintor del que atesoró pocas aunque selectas obras. Sin embargo, éstas no están relacionadas con su actividad romana, ni por supuesto toscana, sino con las obras realizadas para la casa de Saboya, antes de que el pintor partiese para Inglaterra al servicio de Carlos I. Es muy llamativo que ninguna de las

²¹⁸⁰ Casale 1991, p. 22.

dos estuviera atribuida en el inventario de 1655 de la colección Leganés, lo que abriga dudas sobre el verdadero conocimiento que el marqués tenía de ambas obras, sobre si era consciente de la autoría del pintor toscano, o simplemente los atesoraba por su calidad de regalos diplomáticos.

Efectivamente las dos obras que llegó a atesorar de Gentileschi, tienen su procedencia en las colecciones sabaudas. La primera corresponde a una versión de una de las más celebres composiciones del artista, *Lot y sus hijas*, (cat. 758). Obra documentada en 1635 en el Palacio de Turín y que debió ser adquirida por Leganés hacia 1637. No se ha podido documentar un regalo directo de ninguno de los miembros de la familia ducal, aunque autores como Bissel, probaron que la pintura que desaparece de las colecciones turinesas a la vez que aparece en la de Leganés, considerando un posible regalo del cardenal Maurizio de Saboya. Efectivamente, Leganés mantenía relaciones políticas y militares con el cardenal Maurizio, que regaló otras pinturas de Gentileschi a Leganés, en concreto una versión de otra afamada composición suya como *El descanso en la Huida a Egipto* (cat 1112), entregada probablemente en 1639. Como se explica en el catálogo se conocen numerosas copias de esta obra, realizadas para diversos coleccionistas y comitentes de este autor, aunque ninguna ha podido ser relacionada con seguridad con la obra que Leganés poseyó, pero que le confirma como poseedor de ejemplares del quehacer artístico de Gentileschi.

Este conocimiento de Gentileschi a través del coleccionismo privado es muy llamativo, pues responde a algo que Leganés ejerció sobremanera durante sus años en Italia: atesorar pinturas y modelos pictóricos de gran fama y reconocido prestigio entre los entendidos artísticos. Con relación a Gentileschi es necesario llamar la atención sobre Giovan Antonio Sauli. Éste había sido miembro de la delegación genovesa que en 1621 acudió a Roma a rendir homenaje al nuevo Papa Gregorio XV, donde se entusiasmó con la obra de Gentileschi, reclamándole para trabajar en su Génova natal, y para quien realizó varias exquisitas obras, entre ellas una de las versiones de *Lot y sus hijas*, que es la que actualmente se encuentra en la colección Thyssen de Madrid²¹⁸¹. Es decir, se puede concluir que la tendencia de Leganés hacia la pintura de Gentileschi se establece más por imitación del gusto imperante o de la afición por el artista en la Italia septentrional, esto es, Génova con Sauli y Turín con los Saboya, que por propia iniciativa y afición hacia la pintura romana.

Por otro lado, hasta ahora no se ha ponderado bastante lo que suponen estas dos obras de Gentileschi en la colección. Dado que los inventarios no citan el autor, en muchas

²¹⁸¹ Véase para Sauli Roma-New York-Sant Louis, 2001-2002, p. 172-184.

ocasiones se eludía este nombre al mencionar los autores italianos poseídos por Leganés. En este sentido, cabe destacar que las dos obras fueron sin duda la única aproximación a los artistas tenebristas italianos de corte caravaggesco que poseía. Pues, como se vio, es poco probable que la única obra mencionada como Caravaggio que atesoraba, fuese una obra de ese pintor. Aunque en cualquier caso sus obras estaban lejos de responder al prototipo tenebrista más estricto establecido por Merisi. Gentileschi por lo tanto sería el único ejemplo de una tendencia claroscuroista italiana claramente barroca presente en la colección de Leganés. Aun así, no cabe suponer por ello un rechazo del marqués a esta tendencia, dada su posesión de artistas flamencos caravaggescos, y por supuesto de Jusepe Ribera.

Por último es necesario citar en el apartado de la pintura toscana la figura de GIOVANNI ANTONIO BAZZI, *Il Sodoma*, activo principalmente en Siena, aunque nacido en Vercelli (actual región de Piamonte). La posible presencia en la colección Leganés de este autor de principios del siglo XVI es sin embargo hipotética. Los inventarios antiguos no arrojan el nombre de este pintor, aunque es probable que Leganés poseyese efectivamente una pintura suya descrita sin autor. Se trataba de una representación de tema místico con la Virgen y el Niño, cuya presencia amparaba a la figura de una religiosa o monja cuya alma es recogida por un ángel (Cat. 843). La pintura fue atribuida a Sodoma muchos años después cuando recayó en poder de un conocedor preciso como José de Madrazo. Aunque no ha sido localizada y no se puede confirmar la suposición de Madrazo, el tema casa perfectamente con otras obras de este artista. El origen del pintor, nacido en una ciudad, que Leganés conquistó en 1637 puede ser una de las causas de su presencia en la colección. No constando un viaje del marqués a Siena, donde podría haber visto las mejores pinturas de este artista.

Artistas Lombardos.

Tal y como se vio en capítulo aparte, por su trayectoria biográfica al frente del gobierno del Milanesado español, Leganés permaneció en contacto con una serie de aficionados y coleccionistas activos en la Lombardía de la primera mitad del siglo XVII cuyos intereses pictóricos giraron en torno a la recuperación de la pintura septentrional italiana. Intereses que sin duda influyeron en su gusto y en el deseo de posesión de obra de los principales artistas de la región. Como en la mayoría de los casos, se puede ver una

doble faz de este interés por la pintura lombarda. De un lado aquellos artistas más o menos ligados con la estética leonardesca, que tuvieron una recuperación absoluta en la Milán borromaica: Cesare da Sesto, Bernardino Luini, il Salaì, o incluso Gaucencio Ferrari, de origen piemontés. De otro, artistas activos a finales del XVI o en el primer tercio del siglo XVII, con los que Leganés no coincidió cronológicamente, Ambrogio Figino, Camilo y Giulio Cesare Procaccini, *Il Cerano, il Morazzone*, pero que suponen la formación de una escuela local cuya promoción corrió a cargo de ideólogos artísticos como Girolamo Borsieri. A ambos grupos debe sumarse la posesión de obras de pintores activos durante los años en que ejerció el poder. Son pocos, apenas Pánfilo Nuvolone y Francesco del Cairo, pero suponen la utilización de los artistas regionales en la configuración de su galería de pinturas.

Leonardo y sus seguidores tuvieron una presencia evidente en la ciudad a comienzos del siglo XVII. Los grandes coleccionistas se afanaban en poseer pinturas del artista o de sus seguidores, en lo que se ha considerado un claro *revival* leonardesco. La familia Arconati poseía los códices de dibujos de Leonardo. Giovanni Ambrogio Mazenta entregó algunas obras a la Ambrosiana y era poseedor de más códices antiguos y a la vez un teórico de la obra de Leonardo y sus seguidores. En sus *Memorie su Leonardo da Vinci*²¹⁸² expresaba la superioridad de la pintura de Leonardo y enumeraba las mejores obras visibles en la ciudad, especialmente aquellas poseídas por el arzobispo Federico Borromeo. Éste sería gran de los responsables de la renovación de la pintura leonardesca en la ciudad, enfocándola sobre todo a la figura de Luini. Leganés no fue ajeno a todo este ambiente como delata la fuerte presencia de la obra de los seguidores de Leonardo en su colección.

GIOVANNI DI PIETRO RIZZOLI, IL GIAMPETRINO, sería uno de los artistas más antiguos de los que tuvo pintura. Su figura aparece citada en los inventarios como “Juan Pedrín”. La presencia de su obra en Milán era muy fuerte obras suyas poseían desde Borsieri²¹⁸³ hasta la familia Mazenta²¹⁸⁴, lo que hace que no sorprenda la inclusión en la colección. Si bien Leganés tenía una *Virgen con Niño y san Juan*, (cat. 1035), de la que apenas nada se puede afirmar, también llegó a hacerse con una de las imágenes que más fortuna adquirió en el coleccionismo europeo, la representación de la *Magdalena* (cat. 1042). Bajo este tema Giampetrino había realizado varias obras que presentan a la santa en imágenes de profundo arrepentimiento, con la protagonista en diversas posiciones y actitudes:

²¹⁸² Grammatica 1919.

²¹⁸³ Caramel 1966, p. 142.

²¹⁸⁴ Verga 1918.

recostada, orando, con un libro en la mano, reproducidas a través de numerosas copias y versiones. En tiempos de Leganés el propio Cardenal Monti poseía una en su colección, como remedo del interés que aun despertaba su obra en pleno siglo XVII²¹⁸⁵, pero que sobre todo, muestran la confluencia del interés por este artista y esta representación concreta entre el poder eclesiástico y el poder civil en los años treinta. La pintura de Leganés presenta una particularidad respecto a todas las imágenes conocidas, pues es la única en la que también se representaba un ángel a las espaldas de la santa, cuya presencia otorga un mayor interés a la obra, que desafortunadamente no ha sido localizada. En cuanto al impacto de los cuadros de Leganés en el Madrid de mediados de siglo, debió ser muy alto. De este autor únicamente el marqués del Carpio poseería un *Cristo en el Huerto con un ángel y cáliz*, obra que únicamente aparece en su inventario de 1682 de las pinturas que había adquirido de Italia²¹⁸⁶. Con anterioridad a esa cita la presencia de obra de este artista en la Corte madrileña es inédita, lo que pondera más la posesión de Leganés.

Si la obra de Giampetrino, era prácticamente desconocida entre los aficionados hispanos, la de CESARE DA SESTO era igualmente ajena a su conocimiento. Ninguna mención a este autor comparece en los repertorios documentales conocidos. Esto valora mucho más las tres obras que Leganés adquirió entre 1637 y 1642, sin duda fruto de la fuerte presencia y estima que el autor tenía en la ciudad de Milán, como bien declaraba Carlo Torre en 1674: *Fu Cesar il più stimato discepolo di Leonardo tra' tanti, che'gli n'ebbe, ed a suo tempo mostraronni altri suoi parti pittoreschi, benche in Milano se ne trovino pochi, la sicilia ne va gastosa però di molti, ed in que' paesi resta assai più conosciuto, che nella sua patria*²¹⁸⁷. Por ejemplo, en la Capilla Mayor de *san Giovanni alle casse Rosse* existía una pintura copia de un original que poseía el Cardenal Monti, *alterego* religioso del poder del marqués²¹⁸⁸. Y en otros casos la fuerza de sus pinturas era tal que se admiraban las versiones de otros artistas lombardos reconocidos, como la *Herodías* copiada por Figino²¹⁸⁹, cuyo original fue posesión de la familia Archinto y finalmente fue regalada al cardenal Mazzarino²¹⁹⁰. También Guido Mazenta, que valoraba a Cesto como uno de los mejores seguidores de Leonardo, poseía

²¹⁸⁵ Para la de Monti, originariamente considerada de Gaudencio Ferrari, véase Milán 1994, p. 18, n° 7 y Pinacoteca Brera 1989, p. 184, núm. 115.

²¹⁸⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 774, núm. [819].

²¹⁸⁷ Torre 1674, p. 10. Poco después hablando de una pintura de la Virgen que se encontraba en el Ospedale della Santa Corona, dirá “*che paragonar si puote con qualsisia pittura mirabile che veggasi in Italia*” p. 149.

²¹⁸⁸ Torre (1674) 1714, p. 286

²¹⁸⁹ Ibidem.

²¹⁹⁰ Agosti 1996, p. 166 y Morandotti 1996, p. 58, n. 25.

un *san Jerónimo Penitente*²¹⁹¹. Por su parte Leganés no hizo más que aprovecharse de esta fama que tenía en artista en la ciudad para hacerse con obras suyas. Se puede afirmar fue él quien importó pinturas de Cesare da Sesto a España por primera vez, a través de las tres pinturas que logró poseer. Éstas aparecen mencionadas en los inventarios casi contiguamente, lo que hace suponer en una adquisición o compra conjunta, curiosamente junto con la *Magdalena* de Giampetrino. La primera era una obra religiosa de devoción, una *Virgen con el Niño en un paisaje* (Cat. 1034), de aspecto e iconografía desconocida que no permite ser relacionada con modelo alguno del artista. No sucede así con la *Virgen con Niño* (Cat. 1038) en la que se alude con claridad al gesto de la Madre sosteniendo el pie del Niño. Aunque se trata de una iconografía muy extendida entre los artistas lombardos, en el caso de Cesare da Sesto ha de entenderse como una versión de la famosa pintura en la Pinacoteca Brera. Muchas son las posibles razones para la apreciación de Leganés por esta pintura. La fórmula del sostenimiento del pie se repite en otro artista muy apreciado por Leganés como es Luini, pero además tiene un antecedente último en la *Madonna Mackintosh* de Rafael de la National Gallery de Londres, derivado probablemente de un periplo romano de Cesare da Sesto²¹⁹². Vincular directamente la adquisición de la *Virgen con Niño* de Sesto con el gusto de Leganés por las imágenes marianas rafaelescas es arriesgado, pero evidentemente responden a idénticos planteamientos devocionales y estéticos. Además de esas dos obras religiosas, Leganés se hizo con retrato atribuido al artista de singular temática pues se trataba de una imagen descrita como una duquesa de Milán (cat. 1036). Dado que no se conocen retratos similares de este autor, debe considerarse una probable atribución errónea, pues el tema fue abordado por otros autores leonardescos como Giovanni de' Predis y la descripción se asemeja a conocidas pinturas Bernardino Luini. Por otro lado, es llamativa la escasa valoración de este retrato, apenas 200 reales, frente a los 1.500 o 2.000 que alcanzaron las obras religiosas atribuidas a Cesto, lo que hacen sospechar de su calidad.

Igualmente casi desconocido en España era GAUDENCIO FERRARI, aunque nacido en Piamonte, artista de gran presencia en la Lombardía, y cuya obra mantenía algunos criterios puramente leonardescos²¹⁹³. Leganés conoció muy bien la obra de Gaudencio. En la capital lombarda pudo apreciar muchas de sus pinturas, algunas de las cuales se

²¹⁹¹ Agosti 1996, p. 158; Morantotti, 1991, p. 167 y nota 42:

²¹⁹² Carminati 1994, p. 48-78.

²¹⁹³ Como en los casos anteriores hasta el inventario del marqués del Carpio de 1682 no aparecen citadas obras entre los coleccionistas hispanos. Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 726, núm. [386], [467], [887].

conservan en la actualidad, como los frescos de la capilla de la Santa Corona en Santa María delle Grazie o los de la Deposición de la Cruz en la Basílica de san Ambrosio. Pero también son llamativas pinturas como la tabla de san Jerónimo en san Giorgio al Palazzo, que hacía las veces de capilla palatina o la impresionante *Ultima Cena* de la iglesia de Santa María della Passione, entre las muchas obras existentes en la ciudad que citan las fuentes²¹⁹⁴. Debido a la relevancia que tenía la iglesia de *Santa Maria presso san Celso* con los españoles, es probable también que Leganés conociera el *Bautismo de Cristo*, que se encuentra aún en su deambulatorio. Y no sólo estas, sino que la extensa producción del artista alcanzaba a numerosas ciudades en la zona occidental del Milanesado lindando con los territorios de las casas de Savoya. Zona relevante para nuestro discurso por cuanto Leganés la recorrió durante la guerra con los franceses entre 1637-1640. Así, no parece improbable que conociese los frescos de la Iglesia de san Rocco en Vigevano, en cuya catedral se encontraba además encontraba la tabla con Pentecostés, que ya alabara Lomazzo²¹⁹⁵. En Novara, la Iglesia de san Gaudencio conserva aun una tabla con la *Virgen con Niño y santos*, similar a una de las que llegó a poseer el marqués. Así como el *Matrimonio con san José san Gaudencio y san Agapito*, que se encontraba en el *duomo* de la ciudad, hoy en el Museo Borgogna de Verceli. En la Capilla de san Rocco en Valduggia, lugar natal de Ferrari, hay frescos con san Urso y san Crispiano, Santa Elena y san Jorge a caballo; en el Santuario della Pietà una pala con la Subida al Calvario. Incluso en Casale de Monterrato, estratégico lugar y escenario de la mayor derrota militar de Leganés, se conservaban pinturas en la sacristía de la Catedral y en la Confraternità della Scala, hoy en la galería Sabauda²¹⁹⁶.

Pese a tan abrumadora presencia de la obra de este artista en lugares y circunstancias con las que Leganés pudo tener contacto, sin embargo el lugar más sobresaliente sería la ciudad de Vercelli. A diferencia de Casale, esta ciudad fue el lugar de uno de las más sonadas victorias de Leganés contra los franceses en 1637. Allí pudo conocer la *Anunciación* realizada por el artista para la confraternidad de Santa Ana en 1508, hoy conservada en la National Gallery de Londres. Pero sobre todo, eran relevantes los

²¹⁹⁴ Mallé, 1969, p. 256-57 Torre 1674, p. 10, 162-163 y 264, y 312. Torre y Sant'agostino citan muchas otras obras como las de la Capilla de san Bartolomeo (Torre 1674, p. 184) y frescos en san Giorgio (Torre 1674, p. 185; Sant'Agostino 1671, p. 82). En el altar mayor de *Santa Maria delle Monache*, se encontraba una *Virgen con Niño Santa Clara y san Antonio de Padua* (Torre 1674, p. 288); en la Iglesia della Pace había frescos y una tabla del *Nacimiento de la Virgen*, (Torre 1674, p. 321; Sant'Agostino 1671, p. 60); un *Bautismo* en san Giovanni al Gonfalone (Torre 1674, p. 328). Ferrari pintó los Santos de las puertas del órgano de la iglesia de san Rafael (Torre 1674, p. 359, Sant'Agostino 1671, p. 64); el altar de Cristo la Virgen y Santos de san Ambrogio Maiore (Sant'Agostino 1671, p. 85), La *Flagelación* de Santa María delle grazie (Sant'Agostino 1671, p. 88), la tabla de la *Virgen con Santos* que había en Santa Clara, convento de monjas Franciscanas, (Sant'Agostino 1671, p. 102).

²¹⁹⁵ Los siguientes datos están tomados de del corpus elencado por Mallé 1969, pp. 237 – 258.

²¹⁹⁶ También es posible que conociese los frescos realizados en el Santuario de Saronno, en la catedral de Como, o en las iglesias de Varallo, ciudades limítrofes e igualmente relevantes estratégicamente.

frescos de la iglesia de san Cristóforo, donde había pintado la pala conocida como *Madonna degli Aranci*, así como varios evangelistas sobre tela, y relevantes frescos en las capillas de la Magdalena y la Asunción. Frescos relacionados con las actividades del Marqués, por cuanto durante el asedio a la ciudad la iglesia de era objeto de controversia debido a su situación. La posibilidad de que sirviera de trampolín al enemigo aconsejaba derribarla, lo que parece que fue desestimado por Leganés, debido a la antigüedad y belleza de los frescos²¹⁹⁷. Esta noticia, que tiene ciertos tintes románticos, prueba con claridad que al menos Leganés conocía y admiraba la pintura de Ferrari. De hecho, las pinturas que el mismo poseía se pueden relacionar con las que conoció en Vercelli. Así la *Virgen con Niño y santos*, debía ser muy similar, -de no tratarse de una copia-, a la *Madonna degli Aranci* de esa ciudad (cat. 1043). En cualquier caso, se trataba de un ejemplar de Madonna con Niño y santos alrededor, iconografía muy frecuente, y por tanto muy estimada, en la obra de Gaudencio.

La otra pintura que llegó a adquirir Leganés fue una *Sagrada Familia con san Juan* (cat. 1102), descrita como una copia de Gaudencio, lo que implica el deseo directo de poseer pinturas de este artista, sino a través de originales por la obtención de copias.

Hay diversas cuestiones que pudieron afectar emotivamente en la inclinación de Leganés a la posesión de pinturas de Ferrari. Algunas de tipo personal, como la posibilidad de que durante su juvenil viaje a Mantua en 1612 pudiera haber conocido la *Deposición* comprada por Vincenzo Gonzaga en 1606²¹⁹⁸. En otros casos pueden ser razones de rivalidad nacionalista, dado el interés francés por la obra de Gaudencio, ejemplificado en la pala del *Pentecostés* hoy perdida y conocida únicamente a través de grabados, que se encontraba antiguamente probablemente el Duomo de Vigevano, de donde el Cardenal Mazarino, [al tiempo de Leganés, o poco después] la hizo enviar a París²¹⁹⁹. Por último podría tratarse de razones de emulación o devoción histórica. Por ejemplo, según algunos autores, mientras Gaudencio trabajaba en la capilla de la Crucifixión del Sacromonte de Varallo, fue visitado por el emperador Carlos V quien admiró la obra y la dotó con una ayuda económica, y se ha especulado con que fuera retratado en uno de los personajes²²⁰⁰. Si Leganés conocía este extremo o fue advertido de ello como aficionado y entendido en una de sus estancias en Varallo entra en el campo de la especulación, pero podría ser un incentivo más para la búsqueda de obras de este artista.

²¹⁹⁷ Giannazzo di Pamparato 1891, p. 38; Mallè 1969, p. 16. Para más detalles véase el capítulo correspondiente a las actividades artísticas de Leganés en el Milanesado.

²¹⁹⁸ Mattioli 1977.

²¹⁹⁹ Véase Suida, 1954-57, p. 85

²²⁰⁰ Canestro Chovenda 1976, p. 102 citando Fassola, *La nuova Gerusalemme*, Milano 1671; y G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di G. Ferrari*, Milano 1821.

Además de estas lucubraciones y las razones geográficas o de pura oportunidad arriba mencionadas, el interés de Leganés por Gaudencio parece tener otras sólidas bases estéticas. Por ejemplo Ferrari, que en realidad es el menos leonardesco de los pintores citados en este capítulo, tiene una fuerte componente rafaelesca. De hecho en 1638 era considerado aun discípulo de Rafael²²⁰¹, y en Roma, ciudad que Leganés visitó en su juventud, importantes coleccionistas como el marqués Giustiniani tenía obra de este artista “provinciano”²²⁰². Por otro lado, y también en cierto modo relacionado con la manera rafaelesca, Ferrari era en ocasiones visto como un pintor vinculado con Perugino, maestro de Rafael, según una tradición que ni siquiera evita Lomazzo, que pasa por ser el más ferviente admirador de la obra de Gaudencio en la Lombardía contrareformista. En su *Idea del Tempio de la Pittura* de 1590, Gaudencio es valorado como uno de los siete “gobernadores” que vigilan el Templo de la Pintura junto con Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Polidoro da Caravaggio, Mantegna y Tiziano, ilustrando entre todos ellos el concepto de “*maestà, la quale egli mirabilmente esprime nelle cose divine e ne’misteri della Fede nostra*”²²⁰³.

La religiosidad vivida de las obras de Gaudencio, su interpretación espontánea del hecho religioso, hizo transmitir la divinidad por vía no intelectual, sino afectiva²²⁰⁴. Esa era una de las razones de su éxito en la Milán borromaica, y evidentemente una de las razones de su impacto en el marqués de Leganés.

Aspectos similares debieron ser los que llevaron al Marqués a la adquisición de las muchas pinturas de BERNARDINO LUINI que atesoró. Éste pasa por ser el artista lombardo mejor representado en la colección, con ocho obras atribuidas. De ellas, al menos cinco fueron adquiridas antes de junio de 1637, lo que le convierte en el pintor leonardesco que más temprano impactó en el afán coleccionista de Leganés. Las tres primeras se complementan entre sí. Pues aunque todas son imágenes de devoción de la Virgen con el Niño, cada una según una representación distinta pero todas según modelos muy estereotipados y difundidos por Luini. Así se dan una Virgen con el Niño sobre las Rodillas (cat. 260), una Virgen con el Niño en Brazos (cat. 289) y una Virgen asiéndole en pie al Niño (cat. 311). Ninguna de las tres pinturas ha podido ser localizada en concreto, pues serían probablemente copias de las muchas tablas realizadas por Luini bajo tales argumentos. El bajísimo número de colección que tenían hace sospechar de adquisiciones

²²⁰¹ Además Scanelli en 1657 lo situaba presente en las pinturas de las *Logias* de Leon X; cfr. Mallè 1969, p.17.

²²⁰² Canestro Chioveda 1976, p. 80-81.

²²⁰³ Cfr. Mallè 1969, p.14-15.

²²⁰⁴ Ibidem.

muy tempranas, y quizás no obtenidas en Italia, sino en Flandes, donde pudieron llegar al hilo de la revolución leonardesca de los inicios del XVII.

Madrugadoras también son otras adquisiciones de obras de este artista como un retrato masculino, cuyos detalles recuerdan expresamente al *Retrato de Músico desconocido* de Leonardo en la Ambrosiana de Milán (cat. 332). No fueron frecuentes los retratos en la obra de Luini, lo que parece indicar que bajo su autoría se aludía a la procedencia leonardesca del retrato. La presencia de copias de la famosa imagen en la Milán borromeaica, incluso en posesión de coleccionistas como los Archinti o los Visconti con los que Leganés tenía cierta relación, apoyan la posibilidad de una copia.

Igualmente representativa de la estética de Bernardino Luini era una pequeña tabla con el *Nacimiento*, que Leganés adquirió siempre antes de 1637 (Cat. 394). Dada la profusión de obras que retoman el tema de la Natividad realizadas por este pintor, Leganés no estaba sino adquiriendo una de las composiciones más famosas del artista. Luini abordó este tema en numerosas ocasiones, con pequeñas variantes, pero siempre con motivos iconográficos comunes: el anuncio a los pastores al fondo, el cielo estrellado, la cantimplora colgada de un clavo en uno de los pilares del pesebre, etc. Elementos sobre los que el artista variaba la composición y disposición de figuras en cada una de las obras, de las que se conservan muchos ejemplos. Según Beltrami la escena de Jesús en el pesebre fue una de las predilectas de Luini, por cuanto le ofrecía un campo propicio para representar los sentimientos más familiares²²⁰⁵. Así fue abordada en distintos frescos en iglesias, aunque ninguno de los conocidos se repite con precisión la tabla de Leganés. Un ejemplo se encuentra el *Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, en Saronno, cerca de Milán, lugar que don Diego podría haber conocido. Aunque la disposición en friso de las figuras en el luneto que alberga la escena nada tiene que ver con la que nos ocupa. La obra podría asemejarse algo más al fresco del oratorio di Greco Milanese, trasladado al Museo del Louvre, donde efectivamente se repiten todos los elementos frasco, y ángel. Pero la posibilidad de que Leganés, poseyera una copia de este fresco, aunque sugerente, no puede ser afirmada con ninguna seguridad²²⁰⁶. Simplemente se puede aventurar una posesión al hilo de la fama de los numerosos frescos y obras de Luini.

De hecho, los coleccionistas milaneses de la primera mitad del siglo eran voraces poseedores de la pintura de Luini, comenzando por su ideólogo Girolamo Borsieri que incluso donó algunas de sus pinturas a la Ambrosiana²²⁰⁷. Los Archinto²²⁰⁸, Francesco

²²⁰⁵ Beltrami, 1911, p. 339

²²⁰⁶ Véase Beltrami, 1911, p. 275 para una ilustración

²²⁰⁷ Caramel 1666, p. 133.

d'Adda²²⁰⁹, Francesco Paravicino²²¹⁰, Manfredo Settala²²¹¹ o Ambrogio Mazenta²²¹² tuvieron algún ejemplo de la pintura de Luini, especialmente obras de devoción. Éste último, como perfecto conocedor de su producción, mencionaría como algunas de las pinturas que el duque de Toscana adquirió como Leonardo eran en verdad pinturas de Luini²²¹³, transmitiendo la realidad de un mercado en el que Leganés estaba imbuido. Por su parte Federico Borromeo también llegó a poseer una *Virgen con un Niño*. Y lo que parece más relevante de cara a valorar su interés por el artista, a compararla con la del propio Leonardo. Hablando del cartón de la Santa Ana de Leonardo, hoy en la Ambrosiana, el arzobispo dirá:

*Un saggio dell'arte mirabile del Luino seniore (...) Però non tutta la gloria di questo lavoro spetta al Luino, ma è da lui divisa con un altro sommo, con Leonardo. Di questo è lo squisitissimo disegno: il Luino vi aggiunge quanto di meglio poteva dare, cioè una certa delicatezza, le movenze e l'aria dei volti affettuosa e devota. È questa una chiara prova che codesti celeberrimi artefici si prestavano vicendevolmente le proprie abilità e che il Luini riconosceva l'eccellenza di Leonardo nel disegno e Leonardo alla sua volta avrebbe attribuito al suo discepolo tutta la gloria del quadro, se avesse veduto quanto più bella ha resa l'opera sua (...). La Vergine Madre di dio è tanto più ammirabile in quanto che la sua singolare avvenenza ispira un sacro rispetto e sgombra dalla mente ogni non casto pensiero*²²¹⁴.

Para Federico, las obras de Luini eran un referente formal de absoluta adherencia a los principios tridentinos de la reforma de las imágenes sacras. Las numerosas obras de Luini entregadas a la Ambrosiana debían constituir en la mente del fundador un seguro modelo de referencia ética y formal. De hecho, para él la manera de Luini respondía tan certeramente a sus aspiraciones artístico devocionales que en muchos casos utilizó los servicios de un copista profesional para sacar traslaciones de obras famosas. Como una Madonna de Luini que había pertenecido a Francesco d'Adda²²¹⁵. El propio Borromeo en su *Museum* menciona la función de la copia como documento, en una frase que casi podríamos poner en boca de Leganés como aficionado a la pintura: “e quindi lodevol cos il procurare delle copie, quando però sieno lavorate con estrema diligenza e si ricavino dai modelli più perfetti, preferendo i più esposti al pericolo di esser distrutti o per esser già guasti”²²¹⁶. Borromeo realmente redefinió el status artístico de Luini, hasta elevarlo a la cabeza de la escuela milanese. Creó con él una figura, hoy diríamos mediática, equivalente a las demás escuelas y sus cabezas:

²²⁰⁸ Agosti 1996, p. 166; Morandotti 1996, p. 58, n. 25; Caramel 1966, p. 154.

²²⁰⁹ Agosti 1996, p. 169-171

²²¹⁰ Agosti 1996, . 197-98.

²²¹¹ Terzhago 1664 y Scarabelli 1666.

²²¹² Verga 1918.

²²¹³ Gramatica 1919, p. 49.

²²¹⁴ Morantotti, 1991, p. 169-170; *Museum* 1625, trad. L. Graselli Milano 1909, pp. 61-62

²²¹⁵ Agosti 1996, p. 171.

²²¹⁶ Morandotti, 1991, p. 180, n. 57 citando la traducción del Museum en Graselli ed. 1909, p. 50-51.

florentina con Rafael; romana con Miguel Angel; veneciana con Ticiano y Veronés, parmesana con Correggio²²¹⁷.

En este panorama tendente a la valoración de la pintura de Luini como cabeza de la pintura milanesa, especialmente en sus valores de devoción relacionados con la contraferorma, es donde entró Leganés y su deseo de poseer las mejores y más ejemplarizantes pinturas de cada artista para su galería madrileña. A las pinturas de su propiedad citadas arriba sobre las que cabe duda si fueron adquiridas en Flandes o en Milán, se añadieron otras tres, adquiridas con seguridad entre 1637 y 1641, cuando se encontraba en la ciudad. Entre ellas se encontraba otro de los modelos más extensamente abordados tanto por Luini como por los artistas leonardescos en general, y obra de gran fuerza doctrinal: la imagen de *Cristo portacroce* (cat. 1070). Pese a que autores como Ambrogio de'Predis, Cesare da Sesto o Giampetrino, realizaran imágenes similares, la de Leganés se atribuye a con claridad Luini, quien la abordó en varias ocasiones. En cualquier caso, se trataba de una imagen muy extendida, que no hace sino confirmar la tendencia estético-religiosa de Leganés a este pintor y sus recreaciones sobre temas específicamente septentrionales. El Marqués pudo verse impactado por el fresco a cuerpo entero presente en la basílica de san Ambrogio de Milán, o la presente en el Santuario de Saronno, donde se repite la iconografía de Cristo con la Cruz Camino del Calvario bajo un fresco en un luneto de medio punto. En este caso la escena está acompañada de sayones la Virgen y las Marías, componiendo un ambiente más elaborado, que se aleja de la obra de devoción individualizada que poseía Leganés²²¹⁸. Pero la mención al santuario de Saronno es también útil, pues allí se encontraba una representación del pesebre en un medio punto, similar al que Leganés poseyó. Fueran o no éstos los modelos directos para la obra del Marqués de cara a valorar su apreciación de la obra de Luini es llamativo el hecho de que ambas tuviesen gran valor para él, tanto económico como afectivo. Así, el *Cristo portacroce* era de hecho la pintura más elevadamente tasada –2.000 reales-, mientras que el *Nacimiento* de hecho también muy bien apreciado en 1.200, es obra privilegiada por el inventario cuando se apostilla que era “pintura de gran estima”, refiriéndose al apego que don Diego le procuró.

Por último, se deben mencionar dos obras singulares en el corpus de Luini que también ingresaron en la colección entre 1637 y 1641. Una aparece citada como la representación de santa Inés, de la cual no se conocen ejemplares en la actualidad (Cat. 1075). La otra era absolutamente excepcional en todos los aspectos. Se trataba de un

²²¹⁷ Jones 1983.

²²¹⁸ Véase imagen en Beltrami, 1911, p. 388

diseño, probablemente un dibujo, con una figura masculina riéndose (Cat. 1048), que rápidamente recuerda a los dibujos de Leonardo de cabezas grotescas, que se conservan en la Colección Real británica. Al estar atribuida a Luini, la posibilidad de que el marqués obtuviese en Milán una copia o versión de una de estas figuras realizadas por el pintor debe ser tenida en cuenta. De confirmarse posicionaría a Leganés sin duda como uno de los coleccionistas, no sólo de Luini, sino de artistas leonardescos más profundo de los que hubo en la España del XVII. Frente a él, y solamente en el segundo tercio del siglo se podría considerar al marqués del Carpio²²¹⁹.

Además de estas pinturas de las que el inventario menciona expresamente su atribución a Luini, los inventarios citan otra *Virgen con Niño* considerada escuela de Leonardo, que por su descripción, es más que probable composición del mismo artista (Cat. 1024). Se trata de otra adquisición tardía, realizada durante el periodo italiano de Leganés. El hecho de consignarse como “Escuela” implica el conocimiento de las actividades de los seguidores y la precisión de sus adquisiciones, no pasando por original de Leonardo una obra que no era más que una derivación leonardesca, probablemente de Luini.

De todas las pinturas del entorno de los seguidores de Leonardo que poseyó Leganés de sólo dos de ellas tenemos noticias sobre la manera en que fueron adquiridas. Se trata de sendas copias de la *Virgen con Niño* y *Santa Ana*, que se conservaba en la sacristía de la Iglesia de *Santa María dei Miracoli presso san Celso* en Milán. Atribuida en su día a Leonardo y hoy considerada versión de GIAN GIACOMO CAPROTTI, *SALAÌ*, la pintura de san Celso seguía la famosa composición original de Leonardo hoy en el Louvre de París. Las dos obras fueron conseguidas mediante la copia directa de la pintura de Salaì. La primera por orden del Marqués ante la imposibilidad de obtener el original para Felipe IV, y la segunda sacada por uno de los militares a su cargo, lo que indica la difusión y aceptación que tuvo esta composición entre los aficionados hispanos, obra que posteriormente acabó en la colección (cat 1094 y 1095). El hecho de que Leganés ordenase obtener una copia de lo que él consideraba una obra original de Leonardo muestra con claridad el deseo de poseer al menos una pintura de este artista, símbolo y cabeza de la escuela milanese. De hecho, la pintura de san Celso era considerada la principal de las obras de Leonardo en la ciudad, aunque se dudaba si estaba realizada por el propio maestro o por alguno de sus seguidores. Por ejemplo Girolamo Borsieri en 1619 la había considerado obra de Marco d'Oggiono:

²²¹⁹ Únicamente en su inventario de 1682, entre las pinturas procedentes de Italia, aparecen obras atribuidas a Bernardino Luini, véase Burke & Cherry, 1997, I, p. 726, núm. [256], [447] [810].

“*un'altra vi si conserva appresso nella Sacristia minore, ch'è attribuita à leonardo avegna, che più tosto sia opera di Marcio da Oggiona, che no fù pittore di sprezzarsi verso i tempi di Carlo V*”²²²⁰. Años después, y en tiempos de Leganés, Ambrogio Mazenta escribía sus memorias sobre Leonardo alabando la pintura, que consideraba muy superior a la tabla de Rafael, que formaba la otra joya pictórica de la iglesia: “*Nella Sagristia di S. Celso una tavola creduta di Leonardo amazzza ed abbatte una vicina di Raffaele, che fu delle più fine*”²²²¹. Con la copia que ordenaba realizar en 1641, Leganés no estaba sino cumplimentando el papel que se le esperaba como aficionado al arte: lograr una imagen de la pintura más representativa de cuantas obras de Leonardo tenía a su alcance. Con el intento de adquisición de la tabla de Salaino-Leonardo, y su posterior copia, entraba directamente en el juego de los coleccionistas milaneses del momento, como Ambrogio Mazenta, Galeazzo Arconati, o Pirro Visconti. En este sentido hay que destacar que el Marqués Serra tenía otra versión de la pintura de Leonardo que pasó a Felipe IV a través del conde de Fuensaldaña, hoy en el Museo del Prado (P349)²²²².

Sobre la existencia de leonardescos en la Milán del XVII y el afán de atesorar sus obras es muy interesante comprobar como el propio Girolamo Borsieri, uno de sus mayores defensores, también criticaba a los coleccionistas que buscaban incansablemente viejas pinturas de Luini o de Gaudencio, alabando a quienes se ocupaban de buscar obras de los pintores milaneses contemporáneos, por evitar la proliferación de copias indignas de aquellos: *anzì da qual'altro si sia che oggi si stimi Pittor eminente, non volendo che i forestieri vadano altrove dicendo d'haver nelle Galerie, ch'essi fanno, udito alle copie, darsi i titoli degli originali*²²²³. Esta cita es muy útil porque evidencia un hecho clave en el coleccionismo milanes de la primera mitad de siglo: la tendencia a los leonardescos incluso a través de copias, algo que se vio era frecuente en Federico Borromeo y que Leganés seguía, con la intención de elevar la posición de la escuela local de artistas de los inicios del XVII. Borsieri fue evidentemente el mejor promotor de las pinturas de Cerano, Morazzone, Procaccini, Crespi, y otros. El propio Federico Borromeo, que conjugaba perfectamente ambas tendencias, es muy representativo del posicionamiento en una actitud estética personal. Pese a los esfuerzos de Borsieri por direccionar su colección hacia los contemporáneos, Federico mantenía una actitud dual. Si bien en lo público, como arzobispo, tendía hacia la escuela local moderna, en el ámbito privado seguía más interesado en los maestros anteriores como Luini, Cesare

²²²⁰ Borsieri 1619, p. 70-74.

²²²¹ Gramatica 1919, p. 47.

²²²² Vannugli 1989, p. 90-93; Ruiz Manero 1988, I, p. 25. Bassegoda 2005, p. 186.

²²²³ Borsieri, 1619, p. 70.

Gaudencio y Tancio de Varallo. La evidencia de este doble compromiso con la tradición lombarda y la modernidad, es útil para nuestro trabajo, porque Leganés, también manifestó ese doble interés por ambas corrientes. Aparte de las pinturas de Leonardo y sus seguidores que gustó poseer, la colección de obras formada en Milán demuestra también una clara tendencia hacia los artistas manieristas del cambio de siglo. La mayoría de ellos habían fallecido en los años previos a la llegada de Leganés a la ciudad en 1635, pudiéndose deducir en la posesión de sus pinturas una cierta mitificación artística de la escuela milanesa. Máxime cuando en algunos casos las obras poseídas eran autorretratos de los artistas.

El primero de ellos es generacionalmente casi un puente entre la pintura del XVI y la pintura del primer barroco milanés. AMBROGIO FIGINO, muerto en 1608, había sido discípulo de Paolo Lomazzo, quien como teórico había formulado los planteamientos estéticos seguidos por los pintores lombardos. Leganés tuvo una única pintura de este artista, una escena religiosa de *La Virgen, El Niño y san Juan* (Cat. 1131). Aunque no ha sido localizada, su presencia en la colección es paradigmática de la tendencia a la posesión de obra de artistas milaneses de esta generación por parte de Leganés. De hecho para él no sería difícil conocer su obra. Las pinturas de Figino podían ser apreciadas en muchos lugares de la ciudad, tanto en ámbitos públicos como privados. En su *Ritratto de Milán* de 1674, Carlo Torre valoraba por encima de todas el cuadro existente sobre la puerta del cementerio de san Annio y las pinturas existentes en la capilla de los Marqueses Stampa²²²⁴. También son muy llamativas, por su relación con el gusto pictórico de Leganés, las numerosas noticias que se tienen de Figino como autor de retratos. En su obra *Le Muse Toscane* (Bergamo, 1593), Borgognoni le menciona como autor de retratos de la condesa Manrique, de la duquesa di Sora y de Giuliano Gosellini²²²⁵. Del mismo modo, se conoce la realización de otros retratos, muchos de ellos españoles o relacionados con ellos, como el conde de Fuentes, el condestable de Castilla, además de otros retratos de damas o de un

²²²⁴ Torre (1674), 1714, p. 42 y 83 respectivamente. Además, junto a Sant'Agostino, citaría obras suyas en muchas iglesias de la ciudad: san Antonio, (Torre 1674 p. 36); san Vittore al Corpo, (Torre 1674 p. 174; Sant'Agostino 1671, p. 92); san Fedele, (Torre 1674 p. 293; Sant'Agostino 1671, p. 57); Santa Práxedes, (Torre 1674 p. 330; Sant'Agostino 1671, p. 63); san Rafael, (Torre 1674 p.359, Sant'Agostino 1671, p. 4). Y también en la capilla alta del colegio de Nobles Doctores Milaneses, (Torre 1674 p. 254; Sant'Agostino 1671, p. 107); en el Monasterio de san Barnaba, (Torre 1674 p. 323; Sant'Agostino 1671, p. 56); en la Scuola dei Graffi (Torre 1674 p. 227) y en el Palacio delle Provisione donde se celebraba su obra de *san Ambrosio a caballo derrotando a los Arrianos*, (Torre 1674 p. 256 Sant'Agostino 1671, p. 97); además de sus obras para san Antonio Abad (Sant'Agostino 1671, p. 66-68); en el monasterio de Santa Barbara de monjas capuchinas (Sant'Agostino 1671, p. 101).

²²²⁵ Ciardi 1968, p. 124, citando p. 50, 12 y 40 del original respectivamente.

miembro de la patricia familia Pagninarola²²²⁶. Algunos de estos eran por lo tanto retratos de los gobernadores Españoles del Estado, y aunque no han sido localizados no hay que olvidar la serie de retratos similares que Leganés llegó a formar con los que pudieran tener alguna vinculación formal o conceptual (cat. 747-750). Desafortunadamente ninguno de los retratos de Figino de estos personajes ha sobrevivido, aunque una buena idea la daría el retrato del Maese de Campo Lucio Foppa conservado en la Pinacoteca Brera²²²⁷. Pese a este vínculo hacia el género del retrato, la única pintura que aparece citada en la colección de Leganés es de temática religiosa. Nada se sabe sobre el origen de esta pintura, pero las obras de Figino circulaban con cierta facilidad por el Milán de los años treinta. Un ejemplo es la es la donación de un tal Ercole Bianchi el 1 de octubre de 1637 de dos pinturas, -una Concepción y un Nacimiento de la Virgen- a la Iglesia de san Antonio Abate, con ocasión de la entrada en el clero de sus hijos Giovanni Battista y Luigi²²²⁸. Aunque la pintura en posesión de Leganés no haya sido localizada, se puede especular sobre las causas de su apreciación por la pinturas religiosa de Figino. El artista descendía formalmente de la estética de Gaudencio Ferrari²²²⁹, pintor también admirado por el Marqués. En Figino se manifiesta una asociación entre arte y fe que en pintura tiene antecedentes en la obra de Ferrari a través del dramáticos énfasis y vivos colores combinados con detalles realistas, produciendo obras que influirán decisivamente en artistas como Morazzone y Tanzio da Varallo. Por estas mismas razones Federico Borromeo había apreciado también su arte y tuvo hasta ocho copias de originales suyos²²³⁰. En este sentido la pintura de Figino, podría ilustrar perfectamente la tendencia de Leganés hacia las manifestaciones religiosas propias del manierismo reformado a las que tan aficionado fue.

Del mismo modo, dadas las facilidades que pudo disfrutar Leganés para acceder a las obras de GIOVANNI BATTISTA CRESPI, *IL CERANO* en Milán, no extraña la presencia de al menos un ejemplo de sus pinturas en la colección. Sin embargo, no sería una de las habituales y conmovedoras obras religiosas del artista, sino una pintura absolutamente singular en su producción. Descrita como un *Baco con un racimo de uvas* (cat. 1051), se trataría una representación mitológica inusitada en el conjunto de la obra de este artista, un género

²²²⁶ Citados en el manuscrito, 323 de la King's Library del British Museum [signatura Pso/2524] que recoge las composiciones poéticas de Torcuato Tasso, Borgognoni, Giambattista Marino, Gregorio Comaninni y el propio Figino y que debió de estar ligado a un corpus de dibujos de Figino actualmente en Windsor Palace, véase Ciardi 1968, p. 45, n. 23 y p. 124

²²²⁷ Pinacoteca Brera 1989, núm. 130.

²²²⁸ Coppa 1977.

²²²⁹ Figino se había formado con Lomazzo, que a la vez fue discípulo de Cerva, a su vez pupilo de Ferrari.

²²³⁰ Quint 1986, p. 142 y ss.

en el que únicamente parece existir un posible boceto²²³¹. Leganés pudo conocer muy bien la producción del *Cerano* a través de los numerosísimos ejemplos de su obra presentes en los lugares públicos de Milán²²³². Por lo que la escasa presencia de su obra en la relación es muy conspicua, dada la fama y reconocimiento que alcanzó entre los coleccionistas milaneses de la mitad de siglo. Entre ellos destacaba Federico Borromeo, pero también fueron sus admiradores el conde Bartolomeo Arese, el arzobispo Cesare Monti, el marqués Giacinto Orrigoni, el humanista Manfredo Settala y el patricio Guido Antonio Mazenta²²³³. Por su parte, en España la obra del *Cerano* era conocida al menos desde que el marqués de la Hinojosa, anterior Gobernador de Milán, se hizo con pinturas suyas que fueron admiradas por Cassiano dal Pozzo²²³⁴. Salvo este ejemplo, la pintura de este autor no era frecuente entre los coleccionistas, o al menos no se individualiza su nombre entre los inventarios conocidos, lo que privilegia aun más la posesión de Leganés.

La figura de PIER FRANCESCO MAZZUCCHELI, *IL MORAZZONE* también sería apreciada don Diego, como se deduce de la posesión de una versión de su autorretrato (cat. 755). A tenor del número, se trata de una adquisición muy temprana, cercana al año 1637 y vinculada a otros autorretratos de artistas como los de Giulio Cesare y Camillo Procaccini, que serán analizados más adelante. Llamativamente Leganés se hizo con la versión de uno de las escasas imágenes autógrafas que se conocen de este artista cuya personalidad fue además muy valorada por las fuentes. Por ejemplo, Carlo Torre lo ensalza en su *Ritratto de Milano*,

²²³¹ Rosci 2000, p. 180.

²²³² Además de los *cuadroni*, o grandes cuadros relatando los milagros de san Carlo del Duomo, se conservaban obras suyas en la iglesia de san Lázaro, (Torre 1674 p. 15); en la Certosa de Pavía, (Torre 1674 p. 138); en el Palacio delle Provisione, (Torre 1674 p. 256; Sant'Agostino 1671, p. 97); en el coro de san Marco, (Torre 1674 p. 268); en *il Giardino*, denominación con la que se conocía a la Iglesia de los Franciscanos reformados (Torre 1674 p. 300; Sant'Agostino 1671, p. 103); en el de padres capuchinos (Torre 1674 p. 306); en la Iglesia della Pace (Torre 1674 p. 322; Sant'Agostino 1671, p. 60); en santa Práxedes, (Torre 1674 p. 330; Sant'Agostino 1671, p. 63) y en san Rafael, (Torre 1674 p. 359; Sant'Agostino 1671, p. 64). Obras todas que Leganés pudo conocer. Más improbable es que tuviese ocasión de contemplar las que se encontraban en los monasterios femeninos de san Agustín, en el de Santa Barbara, (Torre 1674 p. 289 y 288, respectivamente). Aunque quizá la más llamativa para nosotros pueda ser el san Carlo que estaba en iglesia de san Gotardo, que hacía las veces de capilla palatina (Sant'Agostino 1671, p. 56). Sant'Agostino cita también un *Cristo muerto* en la iglesia de san Giovanni al Gonfalone (Sant'Agostino 1671, p. 57); un *san Francesco Buenaventura* en Santa Maria della Consolazione (Sant'Agostino 1671, p. 59); un *san Gaetano* en san Antonio Abad (Sant'Agostino 1671, p. 66, un Cristo en una de las capillas de la iglesia de san Vittore de Capuchinos (Sant'Agostino 1671, p. 94); y otras obras en el monasterio de capuchinas de Santa Barbara (Sant'Agostino 1671, p. 101) y en san Marco de padres Agustinos, en cuyo altar mayor cita un *Bautismo de san Agustín* (Sant'Agostino 1671, p. 106).

²²³³ Véase al amplio elenco de Cristina Geddo en Cerano 2005.

²²³⁴ Pozzo 2004, p. 301, y notas para las posibles identificaciones de los cuadros. Desgraciadamente en el inventario de la colección del duque de Hinojosa realizada en 1628, no realizada por pintores sino por los testamentarios del duque, aunque aparecen algunos de estos cuadros, no se confirman las atribuciones, véase Burke & Cherry 1997, I, pp. 265 y ss. Cristina Geddo (en Cerano 2005), aporta la posibilidad de que una se tratase del *san Carlos ante el Sepulcro* del Museo del Prado (P547), relacionando las otras con sendas pinturas que aparecen anónimas en 1628.

cuando escribe una alabanza panegírica que evidencia la fama que había alcanzado en los años centrales del siglo, haciendo una metáfora con su carácter guerrero: “*era assai amatore dell’armi, diletandosi di guerra, ma faceua prodezze d’Alessandro con pennello, più sapeva occidere de tenerezza il cuore, che di piaghe quando soneva suoi quadri al publico per essere vagheggiatti, era un soldato che non distruggeua huomini, ma’ che le moltiplicava sulle sue tele, che non disertava campagne, ma che rendevale verdeggianti, co’suoi colori*”²²³⁵.

Dada tal fama y admiración, así como la capacidad de impacto de la obra de *Morazzone* en los aficionados milaneses del momento, es llamativo que el autorretrato fuese la única pintura a él atribuida en el inventario. No parece posible, que ante una figura tan relevante, de la que disfrutaba de su *vera imagen* y se privilegiaba entre otros artistas de su momento, Leganés no deseara poseer más obras. Es muy posible que detrás de la larga lista de obras sin autoría citadas en la documentación se esconda alguna otra obra relacionada con la expresividad de la manera del *Morazzone*. La recepción de elementos propios de otro pintor muy admirado por él como Gaudenzio Ferrari en algunas de sus pinturas, es elemento que avala esta posibilidad. Y las fuertes relaciones formales y de amistad con otros artistas estimados como el *Cerano* y la familia Procaccini, ahondan en ella. También el hecho de que fuera uno de los artistas más cotizados por el coleccionismo del momento es un argumento para que Leganés se fijase en su obra. Mazzucheli había trabajado para grandes mecenas como Vincenzo Gonzaga, o el duque de Saboya²²³⁶, cuyas relaciones con nuestro coleccionista fueron muy directas en ciertos momentos. Y obras suyas había tenido Federico Borromeo, como por ejemplo la *Disputa en el templo* que donó a la Ambrosiana²²³⁷. Más contemporáneamente, disfrutaba de su pintura el cardenal Cesare Monti, titular de la sede arzobispal milanesa en tiempos del gobierno del Marqués, quien poseía la *Lucha de Jacob y el Ángel*, (Milán, Galería arzobispal)²²³⁸. Monti también fue el propietario de *La matanza de los Inocentes*, hoy en la misma ubicación²²³⁹. Otra cuestión que pudo favorecer la inclinación hacia estos artistas fue la publicación por parte de Giovanni Pasta en 1636 de un opúsculo que alababa el *Martirio de las santas Rufina y Seconda*, conocido como el *cuadro delle tre mani*, por haber sido realizado por Cerano, Mazzuchelli y Giulio Cesare Procaccini,

²²³⁵ Torre (1674) 1714, p. 43.

²²³⁶ Baglione mencionaba como en 1622 trabajó en Castello di Rivoli para el duque de Savoya y estaba condecorado con la nominación de Caballero de san Maurizio y san Lázaro. Para los Gonzaga realizó varias obras hacia 1623, cfr Milán 1973, p. 43-51.

²²³⁷ Inv. 224, L. 67 x 88, véase Pinacoteca Ambrosiana 2006, p. 177, núm. 253.

²²³⁸ L. 178 x 141, Biscottini 2005, p. 181, núm. 16.

²²³⁹ L. 145 x 145, Biscottini 2005, p. 182, núm. 17.

obra actualmente en la Pinacoteca Brera²²⁴⁰. Una publicación que sin duda relanzó el interés coleccionista por estos tres artistas, justo en los años en que Leganés se encontraba en la ciudad, y que impactaría en el espíritu coleccionista de don Diego tanto como las obras de Mazzucheli que pudo conocer expuestas en lugares públicos de la ciudad, como por ejemplo la *Trinidad con Ángeles* de la bóveda del Palacio delle Provisione²²⁴¹.

El autorretrato de Morazzone que Leganés importó a España en 1641, no es únicamente una singularidad de su propia colección, sino de todo el entramado de aficionados españoles. Es significativo que nadie poseyese obras de Mazzucheli en el Madrid de los años cuarenta y cincuenta²²⁴². Si el goce de imágenes de pintores abunda en la consideración y mitificación de los mismos, Leganés se estaba poniendo a la cabeza de la valoración de los artistas lombardos con retratos como éste. Por las mismas fechas que el Almirante de Castilla colgaba sus cuadros en las distintas habitaciones agrupándolos por el nombre de su autor, en una suerte de espacios museísticos que privilegiaban individualizaban la creación artística a través de nombres reconocidos, Leganés colgaba sus imágenes en una galería de su palacio suburbano de Morata, otorgando una dignidad y nobleza a su actividad evidente, al igualarlos con otros personajes ilustres.

Junto al autorretrato de Mazzucheli, Leganés adquirió, y colgó juntos en Morata, las imágenes de CAMILO PROCACCINI y GIULIO CESARE PROCACCINI, (Cat. 754 y 757). Similares testigos de su admiración por los artistas de la escuela milanesa del primer barroco. Citados en sus inventarios habitualmente como “Procaccini el mayor” y “Procaccini el menor” gracias a sendas inscripciones añadidas, su posesión implica idéntica admiración por el conjunto de su obra. De nuevo Leganés mitifica el arte de un artista, en este caso dos miembros de la misma familia, y los privilegia con una imagen ennoblecedora de su actividad profesional. Aunque su nombre no aparezca expresamente citado en los inventarios conocidos, salvo en estos retratos, se puede presumir su autoría para algunos de los cuadros religiosos de caballete que pudo compilar Leganés durante su estancia en

²²⁴⁰ *Il quadro delle tre mani, lettera dal Sig. Giò. Pasta scritta al M. Illust. E Rev. P. il P. Martinengo Inquisitore di Cremona*, Milano, 1636.

²²⁴¹ Torre 1674 p. 256; Sant’Agostino 1671, p. 98. También son llamativas las alusiones de los tratadistas otras obras expuestas en la ciudad como el *san Carlo* del segundo altar de la derecha de la iglesia de san’Angelo, en cuyo claustro además pintó cuadros de la vida de san Francisco (Torre 1674 p. 264); la Anunciación para la iglesia de Santa María Elisabetta (Torre 1674 p. 340) y el *Sueño de Elias* en la capilla mayor el evangelio de la iglesia de san Rafael (Torre 1674 p. 359, Sant’Agostino 1671, p. 64). Todas obras que Leganés pudo llegar a conocer. También la *Adoración de los Magos*, que cita Sant’Agostino en la iglesia d san Antonio Abad, (Sant’Agostino 1671, p. 66) o las obras para san Angiolo, templo de padres Zoccolanti (Sant’Agostino 1671, p. 99).

²²⁴² De nuevo sólo en el inventario del marqués del Carpio en 1682 se cita a este artista, a través de una pintura de la Magdalena, Burke & Cherry, I, 1997, p. 765, núm. [639].

Milán. Si bien la obra pictórica de los Procaccini se basa en grandes obras de altar, hay una producción de pintura de caballete que alcanzó gran éxito entre las familias soberanas y gentilicias. Producción que ha sido situada “*fra le iridescenze e delicatezza parmensi della prima metà del decennio e la compatta modellazione di luce e colore con cui gli stessi soggetti sono proposti nella fase matura e finale*”, donde además de las historias del antiguo y nuevo testamento deben incluirse los cuadros devocionales de la Virgen con el Niño o la Piedad²²⁴³. En esta producción debe incluirse, -como ejemplos que pudo llegar a conocer Leganés- las obras en poder del Cardenal y Arzobispo de Milán Cesare Monti, como la *Salomé con la Cabeza del Bautista*, hoy en la colección Borromeo en Isola Bella, o los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, (Milano Pinacoteca de Brera) ha sido definida como el “*esempio più celebre ed emblematico delle raffinate composizioni a mezzæ figure del Procaccini tipiche opere da gabineto assai richieste sul mercato gentilizio europeo*”²²⁴⁴. Otros ejemplos supervivientes de la pintura religiosa de gabinete de Procaccini pueden ser la magnífica y pequeña *Magdalena asunta entre Arcangel san Gabriel y Rafael con Cristo bendiciendo*, de la colección Herlitzka de Buenos Aires, tema del que Monti tenía otra versión hoy en la colección Borromeo en Isola Bella. También formaba parte de la misma tendencia el *Cristo y la Adúltera* de colección privada genovesa, cuadro que afirma las particularidades típicamente genovesas y rubenianas de la obra de Giulio Cesare²²⁴⁵. En este sentido esta deuda con Rubens potencia de nuevo la posibilidad de que Leganés pudiera sentirse atraído hacia este tipo de pintura devota. Del mismo modo, otros coleccionistas europeos poseían ejemplos de composiciones similares. Así Carlos I de Inglaterra tenía una *Madonna con Niño y san Giovannino*, en un intento de “intimizar” el tema de la Madonna y el Niño entre santos, presente en las palas de altar²²⁴⁶. Otras versiones del asunto fueron propiedad del archiduque Leopoldo Guillermo al menos en 1659, como la que se encuentra en la Nàrodní Galerie de Praga²²⁴⁷. También sobreviven ejemplos de tamaño más pequeño y carácter devocional más íntimo, como la Pinacoteca Sabauda de Turín, (inv. 519) o en colección privada de Milán²²⁴⁸. El argumento de las Madonas con Niño en la obra de Procaccini tiene un ejemplo en la obra del Museo del Prado (cat 1417), producto de su relación con Jan Brueghel el viejo, quien realizó la guirnalda. Esta vinculación de Procaccini con la estética flamenca es fundamental para su posible valoración por parte de Leganés, pues a esa colaboración directa con Brueghel, hay

²²⁴³ Ronchi, 1993, p. 42 y 47.

²²⁴⁴ Ronchi, 1993, p. 90.

²²⁴⁵ Véase respectivamente Ronchi, 1993, pp 94 y 96

²²⁴⁶ Ronchi, 1993, p. 46

²²⁴⁷ Konecny 1996.

²²⁴⁸ Ronchi, 1993, pp. 134 y 98 respectivamente.

que añadir la circunstancia de que otras obras de Giulio Cesare tengan un remedo nórdico. Cercano a la manera de Paul Bril aspecto muy evidente por ejemplo en el fondo de paisaje de su *Magdalena Asunta*, de colección privada milanesa²²⁴⁹.

Toda esta reflexión en torno a las posibilidades de que Leganés tuviese una obra original de los Procaccini, se ha visto afortunadamente apoyada en la documentación. En el inventario de la colección de 1726 se atribuye a Camilo una *Huida a Egipto*, mencionada anónimamente en 1655 (cat. 796), que parece una atribución correcta, y que quizá tenga relación con una pintura citada ya en 1655, pero en Morata de Tajuña y sin número: *Otra pintura de nuestra S^{ta} con el niño en los brazos y san Joseph q esta encima de la puerta de la escalera princ^l con una cortina de tafetan berde es del Procachin*²²⁵⁰. Valorada en 1.750 reales, la pintura vendría a suponer la cierta presencia de las obras devocionales de esta familia en la colección. Especial relevancia en este aspecto lo supone la *Judith y Holfernes* (cat. 1103), que aunque descrita como anónima en los inventarios, ha sido localizada en colección privada y demuestra una fuerte caracterización formal muy cercana a la obra de Giulio Cesare, lo que permite atribuirla a este autor.

Fuera de la órbita de los artistas activos en la ciudad de Milán y su entorno se sitúa la figura de GIUGLIELMO CACCIA, *IL MONCALVO*. Piamontés nacido en la ciudad de Casale di Monferrato, territorio bajo control del duque de Mantua y que llegó a trabajar para Vincenzo Gonzaga. En 1606 se trasladó a Turín donde estuvo al servicio de Carlo Emanuele I y entre 1617 y 1618 trabajó en la ciudad de Milán y sus alrededores, en los momentos más relevantes del patrocinio artístico de Federico Borromeo²²⁵¹. Es decir, Moncalvo trabajó activamente para patronos y lugares, con los que Leganés tendría especial contacto. Las obras que dejó en la ciudad de Milán son relevantes, siendo una posible toma de contacto de Leganés con este artista, cuya repercusión en el mundo de los aficionados lombardos queda patente en la alabanza que a su figura realizó Borsieri: *Giuglielmo Moncalvo và dipingendo in Milano con loda massimamente de' dinoti, hauendo vna gratia, che facilmente ferisce nel lor genio. Si trattiene per lo più in Monza doue hà fatte moltissime opere*²²⁵². Y no sólo en Monza, como dirá el tratadista, en la capital Lombarda trabajó para muchas instituciones, por ejemplo en Iglesia de san Anio, donde pintó en el arco de una de las capillas, así como toda la bóveda del coro²²⁵³. También realizó un *san Jerónimo y el Ángel*, realizado para el

²²⁴⁹ Ronchi, 1993, p. 49

²²⁵⁰ AHPM, 6267, f. 704v

²²⁵¹ Una biografía básica es la que se aporta en Casale 1997, p. 17 y ss.

²²⁵² Borsieri, 1619, p. 65.

²²⁵³ Torre (1674) 1714, p. 43.

Tribunal delle Provvvisione, hoy en el Castillo Sforzesco, y pintó la bóveda de la Iglesia de san Vitore²²⁵⁴.

Pero por su trayectoria vital, Caccia se mantuvo activo sobre todo en el territorio piamontés oriental y sus alrededores, es decir, los límites entre los estados de Saboya, el Monferrato y Lombardía. Una zona especialmente sensible para nuestro discurso, por ser el lugar de actividades militares y políticas de Leganés durante casi todo su periodo al frente del Milanésado. Un claro ejemplo lo supone la ciudad de Alessandria, en la que Leganés establecía su cuartel general en las campañas militares y en cuya catedral Moncalvo había realizado una serie de frescos sobre la Vida de la Virgen²²⁵⁵. Obras que evidencian un manierismo muy cercano al que Leganés gustaba de coleccionar, con un colorido muy próximo a lo florentino, semejante a las obras de Sarto, Rosso, Allori, o Cigoli que poseyó el marqués, pero mucho más pausado y equilibrado en las composiciones. Éste es sólo un ejemplo pues también existe relevante obra suya en otras muchas ciudades de la zona en las que sabemos que Leganés permaneció o visitó: Moncalieri, Tortona, Cardona, Novara o Pavía²²⁵⁶. En esta última, frontera del estado de Milán donde Leganés pasaba temporadas, se conservan aún los frescos en las pechinas de la iglesia de Santa María de Canepanova con representaciones de Sibilas²²⁵⁷. También muy relevantes para justificar el conocimiento que Leganés podía tener de la obra de Caccia, son sus trabajos en ciudades que Leganés sitió y ocupó durante la guerra contra Francia en el Piamonte. Algunas de estas ciudades y las batallas en ellas desarrolladas, fueron especialmente significativas para el marqués, por cuanto ordenó realizar pinturas que representaran alegóricamente las ciudades conquistadas. Por ejemplo en la campaña de la primavera de 1639 tomó y posteriormente obtuvo vistas de Villanueva de Aste (Cat. 1080 y 1118), Pontestura (Cat. 1081 y 1119), o Moncalbo, (cat. 1083 y 1120), siendo éstos lugares en los que Caccia había desarrollado su labor. En la primera ciudad trabajó para el Oratorio de san Giuseppe levantado en 1614, donde realizó una *Imaculada Concepción*, hoy en la Iglesia de san Martino de esa ciudad y en Pontestura se conserva aun la *Adoración del Niño con san Giacomo y Estefano*²²⁵⁸. También en Niza, ciudad tomada por su aliado el cardenal Maurizio de Saboya en agosto de 1639,

²²⁵⁴ Casale 1997, p. 112 y 114 respectivamente.

²²⁵⁵ El Tránsito, los Esponsales, la Presentación de María, la Presentación de Jesús, la Visitación y la Fuga de Egipto, véase al respecto de esta serie Milano 1994 y Casale 1997, p. 94

²²⁵⁶ Así en Moncalieri pintó una *Madonna con Niño el beato Bernardo de Baden y los santos Rocco, Sebastiano y Grato*²²⁵⁶; para la antigua iglesia de san Simón de Tortona abordó una *Madona con Niño Santa Ana y Santa Margherita*, que hoy en la Capella del Obispado de la ciudad²²⁵⁶; en la parroquial de Cardona se encuentra hoy una *Adoración de los Magos*²²⁵⁶ y en la iglesia de san Marco de Novara se encuentra un *Martirio de santa Petronia*, para estas obras véase Casale 1997, p. 52, 66, 82, 96.

²²⁵⁷ Casale 1997, p. 100.

²²⁵⁸ Casale 1997, p. 84

Moncalvo había pintado una magnífica *Asunción*²²⁵⁹. La posibilidad de que Leganés conociese algunas de estas obras es muy alta, pudiendo ser un incentivo para la adquisición de sus pinturas. Por otro lado Moncalvo era un pintor que trabajó para las clases adineradas de la ciudad de Casale, según se deduce de los muchos escudos nobiliarios visibles en algunas de las obras conservadas en las iglesias de esta ciudad²²⁶⁰, lo que supone un argumento más para la justificar la presencia de su obra en la colección Leganés, dada la relevancia estratégica de la ciudad monferrina.

Pese a que se ha de presumir que eran más las pinturas de mano de Caccia que Leganés pudo llegar a poseer, en el inventario de 1655 únicamente una se le atribuye directamente, citándole como “mocalvo”. Se trata de una representación de *La Virgen con el Niño*, en la que su madre le ofrece una granada a su hijo (cat. 1067). Una pintura de pequeño tamaño y utilización privada, cuya presencia en la colección podría responder tanto a criterios de devoción como estéticos, ya conocidos para el Marqués. En este tipo de obras de Caccia se puede apreciar la misma ternura que emanaba de las obras de otro de sus artistas preferidos, Bernardino Luini. Hay una cierta vinculación conceptual entre sus obras y el espíritu leonardesco que impregnaba la ciudad de Milán, que podría haber disparado su interés por él. Algo que ha sido justificado para otros protagonistas de la recuperación de Leonardo en la Milán del siglo XVII como Ambrogio Magenta que encargó pinturas a Caccia para la Iglesia de san Alejandro y el propio Federico Borromeo gran admirador de la obra de ambos artistas²²⁶¹. Por otro lado, para justificar el interés de estos entendidos en su pintura, se ha aludido también a la vertiente clasicista de Caccia, una tendencia que en Lombardía encarnaba la figura de Correggio²²⁶². Ésta puede ser otra de las causas por las que Leganés se sintiese atraído por su obra. Como receptor de la tradición clasicista, Moncalvo realizó un papel en Lombardía similar a Camilo Procaccini, también admirado por el marqués y clave en el desarrollo de la pintura lombarda de la primera mitad del XVII, por la que don Diego se sentía igualmente atraído. Como Andrea Spirti sintetizó, Procaccini y Caccia suponen la unión de aspectos a priori contradictorios de la tradición manierista con una tendencia a la pureza y simplificación formal como expresivo instrumento de la espiritualidad de la Contrareforma²²⁶³. Caccia encarnaba, en suma, una suerte de nexo entre clasicismo y tradición leonardesca que también debe ser visto como la

²²⁵⁹ Casale 1997, p. 110.

²²⁶⁰ Véase Gentile 1997, p. 35-38, donde se mencionan los trabajos para las familias Monte, Boerio, Grazia, Giovino, Mussi, y della Corba.

²²⁶¹ Morandotti 1991, p. 170

²²⁶² Morandotti 1991, p. 170 y p. 180, n. 60.

²²⁶³ Spirti 1995, p. 117.

herencia de lo que en su día había supuesto otro piamontés como Gaudencio Ferrari, significativamente otro de los artistas amados por Leganés. Aunque en este caso dando vida a un nuevo lenguaje pictórico espontáneo y simple a partir del manierismo exacerbado. Todo lo que la figura de Moncalvo representaba estética e intelectualmente eran las cuestiones por las que Leganés se vio impactado en Milán.

En adición a lo visto en los párrafos precedentes, la inclinación de Leganés a la pintura lombarda se establece más allá de los artistas del XVI y principios del XVII, hacia autores que estaban en activo en los años treinta, y por lo tanto susceptibles de recibir su patrocinio directo. El caso más llamativo sería el de PÁNFILO NUVOLONE, uno de los pocos artistas relevantes que llegaron a trabajar en el Palacio Real de Milán en tiempos del gobierno del Marqués, como fue visto en su capítulo correspondiente. Por lo tanto, quizás Leganés llegara a tener noticia directa de él, no debiéndose descartar a este pintor como autor de los retratos de generales que llegó a poseer. En este sentido llama poderosamente la atención lo exiguo de su presencia en la colección, a tenor de las atribuciones del inventario. La única obra que se le atribuye es, además, una de las obras más comunes en cuanto a temática y significación en el mundo del coleccionismo. Se trata de una *Naturaleza Muerta con Melocotones y Uvas*, que Leganés adquirió entre 1637 y 1642 y que destinó a su casa de campo en Morata de Tajuña (cat. 1115). Este tipo de representación era muy frecuente en Lombardía a través de los ejemplos de Fede Galicia, pudiendo hablarse de una producción casi industrial de una serie de modelos, que se convirtieron de hecho en un fenómeno dentro del mundo del coleccionismo. Específicamente sería Nuvolone quien más versiones abordase especialmente a través de representaciones de bodegones de uvas y melocotones, gran parte de los cuales se conservan en la actualidad, lo que hace pensar que Leganés en este caso no estuviese haciendo otra cosa que imitar los gustos y modas del momento. No hay ninguna particularidad en su posesión, salvo la repetición de pautas comunes a otros aficionados. También la colección ducal saboyana disfrutaba en 1635 al menos tres obras similares²²⁶⁴. De manera significativa y al contrario de lo que sucede con la mayoría de artistas lombardos, la posesión de este tipo de bodegones no era rara en España. Otros aficionados, que pasaron por el gobierno de Milán como el marqués de la Hinojosa, también llegaron a hacerse con un ejemplo similar²²⁶⁵. Aun así hay que valorar la

²²⁶⁴ “*Sei persici con gelsomino sopra una tazza e due cotogni e mezzo*”, “*canestro di persici con fiori pendenti*”, y “*tazza di vetro con perici e cotogno due mezzo*”, Salerno 1984a, p. 62; Vesme 1897, p. 52, n- 453, p. 54, núm. 554; p. 60, n. 647.

²²⁶⁵ William Jordan y Peter Cherry Jordan (1985, p. 5) ya llamaron la atención sobre las similitudes de la obra que tenía Leganés con el bodegón que había poseído el marqués de la Hinojosa gobernador de Milán, caído

cita a este bodegón en los inventarios de la colección por su ejemplaridad. Dado el enorme desarrollo del género de la naturaleza muerta en la Italia septentrional en el siglo XVII, y dada la voracidad coleccionista de Leganés, y su tendencia a los cuadros de este tema, que suponen un porcentaje elevado de las pinturas, es muy llamativo que no comparezcan más nombres de autores lombardos. Nada se cita de los Campi, o la propia Fede Galicia, por ejemplo. Sin embargo, es muy posible que muchos de los bodegones y naturalezas muertas que aparecen sin autor en el inventario de Leganés, tengan un origen lombardo.

También activo durante el periodo italiano de Leganés se encontraba el pintor FRANCESCO DEL CAIRO, uno de los más estimados por el marqués a tenor de los cuatro cuadros que llegó a poseer de su obra. Algo que no extraña debido a la común afición a este artista de comitentes y coleccionistas con los que Leganés tuvo una activa relación, y a su aceptación en el panorama artístico septentrional de que dan noticia las fuentes. Por ejemplo, Carlo Torre le calificó como el Tiziano lombardo, especialmente por su última etapa, muy cercana al colorismo veneciano²²⁶⁶. Mientras que Luigi Scaramuccia, alaba a Cairo como uno de los representantes de la escuela local milanesa tras los polos principales, Cerano, Morazzone, los Procaccini y Daniele Crespi²²⁶⁷. También Orlandi le menciona, estableciendo con claridad las tres fases de su producción. Una primera de fuerte color, ligada a Morazzone con quien había trabajado, una segunda más dulce, adquirida en su viaje a Roma en los años treinta y la tercera de gran fondo y trascendencia, más ligada a la obra de Veronés y Tiziano en Venecia²²⁶⁸.

Respecto de lo comitentes de Cairo, es muy llamativo que el pintor trabajara un largo periodo desde 1633 para la corte de Vittorio Amadeo I en Turín, y para sus hijos Maurizio y Tomás, aliados de Leganés a finales de los años treinta en la lucha contra la regente Cristina de Francia. La colección ducal en 1635 poseía al menos ocho pinturas suyas²²⁶⁹. La esposa del duque, y enemiga política de Leganés, Cristina de Francia también fue comitente de Cairo según se deduce de algunas cartas del propio artista en 1638²²⁷⁰. Especialmente llamativas fueron las relaciones con el cardenal Maurizio que se convirtió en patrón suyo en los primeros años, y para quien trabajó en su palacio de Montegiordano.

en desgracia en España en 1615: *Un quadro de hubas y persigos* (sic) *sobre una salva y el marco dorado y color de Nogal* (AHPM, 2350, f. 666-669).

²²⁶⁶ Torre (1674) 1714, p. 245.

²²⁶⁷ Scaramuccia (1674), 1965, pp. 72-73.

²²⁶⁸ Orlandi 1704, II p. 190; cfr Gregori 1983, p. 15.

²²⁶⁹ Tres eran representaciones de *san Francisco*, una *Virgen con Santos*, la fábula de *Endimión y Diana*, la de *Ganimedes* y las *Alegorías de la Pintura* y otra *Alegoría del Diseño*, Frangi 1998, p. 308.

²²⁷⁰ En una carta a Ludovico D'Agli el pintor precisa haber enviado dos obras a Cristina de Francia a Turino. Otros documentos indican que en 1644 y 1646 seguí trabajando para ella, Frangi 1998, p. 309.

Incluso se ha afirmado un giro de la pintura de Cairo hacia Guido Reni, coincidiendo con el interés de Maurizio por la pintura boloñesa²²⁷¹. Pero no fue el único que se fijó en su producción en el Piamonte, otros aficionados como Amedeo dal Pozzo, en 1634 ya poseía al menos seis obras suyas²²⁷². Cuando el pintor se instaló en Lombardía también los aficionados locales pusieron los ojos en la pintura del Cairo. Por ejemplo, la familia Mazenta poseía obra suya²²⁷³. El cardenal Monti, contemporáneo de Leganés en la sede obispal milanesa, tenía entre sus obras varias de Cairo como “una Madonna abrazada al Niño durmiendo desnudo sobre una almohada una mano en la cabeza y la otra en los pies”, según el documento de entrega de sus cuadros al Arzobispado en 1650, que cita también el *Beso de Judas* (hoy en Ambrosiana) el *Moises y Aron* (Ambrosiana) y el *san Carlo que adora el Cristo Muerto* (hoy considerado Morazzone). Además poseía otras tres: *Lot y sus hijas*, *san Sebastian durado por Irene*, y *una fuga en Egipto*²²⁷⁴. La primera entregada al marqués Luigi Casano y la segunda al conde Bartolomeo Arese²²⁷⁵.

Y no sólo aficionados locales, sino también extranjeros. Evidentemente Leganés se fijó en la obra de Cairo durante los años en que éste permanecía en Lombardía, lo que ha llevado a mencionarle como uno de los *sostenitori*, del artista en Milán²²⁷⁶. Algo que como veremos no parece muy probable a tenor de las fechas de sus posesiones, pero que sí puede afirmarse para otros gobernadores como el marqués de Caracena, quien tendría tres obras suyas²²⁷⁷. Analizando las fechas vitales de Cairo y las de Leganés en Lombardía es difícil afirmar un patrocinio directo. Hasta la muerte de Vittorio Amadeo I de Savoya el 7 de octubre de 1637 el pintor permanecería en Turín, por lo que es imposible considerar una posible relación cercana con Leganés. A partir de entonces tampoco es fácil creerla posible, pues el 20 de junio de 1638 se encuentra ya en Roma, desde donde ese mes escribe a la corte sabauda en varias ocasiones y se le documenta en julio. Sin embargo el 9 junio de 1639 ya se encuentra en Varese para su matrimonio, y aparentemente más tarde de la partida de Leganés de la Lombardía en febrero de 1641²²⁷⁸. La posibilidad de una relación directa se diluye cuando comprobamos que de los cuatro cuadros atribuidos a Cairo en el inventario de Leganés, dos entraron en ella, posteriormente a su regreso a España, pues no

²²⁷¹ Gregori 1983, p. 22.

²²⁷² Gregori 1983, p. 72 y Frangi 1988, p. 309, citando Cifanni & Monetti 1995 p. 612, nota 7.

²²⁷³ Gregori 1983, p. 72, citando Verga 1918.

²²⁷⁴ Frangi 1988, p. 305, Basso en Milán 1994, p. 207, 210-211.

²²⁷⁵ Basso en Milán 1994 p. 207 y Bona Castellotti en Milán 1994, p. 37 nota 23 y 24.

²²⁷⁶ Frangi 1998, p. 46 y 115. n, 4.

²²⁷⁷ Una serie de doce cabezas de forma octogonal, una santa sobre tabla y un san Francisco de media figura, véase Vanugli 1996, p. 21.p. 33, núm.61, p. 34 n° 31; p. 34, núm. 149 núm 32; Frangi 1998, 301; Pérez Sánchez 1965, p. 347.

²²⁷⁸ Datos extraídos del resumen documental realizado por María Cristina Terzaghi en Frangi 1998, pp. 313 y ss.

están citados en el inventario de 1642, sino en el de 1655. De este modo únicamente dos pinturas, las adquiridas con seguridad entre 1637 y 1642, pudieron ser encargadas directamente a este pintor, y aun así contando con la posibilidad de un encuentro fortuito entre Leganés y el artista en la residencia de éste último en Varese. Aunque más probablemente debieron ser adquisiciones en la zona piemontesa, donde había trabajado Cairo, y Leganés desarrollaba su actividad castrense. Son adquisiciones que coinciden con el momento más duro de la guerra civil entre Cristina de Francia y el Príncipe Tomás, ayudado por Leganés, especialmente con la toma de la ciudad de Turín en 1640, donde había trabajado el artista.

Las dos obras que entraron en la colección antes de 1642 fueron una *Virgen con el Niño en brazos* (cat. 1054), de la que nada se sabe salvo que tras la muerte de Leganés fue entregada por la marquesa viuda al marqués de Mora, casado con una nieta de don Diego. La segunda pintura también mantenía tema religioso, se trata de una *Santa Catalina*, cuya descripción impide precisar su iconografía quedando en incógnita si se trataba de la santa de Alejandría o la de Siena (Cat. 1068). En cualquier caso, puede presumirse que se trataba de una obra de mayor *caireseo* en cuanto al fuerte misticismo que emana de sus imágenes hagiográficas.

Pese a se puede afirmar que Leganés fue muy aficionado a la obra de Cairo, lo cierto es que las otras dos pinturas de este artista no pudieron ser encargos directos, dado ingresaron en la colección después de su regreso de Italia en 1641. Sin embargo, una de ellas es sin duda una de las representaciones de mayor fama del artista, un ejemplar del *Descanso de la Huida a Egipto*, (cat. 1309), de la que se conocen varios ejemplares. La fuerte caracterización *corregesca* de esta obra, pudo ser un incentivo para su posesión, así como su repercusión entre otros coleccionistas, pero sin embargo, dado el elevado número de inventario se trata de una adquisición tardía realizada en (o desde) España. La posibilidad de que agentes en el estado milanés siguieran adquiriendo pinturas para el Marqués, tiene en esta pintura un fuerte argumento. Por último, probablemente por la relación entre Leganés y el marqués Serra, don Diego se haría con un retrato de este personaje, realizado por Cairo (cat. 1322). No reconocido en las monografías sobre el pintor, por no estar atribuido en el inventario principal, es sin duda una réplica o copia del famoso retrato del que se conocen varios ejemplares. Las relaciones entre ambos personajes fueron muy estrechas y es probable que se trate de un regalo entregado por el propio Serra cuando se encontraba en España en 1652, fecha que justificaría su elevado número de inventario. Además en ese año el marqués Serra fue admitido en la Orden de Santiago, cuya venera

luce en uno de los ejemplares conocidos del retrato (Genova, Palazzo Rosso), circunstancia que puede estar vinculada a la entrega de su imagen a Leganés.

Las cuatro pinturas de Cairo que el Marqués adquirió entre 1637 y 1655 suponen dos particularidades en el coleccionismo hispano de la primera mitad de siglo. Primero que el Leganés era vehículo de llegada de artistas contemporáneos milaneses a España. De hecho, hasta que se inventarió la colección Caracena en 1669 no se repetirá esta circunstancia. Y por otro lado, y siempre con relación a los coleccionistas más punteros del siglo XVII, Leganés se muestra de nuevo singular, anticipándose al resto de aficionados de su entorno, dado que no se localizan pinturas de Cairo en España hasta 1682 cuando son traídas de Italia por el marqués del Carpio.²²⁷⁹ Una de ellas era una pintura octogonal de la Sagrada Familia, que recuerda a la *Huida a Egipto*, que poseyó el Marqués y de la que no hay noticias seguras desde 1678.

Una cuestión absolutamente excepcional es la presencia en la colección de un ejemplar de una de las pocas pintoras que alcanzaron fama en la edad moderna Sofonisba Anguisola. Su nacimiento en la ciudad de Cremona, en la actual provincia de Lombardía y su formación con la familia Campi, hace que se incluya en este apartado, aunque su obra internacional poco tiene que ver con los autores descritos hasta ahora. La única pintura que aparece atribuida a ella en poder de Leganés, es muy probable además que no fuese adquirida desde Italia sino desde Flandes. Se trataba de una obra tenida como un cuadro representando a san Pedro junto a un cuadro con la Virgen el Niño y san Juan, que mucho tiempo después resultó ser una representación ajena a tema religioso alguno. En 1856 José de Madrazo, entonces poseedor de la pintura después de limpiarla la reinterpretó como un *Retrato del Poeta Caselli*, siendo una obra no localizada en la actualidad (Cat. 357). El bajo número de la colección, y la identificación de la autoría que se hace en los inventarios antiguos “de mano de la dama jinobesa que fue dama de la ynfanta doña ysabel”, hace presuponer que fue una adquisición en Flandes o en España, en relación con la cercanía del marqués a las colecciones reales en Madrid o Bruselas.

Pintores umbros, parmesanos, boloñeses, romanos y genoveses

PINTORES UMBROS

Como sucede en otros casos, Leganés sería uno de los primeros coleccionistas privados prestar atención a la obra de ciertos artistas italianos, o al menos el primero cuyos inventarios evidencian su presencia en España. Este es el caso de PIETRO VANNUCCI,

²²⁷⁹ Véase Burke Cherry I 1997, p. 726 y ss, núm [308], [309] y [806]. Véase también Frangi 1988, p. 301 y 307-308.

PERUGINO, de quien llegó a poseer dos pequeñas tablas representando motivos religiosos. Citadas en ya en su inventario de 1642, se deduce que fueron adquisiciones relacionadas con la estancia del marqués en el norte de Italia. Se trataba de una *Adoración de los Pastores* (cat. 1022) y de un *Descendimiento*, (cat. 1023). Las pinturas permanecen sin identificar en la actualidad, aunque su vinculación con la obra del pintor parece muy probable, dado que abordó numerosas obras bajo estos temas. El hecho de ser tablas de pequeño formato, puede indicar que fuesen bocetos, o modelos, pero también copias realizadas a partir de los originales de Perugino. Realizadas por él mismo o por algún otro artista de su círculo.

En cualquier caso, el hecho de que su nombre comparezca en los inventarios es significativo, pues confirma que don Diego, tenía conciencia de la existencia de este pintor, maestro de Rafael. Esto es algo que no se puede afirmar de otros coleccionistas de su momento. En la España del XVII ningún aficionado de renombre tenía obras de Perugino a tenor de lo que reflejan sus inventarios. Sólo el marqués del Carpio disfrutaría un *Nacimiento con ángeles*, que había sido regalo del Patriarca Colonna²²⁸⁰. Habrá que esperar a inventarios muy tardíos, como el propio de Carpio de 1689²²⁸¹, o el del marqués de Ugena, ya en 1747, para que comparezcan más pinturas relacionadas con este artista entre las colecciones conocidas. Este último disfrutando de una *Adoración de los Reyes*, similar a la citada en poder de Leganés, pero valorada casi un siglo después en la mitad del precio que la suya²²⁸².

Aparentemente la pintura de Perugino apenas tenía impacto en la colección de Felipe IV en ese momento, ninguna obra suya se cita en el Alcázar en 1636 ni hay noticias de su presencia entre los cuadros de El Escorial. Este extremo privilegia, por lo tanto, la presencia de estas dos tablitas del artista en la colección Leganés antes de 1642. Incluso aunque no fueran verdaderos originales, Leganés fue uno de los primeros en importar a España obras relacionadas con la manera artística de quien fue maestro de Rafael. Sin embargo, es poco probable que ésta fuese la causa de su adquisición. Aunque nuestro coleccionista mostró a lo largo de su vida una clara predilección por la pintura de Rafael, la mayoría de las obras suyas que adquirió están muy alejadas de la influencia de Perugino. Por otro lado, el hecho de que ambas tablitas tengan una numeración correlativa probablemente indique una entrada en la colección ajena a intereses estéticos, sino relacionada con una adquisición en bloque, quizás de una colección pictórica completa,

²²⁸⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 772, [núm. 791] y p. 787, n. 29. Identificado con la pintura vendida en Christie's de Londres en 8 diciembre 1989, lote 100, como obra de un seguidor.

²²⁸¹ Donde se citan otras seis pinturas atribuidas a Pietro Vanucci, Véase Burke & Cherry 1997, I, pp. 830 y ss., núms. [104], [185], [251], [305], [307] y [309].

²²⁸² Burke & Cherry 1997, I, p. 1035, núm [59].

pues están citados inmediatamente después de la *Virgen de la Cesta* de Correggio, que presumiblemente estaba en Parma cuando la adquirió el marqués, pudiendo a la vez adquirir las dos pinturas atribuidas a Perugino en la misma ciudad. Por otro lado en relación con las pinturas de este artista, una curiosa coincidencia histórica hace que Vanucci hubiera realizado una escena de la *Piedad* para Claudio Goufiern, duque de Rohan, muerto en 1570 a decir de Vasari²²⁸³, puesto que éste era antepasado del duque del mismo título que peleaba contra Leganés en las guerras hispano-francesas en el Milanesado en los años treinta del XVII.

PINTORES PARMENSES.

Aunque muy escasa en el número de las obras atesoradas, la pintura parmense no dejó indiferente a Leganés, especialmente a través del *Parmigianino* y el *Corregio*, los artistas cuya obra conoció mayor difusión. La obra de FRANCESCO MAZZOLA, *IL PARMIGIANINO* no era en absoluto desconocida en España. Ya durante el reinado de Felipe II entraron varias de sus pinturas en nuestro país, como la *Sagrada Familia con Ángeles* (Museo del Prado, P283), que había pertenecido a Pompeo Leoni después de tener varios dueños en Italia²²⁸⁴. Así mismo, Felipe II había poseído también el *Cupido tensando el arco* del Kunsthistorische Museum de Viena, que había pertenecido a Antonio Pérez y que luego entregó Felipe III al emperador Rodolfo. Además el padre Sigüenza menciona una *Circuncisión del Señor* en la puerta del oratorio de la Celda del Prior²²⁸⁵ del Escorial, que completa la presencia de este artista en la España previa al desarrollo de las actividades de Leganés como coleccionista. En cualquier caso, del “Parmesan”, tal y como aparece citado, don Diego adquirió dos obras, siempre durante su estancia en la Lombardía dado que entran en su colección después de 1637. La primera, una *Adoración de los Pastores* (cat. 1037), era una pequeña tabla que entró en el lote que pasó a su hijo Ambrosio en 1659, perdiéndosele la pista desde entonces. El tema era uno de los más apreciados por el pintor a raíz de los muchos dibujos y bocetos realizados²²⁸⁶, y de las varias versiones que se conservan, aunque todas con unas medidas ligeramente más pequeñas que la pintura de Leganés. La segunda era una *Magdalena* (cat. 1050) luciendo collar de perlas y joyas, una iconografía absolutamente desconocida en el corpus pictórico del artista parmense, que no permite relacionar la

²²⁸³ Vasari (1568) 1878-1885, p. 573-574; Scarpellini 1984, p. 102, núm 108.

²²⁸⁴ Madrid 1999, p. 600; Finaldi 1994, p.110-112.

²²⁸⁵ Sigüenza (1605), 1963, p. 374; Madrid 1999, p. 601.

²²⁸⁶ Véase Franklin 2003, p. 71, n° 8 y p. 131, n° 27 y Béguin - di Giampaolo – Vaccaro 2001, p.201, n° 57, p. 202, n° 60, p. 212, n° 127.

pintura de Leganés con modelo alguno. De ser correcta la atribución del inventario estaríamos ante un singular ejercicio coleccionista por su parte.

Es muy notable que poseyese estas dos obras atribuidas a Parmigianino en 1637, pues suponen una novedad en el coleccionismo español de la época. Entre los aficionados más conocidos, aparecen menciones a obras de Parmigianino desde muy pronto, considerando como suyas todas las menciones al “parmense”, como se le mencionaba en la época. Por ejemplo, en 1618 Gaspar Ledesma Meriño, un miembro de la administración de los consejos, creía poseer una fábula del pintor²²⁸⁷, y en 1628 el conde de Lemos poseía una *Virgen con Niño* atribuida a Parmigianino, aunque la mención “Bestida a lo jitano”, quizás se aproxime más a una copia de la famosa *Zingarella* de Correggio. Por añadidura, el conde de Lemos, que pasó largo tiempo de su vida en Italia, tenía una Sagrada Familia considerada copia de Parmigianino²²⁸⁸. Hasta la segunda mitad del siglo no se citan más obras de este artista. En 1669 una solamente tenía Catalina de Alvarado, esposa de un familiar de la Inquisición²²⁸⁹; y una imagen de la Virgen poseía el Secretario del Consejo de Estado Diego de la Torre en 1674²²⁹⁰. A pesar de estas esporádicas menciones, sorprende la ausencia de la obra de este artista en las colecciones de los grandes aficionados del momento. Ni Monterrey, ni el Almirante de Castilla, ni don Luis de Haro parecen poseer pinturas suyas, o al menos no eran conscientes de ello, al no citarse obra alguna en sus inventarios. Por supuesto sería el marqués del Carpio, quien, a través de su gran colección formada en Italia, importara a España más obras del artista. En su poder aparecen hasta catorce pinturas atribuidas o copiadas a partir de Parmigianino en 1682. A ellas se suman otras más en años sucesivos²²⁹¹.

Por su parte de ANTONIO ALLEGRI, *IL CORREGGIO* fue también pintor del agrado de Leganés, dada la posesión de hasta tres obras consideradas de este autor. La mirada hacia este artista debió de estar influida por la fuerte presencia que su obra y su fama tenían en Lombardía en el primer tercio del siglo XVII, y por lo tanto no sorprende que consiguiese sus obras desde su posición de Gobernador del Estado. Por ejemplo, Girolamo Borsieri cuando redacta su *Supplimento* a la *Nobiltà de Milano* menciona como su admirada escuela milanesa contemporánea se basaba en el estudio de Correggio²²⁹². De hecho, este

²²⁸⁷ Burke & Cherry 1997, I, pp, 215, núm. [35].

²²⁸⁸ Burke & Cherry 1997, I, pp, 258 y ss. núm. [98] y [11] respectivamente.

²²⁸⁹ Una historia de Andrómeda y Perseo, atribuida al “Parmesan”, Burke & Cherry 1997, I, p.625, núm. [45].

²²⁹⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 656, núm. [67].

²²⁹¹ Para 1682 véase Burke & Cherry 1997, I, pp, 726 y ss., núm. [157, 380, 380, 466, 476, 525, 708, 772, 773, 815, 895, 931, 989, y 991].

²²⁹² Borsieri 1619.

artista será era tan relevante para la pintura milanesa como Leonardo o Bernardino Luini²²⁹³. Los grandes coleccionistas milaneses poseyeron famosas obras de Correggio. Cuando el propio Borsieri repasa la colección de Pirro I Visconti Borromeo pondera las obras del artista, de las que afirma *si stimano i migliori, che questo pittore faceste mai*²²⁹⁴, siendo pinturas que serían también alabadas por el pintor Simon Vouet, cuando fueron trasladadas desde la villa de Lainate al palacio familiar en la ciudad, lo que demuestra el influjo de Correggio en los autores contemporáneos²²⁹⁵. Otros grandes aficionados y coleccionistas con los que Leganés coincidirá en Milán como Giovanni Ambrogio Mazenta, Francesco d'Adda o Manfredo Settala tenían así mismo pinturas de Correggio, no siendo por lo tanto extraña su tendencia a la posesión de obras de este autor.

Dos cuestiones son muy significativas de cara al análisis del interés en Correggio y el análisis de sus pinturas en la colección de Leganés. Por un lado la gran cantidad de copias que circulaban por la ciudad. Muchas de ellas realizadas por realizadas por Fede Galizia (1578-1630), quien realizaba versiones de pinturas de devoción para encargos privados²²⁹⁶. Entre ellas destacan las reproducciones de la *Zingarella*, que era la principal de las obsesiones *corregescas* de muchos coleccionistas. Por ejemplo, Manfredo Settala poseía una copia, hoy en la Ambrosiana de Milán. Así, pese a no aparecer citada en los inventarios históricos de la colección Leganés, una pintura similar fue vendida en 1833 como parte de la colección Altamira como procedente de la de Leganés²²⁹⁷, aunque quizás se tratara de un modelo de Francesco del Cairo, también muy influenciado por el clasicismo *corregesco*.

La segunda cuestión relevante es la presencia en Milán del famoso *Huerto de los Olivos* (Londres, Apsley House) que también copió Fede Galizia. El paso de esta obra por diversas colecciones muestra la obsesión del coleccionismo milanes, e hispano, por este artista. Originariamente en poder de Pirro I Visconti, fue vendida en 1657 por su hijo al

²²⁹³ Morandotti, 2005, p. 230; Véase también: Spagnolo 2005, especialmente pp. 66-107.

²²⁹⁴ Borsieri, 1619, p. 69.

²²⁹⁵ Brejon de Lavergnée 1980.

²²⁹⁶ Véase Bona Castellotti 1978, pp. 30-32. Así en su propio testamento se citan una Santa Catalina de Luini, una Zingarina que viene del "Chorez", como un Cristo en el Huerto y una "Madonnina del Cabagnel". Copias de Corregio por Galizia estaban colgadas junto a las de autores de gran nivel e poder de Manfredo Settala (Terzago, p. 260 y 261). Galizia copio dos veces el *Cristo en el Huerto de los Olivos* de Correggio que circuló dos veces en Milán en poder de Pirro I Visconti y del Marqués de Caracena. Una firmada por detrás se fue propiedad de Cesare Monti se encuentra en la Pinacoteca Arzobispal de Milán, la otra la identificó Bona Castellotti como la que está en la Pinacoteca Cívica también en Milán. Bona Castellotti menciona el gran número de copias de Correggio que por dimensión, época y ambiente se pueden relacionar con las de Fede Galizia como *el Deposito de la Cruz*, procedente de la colección Monti (nº 121) que hacía *pendant* con un *Martirio de san Placido* del propio Correggio hoy perdido. En la Pinacoteca Cívica de Milán se encuentra también una *Madonna della Cesta* (nun. 685) de escuela lombarda, donde también hay una *Educación del Amor*, también de escuela lombarda.

²²⁹⁷ Londres 1833, nº 33. En el encabezamiento de esta venta se advierte que muchas de las pinturas proceden de la colección Altamira, aunque éstas no se especifican luego.

marqués de Caracena, quien contó con la ayuda del dinero prestado por otro ilustre coleccionista, el marqués Serra. Para posteriormente pasar a propiedad del rey Felipe IV a través de don Luis de Haro²²⁹⁸. Todo un ejercicio de continuas cesiones y presiones políticas para lograr uno de los mejores correggios para el rey de España. Leganés, que pudo conocer el *Huerto* o algunas de sus innumerables copias, años antes de que Caracena lo obtuviese y cediese a Haro, ya había realizado un similar ejercicio de apropiación de otra relevante pintura de Correggio, como se verá a continuación.

Centrado sus posesiones de este artista, la primera pintura de Correggio que se cita en el inventario es sorprendente. Una imagen de un jardinero arremangado con un limón en la mano (cat. 29). Más allá de la certeza de esta descripción y de la correcta atribución al artista de Parma, es relevante que ésta fuese la pintura elegida por Leganés para ser donada a don Luis de Haro, afirmando con rotundidad en su testamento: “*Por ser la mejor que tengo*”. Esta frase define claramente su gusto y la presenta como la pintura más estimada por él. Sin embargo en las colecciones de don Gaspar de Haro, heredero de don Luis, la pintura aparecerá reiteradamente considerada como obra de Tintoretto, lo que supone un serio impedimento para valorar su verdadera identidad. Tampoco podemos especular sobre si esa afirmación hecha por nuestro coleccionista se basaba en la apreciación estética o en el valor económico de la pintura, pues no aparece tasada en la documentación, al haber sido entregada a Haro. Nada se conoce por lo tanto sobre una pintura que por la descripción parece ser una obra de género, absolutamente alejada de la manera de Correggio, lo que hace que se deba considerar el error de esta atribución. Tampoco parece que pinturas de este tipo fueran muy comunes entre los pintores venecianos, mucho menos en Tintoretto. Quizás quepa relacionarla con alguna escena de campesinos y huertas, al modo de las de Peter Aertsen, Joachim Beuckelaert o algún otro artista flamenco de su momento, cuyas pinturas sin embargo no son frecuentes en la colección Leganés. Hay que tener en cuenta que por su número de inventario, la obra había sido una de sus primeras adquisiciones, probablemente realizada en Flandes. Desgraciadamente, la mejor pintura de cuantas tenía Leganés, según sus propias palabras, permanece aun en el misterio.

Pese a la extraña atribución a Correggio de la pintura anterior las otras dos obras serían obras seguras del artista. Una de ellas es además uno de sus modelos más famosos: la *Madonna de la Cesta* de la National Gallery de Londres (Cat. 1021). La delicadeza, serenidad y humanidad de la mayoría de las Vírgenes con Niño de Correggio están presentes en esta

²²⁹⁸ Scanelli, 1657, p. 81; Torre 1714, p. 291 y 292; Agosti 1996, p. 168, n. 97 y p.173; Morandotti 2005, p. 12. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que una versión *Oración del Huerto* de Correggio fue enviado desde Inglaterra por Alonso de Cardenas a don Luis de Haro en 1651, Véase Madrid 2005, p. 289.

pintura. Adquirida durante la etapa milanesa, la *Virgen de la Cesta* era sin duda una de las pinturas más sobresalientes de la colección. No extraña por lo tanto que fuera elegida para ser regalada a Felipe IV, a quien se la entregó Leganés antes de febrero de 1655. Esta donación es llamativa por cuanto adelanta la fecha de ingreso en la Colección Real de las mejores obras de este artista. Tanto la *Virgen de la Cesta* como el *Cristo en el Huerto de los Olivos*, llegarían por lo tanto, a poder del monarca en los años cincuenta. Ambas tienen en común el hecho de haber sido obtenidas en Milán por aficionados hispanos. En realidad se puede definir a la capital lombarda como el principal lugar de adquisición de algunos de los mejores correggios del Rey de España y de la misma manera se debe tener en consideración la responsabilidad que Leganés tuvo en el gusto de Felipe IV por la pintura de este autor.

En tiempos de Leganés, la presencia de Correggio en los Palacios Reales era verdaderamente insignificante, a pesar de su atracción y significación artística. *El rapto de Ganimedes* (Viena, Kunsthistorisches Museum), procedente de la colección de Antonio Pérez, que copió Cajés, salió pronto de la Colección Real, así como *La Fabula de Leda*, (Berlín, Alte Pinakothek), regalado por Felipe III al emperador Rodolfo. En el Escorial permanecía desde 1593 una copia de la *Zingarella*²²⁹⁹, al igual que una copia de la *Madonna della Scodella*²³⁰⁰, y otra copia de los *Desposorios Místicos de Santa Catalina* del Louvre, está documentada en el Escorial sólo desde 1656. Por su parte, según el inventario de 1636 en el Alcázar no se cita ningún Correggio. Aparentemente la primera obra en llegar a Madrid en tiempos de Leganés, fue el *Noli me Tangere* (Madrid, Prado) que se considera que fue entregado por Medina de las Torres, aunque lleva en el reverso el sello de Carlos I de Inglaterra, lo que la presenta como una donación más tardía que la realizada por Leganés²³⁰¹. De hecho sería a partir de las adquisiciones relacionadas con la muerte del rey inglés Carlos I cuando lleguen más pinturas, cuya entrada se fecha hacia 1651. También con la misma procedencia fue adquirido por Alonso de Cárdenas el *san Jerónimo*, de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, aunque no hay constancia de la fecha de su paso a las colecciones reales²³⁰². Por su parte *La Educación de Cupido* (Londres, National Gallery), llegó en 1654, aunque las dudas sobre su originalidad hicieron que no fuera

²²⁹⁹ Bassegoda 2002, p. 149.

²³⁰⁰ Bassegoda 2002, p. 193.

²³⁰¹ La mención a Medina parte de la *Memoria de las pinturas enviadas al Escorial*, Varía Velazqueña. II, p. 295, Bassegoda 2002, p. 126 afirma que fue regalo de Niccolò Ludovisi, Principe de Piombino a Felipe IV y llegó en el equipaje de Medina a su regreso en 1644. Sin embargo, el catálogo del Museo del Prado 1996, p. menciona la presencia del sello del rey inglés en el reverso de la pintura, lo que retrasaría la fecha de adquisición.

²³⁰² Jonathan Brown en Madrid 2005, p. 235.

entregada al rey por Don Luis de Haro, permaneciendo en su poder²³⁰³. Algo parecido sucede con la *Virgen con Niño y san Juanito* (Madrid, Prado), que ha de identificarse con la que Cárdenas adquirió en Inglaterra para don Luis de Haro²³⁰⁴, aunque sólo se documenta en la Colección Real a partir de 1745, cuando aparece en poder de Isabel Farnesio.

Por último se debe citar una tercera pintura atribuida a Correggio en la colección del Marqués, obra que compartía tema con la regalada al Rey. Se trataba de una representación de la Sagrada Familia, descrita como *Nuestra Señora con el Niño en brazos y san José* (cat. 1059). Adquirida igualmente en los años milaneses, los escasos datos que se mencionan impiden establecer vinculaciones con obras actuales, ni especulaciones en torno a las razones de su adquisición, más allá de repetir el presuntamente idéntico sentido humanizado y cercano de las imágenes correngescas visible en la pintura anterior. Las escenas de Correggio presentan una intimidad e introspección, especialmente en la Virgen, que tiene en algunos casos relación con escenas de Rafael, cuyas imágenes fascinaron igualmente a nuestro coleccionista.

Leganés tuvo por lo tanto un evidente y temprano protagonismo en la implantación de la pintura de Correggio en la Corte madrileña del seiscientos, especialmente por sus donaciones al Felipe IV y a don Luis de Haro, aunque esta última insostenible en su autoría. Pero él no era el único afortunado coleccionista en poseer pinturas del artista. La figura de Correggio era muy querida y frecuente entre los aficionados españoles a tenor de las ocasiones en que aparece en los inventarios privados de la época, donde en ocasiones se menciona como Antonio Cerezo o Corezo. Por ejemplo el conde de Lemos en 1628 disfrutaba de unos *Desposorios de Santa Catalina*, como la obra que encabezaba su colección, siendo considerada copia de Correggio²³⁰⁵. Y todos los grandes coleccionistas del momento poseían al menos un ejemplo. Así, el conde de Monterrey, a su muerte en 1653 deja una Sagrada Familia y una imagen de la Virgen²³⁰⁶. En el inventario del Almirante de Castilla en 1647 se cita una Virgen con Niño y Ángeles de su escuela, que previamente se había considerado pintura de Tiziano²³⁰⁷, además de una obra mitológica atribuida a Correggio²³⁰⁸. Pero no sólo las colecciones más relevantes podían jactarse de poseer pintura del artista parmense, muchos otros aficionados menos ambicioso

²³⁰³ Jonathan Brown en Madrid 2005, p. 236

²³⁰⁴ Jonathan Brown 2005, p. 234 y Madrid 2005, p. 297, Relación de las pinturas compradas para Don Luis de Haro, 1651: 5 *Nuestra Señora, el Niño y san Juan, llamada del Piegrande, Corezo*.

²³⁰⁵ Citado como Antonio Cerezo, Burke & Cherry 1997, I, p.259, núm. [1].

²³⁰⁶ Burke & Cherry 1997, I, p.504, 514, núm. [46, 116], respectivamente, la segunda considerada copia.

²³⁰⁷ Burke & Cherry 1997, I, p. 420, p. , núm. [285].

²³⁰⁸ Burke & Cherry 1997, I, p. 409, núm. [4].

también poseyeron sus obras, como Díaz de Ontiveros²³⁰⁹; el marqués de Villanueva del Fresno²³¹⁰, el mercader Díaz de la Hoz,²³¹¹. En el caso del marqués del Carpio, parece que la obra de Correggio fuese relevante en su colección tras acudir a Italia, pues muchas se citan en su inventario de 1682²³¹². Anteriormente entre las pinturas que hereda en 1651 únicamente se cita una copia a partir de una de sus obras²³¹³.

De todos los datos expuestos emerge una conclusión. Es cierto que Leganés poseía en 1637 al menos dos obras de Correggio y otra que consideraba de su mano. Es decir, algunos años antes de que Felipe IV disfrutase de las mejores obras de este autor, y coincidiendo en el número de cuadros que poseían otros coleccionistas cortesanos. Es indudable también que con sus donaciones al Rey contribuyó a la presencia de este artista en las colecciones reales. A ella se sumaría la pintura entregada a don Luis, *factotum* real en ese momento. Pero en las fechas hay coincidencias e incertidumbres muy relevantes. No es posible deducir con precisión el año de entrega de la *Virgen de la Cesta*, que se haría entre 1642, cuando aun se cita en la colección y febrero de 1655 cuando se anota que el marqués ya la había donado al Rey. Es imposible por tanto afirmar con seguridad que la donación es anterior a la llegada de la mayoría de los *correggios* de Inglaterra y presumir una donación consciente para formar el gusto real por este artista. Más probable es que fuesen donaciones al hilo de las que pinturas que llegaban desde Inglaterra en 1651. De hecho, no será sino en su testamento de 1652 cuando autoriza la entrega a Don Luis de Haro, receptor de esos tesoros carolinos, de su más preciada obra, es decir el presunto Correggio representando a un presunto también jardinero. Parece que con estas donaciones Leganés estuviese simplemente emulando los gestos de otros cortesanos, haciendo llegar pinturas de este artista a Haro, como afirmación de su devoción personal hacia él, y con la esperanza de que acabasen en la Colección Real.

PINTORES BOLOÑESES

Hasta ahora no se había prestado demasiada atención a una de las facetas más interesantes del coleccionismo pictórico desarrollado por el marqués de Leganés: su profundo interés por adquirir pintura boloñesa. Esto se debe a que hasta ahora únicamente se conocía la presencia de alguna obra de GUIDO RENI en su colección. Los autores que se

²³⁰⁹ Burke & Cherry 1997, I, p. 328 y ss. , núm. [21] y [51].

²³¹⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 306 , núm. [52].

²³¹¹ Burke & Cherry 1997, I, pp. 540, núm. [7].

²³¹² Burke & Cherry 1997, I, pp.726 y ss. , núm. [479, 488, 503, 813, 863,869, 872, 880, 971, 973, 974, 977, 988, 996] además de otras consideradas copias, núm [427, 677, 972, 975, 976, 991].

²³¹³ Burke & Cherry 1997, I, pp. 470, núm. [103].

han aproximado a Leganés, partiendo del único inventario conocido podían mencionar de pasada la copia del *Hipomenes y Atalanta* del Museo del Prado, que llegó a poseer (cat. 1110) o de la versión del *Apolo y Marsias* (cat. 981). Estas eran las únicas pinturas atribuidas a un artista boloñés en la colección Leganés hasta ahora. Obras cuya posesión se vinculaba estrechamente al coleccionismo lombardo, dado que aficionados como el marqués Serra o el marqués de Caracena poseían sendas versiones²³¹⁴. Rara vez se mencionaba que al menos otra obra, aunque considerada escuela de Reni, estaba en su poder. Se trataba de una pequeña imagen de la Virgen María, probablemente una Dolorosa, que seguiría una iconografía de cierto éxito en la producción del artista (cat.1046). Pero sin embargo, no eran éstas las únicas obras de Reni que llegó a atesorar el Marqués. Hace pocos años se añadió una magnífica versión del *Rapto de Europa* (Cat. 817), que Federico Zeri logró identificar con la pintura que actualmente se encuentra en la National Gallery de Ottawa. Este autor probó que se trataba de la pintura encargada realizada por Reni para el duque de Guastalla, quien la entregó a Leganés²³¹⁵. A ésta se ha de añadir ahora una pintura de devoción representando a la Virgen con el Niño, que también podría haber sido ejecutada por el mismo Reni, según se afirma documentación recientemente localizada (cat. 795). Desafortunadamente esta obra no ha logrado ser identificada con ninguna pintura conservada en la actualidad. Finalmente hay que añadir que Leganés también hubo de ser el poseedor de la *Cabeza de san José*, que se conserva en Apsley House en Londres, como parte de la Colección Wellington, y que procede, como es sabido, de la colección Altamira, formada por pinturas heredadas de la colección Leganés. La probabilidad de que el Marqués fuese su primer poseedor se amplía por las muchas posibilidades de conocer obras similares en el Milán del siglo XVII²³¹⁶. Por último cabe considerar como pintura de Reni la *Virgen con Niño* (cat. 960) citada sin autor en los inventarios de 1642 y 1655, pero obra considerada de su mano en un inventario parcial sin fecha conocida pero levantado en el siglo XVII, cuando se afirma que se encontraba en el Gabinete del palacio del marqués.

Estas últimas aportaciones aumentan a siete el número de obras relacionadas con Reni que poseía Leganés. Lo que permite considerar un activo interés por el trabajo de este pintor. De hecho, se puede afirmar que la pintura de Reni era uno de los objetivos coleccionistas de don Diego durante su etapa en Italia. Hay que tener en cuenta que las cinco de las obras arriba citadas ingresaron en la colección en el breve periodo de 1637 a

²³¹⁴ Véase Vannugli 1989 y Vannugli 1998, respectivamente.

²³¹⁵ Zeri 1976. Para los detalles sobre la relación de Guastalla y Leganés y el marco político histórico en que se desarrolló esta donación véase el capítulo correspondiente en la primera parte de este trabajo.

²³¹⁶ Véase el catálogo.

1641, lo que también establece un argumento sobre la intensidad de su búsqueda de obra de este artista.

Por otro lado la reciente aparición de cartas del embajador de Módena Roberto Fontana al duque de Módena, Francesco d'Este sobre los requerimientos de Leganés establecen con claridad su profundo deseo de poseer pinturas, no sólo de Reni, sino también de Guercino, autor absolutamente inédito hasta ahora en la colección de Leganés²³¹⁷. Junto a Reni, GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, *IL GUERCINO* era una de las posesiones pictóricas más ansiadas del marqués. Hacia 1636 solicitaba a Fontana obras de estos dos pintores, por lo que el embajador recomendó a Francesco d'Este proporcionárselas para ganarse el favor del gobernador español: *Mi diedi an'h'ord^{mi} di fargli far fui quadri diss'egli à modo mio uno dal Guarcino e l'altro da Guido Reno*, escribía Fontana a su señor en febrero de 1636²³¹⁸. No ha podido ser probado si alguna de las pinturas de Reni citadas arriba se corresponde a alguna donación del duque o de Fontana, aunque parece muy probable. Sin embargo es lícito afirmar que Leganés directamente reclamó dos retratos del duque Francesco y de su esposa, la duquesa Farnesio, para honrar su galería de pinturas, y que el embajador modenés solicitó que fueran modelos a partir de los retratos que Guercino había realizado en 1632. Siendo obras que muy pronto estuvieron en su colección (cat. 751 y 752). Éstas no están atribuidas en el inventario de 1655 pero probablemente fueron hechos por el taller del artista, quizás por el discípulo Mateo Loves, siguiendo los originales de Guercino. Lo que amplía la nómina de artistas italianos presentes en su colección. Aun así, por sí solos los dos retratos no colmarían el fuerte deseo de don Diego de poseer pintura boloñesa. Las cartas de Fontana no paran de repetírselo al duque, llegando a aconsejar regalarle una pintura representando a David, de la que desafortunadamente no da más detalles: *I ritratti saranno car^{mi} a S. E. p che non uado p uolta da lui che non me li ricordi, e mi dici ancor sempre di qualche altra cosa pur del Guercino, e di Guido Reno, e uero ch'euorrebbe così di diuot^{mi} ma credo che piglierebbe poi anche quel David si a V A non dispiacirà di priuarsi ne, non sarebbe pero a mio credere mal impiegato*²³¹⁹. Nada se sabe si esta pintura llegó a ser entregada a Leganés, ni de cual se trata, ni ha sido identificada en la colección, pero es evidente que don Diego seguía deseando pinturas boloñesas, tanto de Reni como de Guercino. El 6 de abril Fontana escribía sobre cómo el Marqués aún no había obtenido ninguna, pese a sus esfuerzos, y a los muchos regalos de pintura que estaba obteniendo desde su puesto de Gobernador de Milán: *perche ogn'uno concorre a donargliere quasi*

²³¹⁷ Véase el capítulo sobre las relaciones entre el Abada Fontana y Leganés.

²³¹⁸ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 20 febrero 1636.

²³¹⁹ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 10 Marzo 1636

piu di q'llo che sappia desiderare ma non ha haunto fin'hora niente, ne di Guido Reno, ne del Guercino, e le faccie Grand^{ma} riuerenza, diría en su carta el solícito diplomático modenés²³²⁰. Estos datos implican que Leganés movía todo tipo de hilos para obtener pinturas de estos artistas. Aun así, sus deseos debieron esperar hasta comienzos del año siguiente cuando llegó a Milán un conjunto de tres obras realizadas por Guercino y Reni enviado por el duque Francesco. Aunque la información de que se dispone sobre estas obras es escasa y muy parcial, se puede afirmar que en primer lugar se trataba de un cuadro de grandes dimensiones, cuyo tema no se especificaba, ni se declara su autor, que acompañaba a un *san Francisco* realizado por Guercino y un *Salvador* obra de Reni, según mencionaba el propio embajador:

Ho Scritto con altre miei lre p via di Cremona ch'erano arriuati i quadri e lo scrigno ben conditionati, et hora le aggiungo d'hauer presentato l'uno, e gli altri destintam^{te} al S. Ecc^{sa} et al S^e D. Fran^{co} conforme a gli ordⁿⁱ di V. A. Ha l'ecc^{sa} sua gradito in estremo i quadri perche oltre a q'l che gli ha detato la sua propria intelligenza gli sono stato lodati anche infinitam^{te} da tutti qtti piu principali Professori di pittura, e uiram^{to} no puo negarsi che non sian tutti belliss^{ime} ma il quadrone grande in part^e e piaciuto assai com ottimam^{te} historiato e ben intiso

*Nel S^{to} Fran^{co} si ammira q'l far da Maestro tanto proprio del guercino, ma nella testa del saluatore dicon tutti che non puo desiderarsi ne maggior ne piu natural morbidez^{za}, o delicatez^{za}, e fra le cose di Guido, che ha qui s Ecc^{sa} qua al sicuro non cede a ness^a Renti V A seruita di credere, che sono stati all'Ecc^{sa} sua molto cari, ne puo satiarsi di magnificar con tutto i termine di tanta benignità con che ella ua continuandogli i suo fauori.*²³²¹

Si bien el *Salvador* de Reni no ha podido ser localizado entre las pinturas de la colección, es probable que la representación del santo seráfico corresponda al *san Francisco con un ángel*, citado como anónimo en 1655 (cat. 813). En cualquier caso vienen a demostrar que el conocimiento y posesión de la pintura boloñesa que tuvo Leganés fue mucho más amplio de los que hasta ahora se conocía, y la intensidad de sus deseos por adquirirlos más entusiasta de lo que se había imaginado²³²².

A estas posibles obras de Guercino regaladas por el duque Francesco d'Este hay que sumarle otras, cuya procedencia ignoramos. En los inventarios de 1642 y 1655 se cita un *san Pedro en la Prisión*, sin autor (cat. 817) que fue presumiblemente obra de Guercino o

²³²⁰ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 aprile 1636.

²³²¹ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 febrero 1637. "Lo Scrigno" era una pieza de mobiliario para don Francisco de Melo.

²³²² En la colección Alba en el Palacio de Liria se encuentra un *Salvador* atribuido a Guercino, que es una adquisición del duque Carlos Miguel en 1814, pero que puede ser relacionado con el de Reni que poseía Leganés, véase Pérez Sánchez 1965, p. 144. También cabe relacionarlo con el *Cristo Resucitado*, que en 1686 aparece en la Sacristía del Alcázar, aunque en esta obra Cristo aparece acompañado de los cuatro doctores de la Iglesia y otras figuras, Pérez Sánchez 1965, p. 149.

de su entorno, tal y como la definió en el siglo XIX José de Madrazo cuando entro en su propiedad.

A tenor de los datos expuestos se debe concluir cómo Leganés fue un buen poseedor de pintura boloñesa. Y lo que es mucho más notable, era perfectamente consciente de la relevancia de estos dos artistas, ansiando completar su colección con ejemplos de sus pinturas, para ser enviados a España. En este sentido cabe destacarle como uno de los primeros admiradores de la pintura de Guercino en España, junto al Almirante de Castilla²³²³. En el mismo sentido cabe destacar que hasta 1666 no se individualizan pinturas del artista de Cento en el Alcázar, y que en El Escorial tampoco aparece representado en los años en que Leganés ejercía su afición de coleccionista²³²⁴, por lo que no se puede hablar de emulación del coleccionismo regio en este sentido. Pero por encima de todo esta desconocida afición a la pintura de Reni y Guercino, define la modernidad de la colección de Leganés, y de su propia afición a la pintura. No sólo ansiaba poseer obras de los grandes maestros del renacimiento, sino de pintores absolutamente contemporáneos a su momento, lo que le caracteriza mucho más cerca de un verdadero entendido en arte o *connoisseur* que de un simple acaparador de tesoros pictóricos.

PINTORES ROMANOS

La pintura de artistas procedentes de la ciudad de los Papas o su entorno está escasamente representada en la colección, aunque se citan ciertos autores y obras de entidad, muestra probablemente de la voracidad coleccionista de LEganés, más que de un deseo concreto por la posesión de las obras de artistas específicos.

En cualquier caso es singular la presencia de pinturas del GIUSEPPE CESARI, *IL CAVALIERS D'ARPINO*, dado que la mayoría de sus esfuerzos coleccionistas se centraron como se ha visto en el ámbito septentrional italiano. Sin embargo, no hay que olvidar un primer viaje de Leganés a Roma hacia 1612 coincidiendo con el momento en que el cardenal Borghese, con quien Leganés había de tener contacto diplomático, estaba patrocinando la obra de este pintor. De hecho, la pintura del *cavalier* se cita en la colección desde muy temprano. La primera es la representación de una batalla sin más detalles que

²³²³ Éste poseía en 1647 al menos tres obras atribuidas al pintor, véase Burke y Cherry, 1987, I, p- 407 y ss. núm. [269]. [368] y [494].

²³²⁴ En 1667 el Padre Santos citará un apóstol en el Capítulo Prioral, que Velázquez en su Memoria atribuía a Guercino (Bassegoda 2005, p. 169). La *Susana y los Viejos*, del Museo el Prado (P201), sólo llegó a España en 1664, siendo enviada al Escorial (Idem, 228), así como el cuadro de *Lot y sus hijas*, que hoy está en Patrimonio Nacional, (Idem, p. 233). Mientras que el *Cristo camino del Calvario*, hoy en Patrimonio Nacional, sólo se documenta desde 1700 y se tenía como obra de Reni (Idem, p. 166).

debió ingresar muy pronto en la colección, dado el número de inventario que se le otorga (cat. 37). Es probable que se tratase de una adquisición desde España o incluso en Flandes, pero anterior al viaje de Leganés a Milán en 1634, aunque sólo se documenta en su poder en el inventario de 1637. Por el tema y por los antecedentes, cabe citar las pinturas del mismo tema que d'Arpino realizó para el cardenal Borghese, siendo sin duda un posible incentivo para la posesión de esta pintura²³²⁵. Más extraña y singular aún, es la última obra de este artista que se cita. Se trata de una *Deposición en el Sepulcro* (cat. 313), que podría corresponder a alguna de las versiones que realizara el artista del tema de la enterramiento de Cristo. También adquirida muy pronto, se cita por primera vez en 1637, sin que se pueda deducir con seguridad si fue adquirida en Milán o en los anteriores viajes a Flandes.

Si la presencia de estas obras en la colección Leganés es singular, por cuanto a que supone una ruptura con la línea habitual de sus posesiones, no lo es así su presencia en España en 1637, dado que para esa fecha la obra de Arpino era conocida por muchos coleccionistas, especialmente aquellos que habían estado en Roma, como el conde de Monterrey o el Almirante de Castilla²³²⁶. Muy interesante por sus posibles conexiones con Leganés es la noticia de como Giovanni Francesco Arese, hijo del conde **Benedetto Arese** y de Maria Carnaco, nacido el 15 de marzo de 1642 y que había viajado por Flandes, Alemania y España, era el poseedor de una gran colección de pinturas entre ellas se encuentran obras similares a las que tenía Leganés como dos batallas del Caballero Arpino: *Qurcios y Horazios* y *Josué parando el Sol*²³²⁷. La posibilidad de que fueran obras obtenidas por este miembro de la familia Arese en España de la colección Leganés está lejos de poder ser probada, pero demuestran la proliferación de pinturas de batallas atribuidas al pintor romano.

Comentario [S25]: Mirar en signorotto si es error por Bartolomeo

Por su parte, la presencia de la obra de SCIPIONE PULZONE en la colección es tan singular como la del Caballero d'Arpino, aunque fue artista de mayor proyección la escasa proyección fuera de Roma, especialmente en la florentina granducal²³²⁸. También puede intuirse el conocimiento de su pintura a través del primer viaje de Leganés a Roma en su juventud, coincidiendo con el periodo en que el artista estaba siendo protegido y estimado en la sede del papado. Sus retratos cortesanos están dotados de una solemnidad heráldica severa, minuciosa y refinada, que hizo que fuese ampliamente admirado por la sociedad romana, grandes coleccionistas como el cardenal Borghese y el cardenal Farnese,

²³²⁵ Véase al respecto el capítulo sobre el viaje de Leganés a Roma.

²³²⁶ Véase Pérez Sánchez 1965, p. 222 y Röttgen 2002, p. 498.

²³²⁷ Sobre esta colección véase Arese 1967.

²³²⁸ Sobre la obra de Pulzone véase: Mariotti 1924; Zeri 1957, Vaudo 1976 y Donò 1976.

atesoraron sus pinturas²³²⁹. El impacto de su retratística podría justificar la posesión de Leganés de un supuesto retrato de una “duquesa de Milán” (Cat. 1074), que sería adquirido por el marqués entre 1637 y 1642 durante su estancia en la capital lombarda, afirmando la tendencia del marqués a los retratos del artista de Gaeta. Pese a la duda que surge respecto a la certeza en la identificación del personaje. En este interés del Marqués se puede intuir una apreciación por la visión analítica de la labor de Pulzone al abordar este género, su refinamiento y gusto por la minuciosidad, que parte de la retratística flamenca, en especial de un artista como Moro, también del gusto de Leganés.

Sin embargo, don Diego adquirió otras dos pinturas de Pulzone de tema religioso y probablemente poseía una cuarta. Se trataría de ejemplos que ilustraban el cambio de tendencia del pintor quien, a decir de Baglione, comprobó como no alcanzaría la preeminencia artística dedicándose en exclusiva al género del retrato²³³⁰. Así, ya desde su etapa romana abordó historias sagradas, aunque ninguna de las que poseyó Leganés ha podido ser localizada en su corpus. Por ejemplo, la *Judith y Hofernes* (Cat 376), es una mención curiosa. Adquirida muy pronto a tenor de su bajo número de inventario, es significativamente poco valorada en la tasación de 1655, apenas en 150 reales, lo que desmerece de un cuadro cuya iconografía parece que no fue representada por el artista. Tiempo después, cuando Leganés estaba ya en España adquirió una *Coronación de Espinas* atribuida a Pulzone. Obra que fue valorada muy elevadamente: 1.500 reales, Lo que podría justificar su verdadera autoría, pese a que tampoco se conocen obras suyas con este tema. Esta adquisición confirmaría la tendencia de Leganés a la obra de este artista y su apreciación tras su vuelta de Italia, lo que permite al menos considerar como posible la atribución a Pulzone que Madrazo dio a otra de las pinturas de la colección: una imagen de *san Carlo Borromeo* vestido de cardenal, que permanecía como anónimo en el inventario de 1655 (Cat. 814).

Las causas de esta fuerte tendencia a la pintura de Pulzone es llamativa. Él es tras Rafael y Luini y junto con Francesco del Cairo el artista más representado de todos los pintores italianos, excepto Tiziano, lo que indica una consciente tendencia a su obra, más que el un ejercicio de oportunismo coleccionista. Se podría justificar su presencia en la colección por la fuerte tendencia clasicista, casi rafaelesca, de algunas de sus obras. Como se da por ejemplo en la *Anunciación* de Capodimonte. Se trata de una común belleza clásica que sin embargo no puede justificarse en temas tan duros como la *Judith* o la *Coronación de*

²³²⁹ Vaudo 1976, p. 16, p. 20.

²³³⁰ Baglione dirá de él *Ma vedendo intanto scipione, che il solo lavorar de' ritratti no'l poteva porre nel numero de gli altri eccellenti Pittori, risolsesi di voler fare delle storie, e tavole d'altare*, Vaudo 1976, p 21.22, citando Baglione 1642, p. 53.

Espinas poseídas por el Marqués que difícilmente podrían mantener la serenidad de las madonas rafaelescas. Al no haber sido localizada ninguna obra de las que poseía Leganés, ni poderse vincular con modelos conocidos, no es posible establecer mayores conclusiones. El hecho de que Leganés hubiese visitado Roma en su juventud, parece también un argumento demasiado débil para su amplia apreciación por la obra de este artista. En este sentido, hay que tener en cuenta que Pulzone desarrolló una parte de su carrera para el Cardenal Fernando de Medici, y realizando entre otros retratos de su familia, muchos de ellos femeninos, que podrían ser modelo o estímulo para el de Leganés²³³¹. Es más que probable que la inclinación del Marqués, y el conocimiento de este artista proceda de su vinculación con Florencia, como ya se ha podido deducir de otros artistas. O puede también que fuesen obras adquiridas en el mercado de la Italia septentrional, como parece intuirse de la posesión de una imagen del santo milanés por excelencia san Carlo Borromeo.

Por otro lado, no hay que olvidar que al menos una pintura de Pulzone fue adquirida desde España. Las relaciones del pintor con nuestro país, donde su obra se debió de conocer muy pronto, son muy amplias pues realizó retratos del Cardenal Granvella, quien alabó su labor, y de Michelli Bonelli, predicador y secretario de Estado de Pió V y personaje muy ligado a España²³³². Su pintura era reconocida y citada en varias colecciones coetáneas a la de Leganés como la del duque de Alcalá en Sevilla²³³³. Y su presencia es amplia en otras colecciones anteriores y posteriores a la de Leganés²³³⁴. No hay que olvidar por último que alguien posteriormente ligado al Marqués como a abuela de su segunda mujer, ya poseía a su muerte en 1638, tuvieron en su poder imágenes de Scipione Pulzone, entre ellas un *Ecce Homo*, cuya vinculación con la Coronación de Espinas que entró en la colección Leganés después de 1642 no ha podido ser probada²³³⁵.

PINTORES GENOVESES.

²³³¹ Véase por ejemplo los de la Galería Palatina (inv. 205, 210 y 211) en Chiarini & Padovani 2003, p. 313-314, núm. 508, 509 y 510.

²³³² Vaudo 1976, p. 18-19. En una carta de Granvella, ctualmente en el Courtauld Institut de Londres, se alababa a Scipione De Gaeta por sus retratos, a Girolamo Muziano por el dibujo y Marcello Venusti por el Color.

²³³³ Brown & Kagan 1987, p. 250, núm. 2.

²³³⁴ Véase a este respecto Ruiz Manero 1995.

²³³⁵ El inventario, tasación y partición de los bienes de doña Juana de Aragón en AHPM 25123. La tasación de las pinturas en f. 94 y ss. También se cita una *Piedad* atribuida a Gaetano, que es el único artista citado, junto a Juan de Jauregui. Tanto las pinturas como otros objetos fueron parcialmente transcritos en Barrio Moya 1984 citando de manera errónea el documento como presente en AHPM 8233. Las pinturas de Gaetano y Jauregui fueron mencionadas someramente en Barrio Moya 1983.

El único artista genovés del que Leganés parece poseer pintura a tenor de las citas de los inventarios fue LUCA CAMBIASO, de quien tenía una absolutamente desconocida *Coronación de Espinas* (cat. 1099). Aunque este artista había trabajado en España durante un tiempo, la obra fue sin embargo adquirida en Italia entre 1637 y 1641. Teniendo en cuenta que no sería difícil que la obra del genovés circulase por Lombardía, donde pudo adquirirla el Marqués, hay que considerar que Génova era el puerto de entrada y salida de los españoles en el norte de Italia. En esta ciudad Leganés permaneció cierto tiempo tras salir del gobierno de Milán en febrero de 1641 y su llegada a Valencia en mayo de ese año, y allí pudo conocer la obra de Cambiaso. Allí también pudo admirar el impacto que la obra de este artista había tenido en mecenas y aficionados locales. Es notable que Cambiaso hubiese sido uno de los decoradores del palacio de Antonio Doria, en su intento de emulación de la comitencia que su pariente Andrea Doria, había tenido hacia Pierin del Vaga²³³⁶, lo que pudo impactar el gusto del Marqués.

Por otro lado, la obra de Luca Cambiaso era ampliamente apreciada en las cortes europeas, así hay obra suya en la colección del emperador Rodolfo II de Praga, quien en 1621 poseía un *Juicio de París* y un “*Baño de Calisto*” en 1958 en la Galería de pinturas de Kassel. El Rey Carlos de Inglaterra poseyó una imagen de la Virgen con Niño, del que se pierde la traza en el siglo XVII, una *Sagrada Familia con san Juan*, un *san Juan Bautista* y una *Magdalena llorando*, todos vendidos con la dispersión de la colección real inglesa. La reina Cristina de Suecia, tenía obras de Tinteretto, copiadas por Cambiaso, y otros originales, como un “*amore ignudo a sedere che lavora l’arco*” descritos en el inventario de su colección de 1689, tema del cual actualmente se conocen varias versiones. El interés principesco por la obra de Cambiaso llega hasta el siglo XVIII, destacando las obras que poseía el duque de Orleans en París²³³⁷. Lo que confiere al pintor una dimensión internacional, que pudo ser un incentivo para la adquisición de una de sus pinturas.

En España, como es sabido la obra de Cambiaso no era desconocida desde sus trabajos en el Escorial. Así, en el ámbito del coleccionismo privado aparece con cierta asiduidad. Por ejemplo, disponían de pinturas del artista genovés coleccionistas como el duque de Benavente, que poseía una *Última Cena*, según se desprende de su inventario de 1652²³³⁸, y el funcionario real Pedro de Arce tenía al menos dos representaciones del *Niño Jesús durmiendo* atribuidas a “luqueto”, como se conocía al artista en España.

²³³⁶ Boccardo 1989, p. 122.

²³³⁷ Para más detalles sobre las obras véase Suida 1958, p. 163-167.

²³³⁸ Burke y Cherry 1997, I, p. 497, núm. [14].

Un pintor predilecto. La obra de Rafael Sanzio.

La pintura de Rafael fue sin duda la predilecta por Leganés. Esta afirmación se basa, no tanto en el número de pinturas que poseía de este artista, sino en un evidente interés por conseguir ejemplares de obras de este autor. Si no lograba obtener los originales, don Diego se conformaría con copias. Pero sobre todo, la afirmación se confirma por las palabras que él mismo dedica a su más preciada pintura, una copia de la *Sagrada Familia della Impanatta* (cat. 1), entonces considerada original y mencionada expresamente en su testamento: *Y en particular ordeno, y encargo que se tenga particular cuidado con una Pintura original de Raphael de Urbino de Nuestra Señora, con el Niño Jesús en los brazos, y san Juan y santa Isabel*²³³⁹. A lo largo de su vida Leganés logró obtener doce cuadros relacionados con la obra de Rafael. Aunque la mayoría eran copias de famosas composiciones que se encontraban en Florencia, Milán o París. Pinturas de las que Leganés era plenamente consciente de su condición de copias. De hecho, en cuatro de ellas así se afirma en el inventario, mientras otras dos se consideran versiones con frases como “viene de Rafael”, o “escuela de Rafael”. Y de una última, se duda de su autoría, aunque se reconoce sus similitudes con la obra del maestro de Urbino. Curiosamente de aquellas que eran tenidas por originales no poseemos datos para valorar su autenticidad, salvo de la ya citada Madona.

La primera obra de Rafael que obtuvo Leganés, fue por lo tanto la mencionada *Madonna de la Impanatta*. Pintura que Leganés tenía en gran estima, quizás por el alto valor con que fue tasada: 165.000 reales. Un precio demasiado elevado, en el que se puede entrever un posible ejercicio de especulación. De hecho, el destino de la pintura así parece confirmarlo. Por su alto valor fue privilegiada por Leganés en la fundación de su mayorazgo. Y también por su alto valor fue empeñada por sus descendientes cuando la ausencia de liquidez amenazaba la economía de la casa Leganés. En tiempos del III marqués fue entregada al Almirante de Castilla, pero al estar ligada al mayorazgo lo que en teoría impedía su enajenación injustificada de la colección fue sustituida por una copia de manera subrepticia. Incluso para evitar suspicacias el marco de la pintura original fue colocado en la copia, para sacar disimular la falsificación y sacar el original en secreto. Esta circunstancia muestra la relevancia de la pintura de Rafael, en el mercado español del XVII. En España se encontraban algunos originales, pero también muchas copias, que a su vez eran objetos de nuevas copias, que podemos llamar de “tercera generación”. En este caso la tercera versión fue realizada por Francisco Pedraza²³⁴⁰, un casi desconocido pintor

²³³⁹ AHPM, 6265, f. 357v; citado por Bassegoda en Pacheco 1990, p. 190.

²³⁴⁰ *y p^a q^{ue} con esto concurre estar la copia de dba pintura en Poder de dho s^{ra} Conde la qual falta de ymbentariar y es mas aum^{to} a los vienes libres respecto de hauerse la mandado hazer el Marq^{ue} difunto a fran^{co} Pedraza Pintor*, (ADM, C^o 2104/ 12, f. 12:

madrileño que trabajó hacia la mitad del siglo. Pedraza aparece documentado como tasador de las pinturas en las testamentarias de varios personajes en las décadas de 1650-60, tasando algunas colecciones de pequeña entidad social como la de Juan Bautista de Montoya (1650)²³⁴¹, pero también otras más relevantes como las de la viuda de Antonio Ronquillo, Consejero del Rey y Virrey de Sicilia (1663)²³⁴². Actividad a la que se suma su peritaje de las del platero Antonio López (1656), la condesa de Santisteban (1667) y el Contador de Resultas del Rey, Jerónimo González (1669)²³⁴³. Por su parte Palomino nos comenta como Pedraza trabajaba como Ayuda de Cámara de don Juan José de Austria, siendo especialista en el arte de la porcelana. El propio hijo de Felipe IV llegó a poseer varias pinturas de Pedraza de temática religiosa²³⁴⁴. Según el tratadista cordobés, Pedraza realizó una imagen de porcelana de Virgen de la Concepción similar a una estatua de Pietro da Cortona en Roma²³⁴⁵. Obras pictóricas de este autor se encuentran en las colecciones del Maestro Mayor de la Ciencia de las Armas de Carlos II, Juan de Castañeda en 1694, así como en el inventario de Juana Morano, esposa de Cristóbal de Alfaro en 1684²³⁴⁶. La relaciones de Pedraza con la casa de Leganés son desconocidas, lo que confiere mayor utilidad al dato de la copia de Rafael realizada para el III marqués de Leganés, como complemento a su biografía artística.

Volviendo a la versión de la Madonna della Impanatta en posesión de Leganés, es llamativo que fuese una adquisición tan temprana. Pacheco comenta como en 1629 estaba en poder de Gaspar de Monteser, quien la llevó de Sevilla a Madrid²³⁴⁷, y en 1630 el marqués ya la había vinculado a su mayorazgo. Sin embargo, las circunstancias concretas de esta primera adquisición permanecen desconocidas. Aun así, una cuestión es muy sugerente. Donde fuese que Leganés desarrolló su gusto por la pintura del maestro de Urbino, Italia o incluso Flandes, sería en Madrid, donde adquirió la primera obra suya en una fecha muy temprana de su carrera como coleccionista. Poco después, pero antes de

“El s^{or} Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganes y otros”, 13 febrero 1713)

El nombre de Pedraza vuelve a aparecer el pleito de acreedores a la casa de Leganés en 1715 (ADM, C^a 2104/12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715).

²³⁴¹ Inventario y tasación de Juana Bautista de Montoya, 1650, AHPM, 6250, f. 714 y su traslado AHPM, 6260, f. 655.

²³⁴² AHPM, 6302, f. 190,

²³⁴³ Según los datos del Getty Provenance Index, Véase Burke & Cherry 1997, II, p. 1625.

²³⁴⁴ Sobre Pedraza y don Juan José González Asenjo 2005, especialmente pp. 615-616.

²³⁴⁵ Palomino 1985, I, p. 136

²³⁴⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 51, n. 329 y documento 119, n^o 5, 27, 44. Se trata siempre de obras de temática religiosa: Nazareno con la cruz, Sacrificio de Abraham y san Juan con el Cordero, todas originales, cuyo valor oscila entre los 300 y 700 reales en el caso de Castañeda, e imágenes de la Virgen y san Jerónimo en el caso de las poseídas por Juana Morano.

²³⁴⁷ Pacheco 1990, p. 190, n. 63.

1637, cuando sus inventarios reproducen prácticamente las pinturas atesoradas durante su periodo flamenco, el marqués había incrementado la posesión de obras de Rafael con tres piezas, de las que desafortunadamente poco se puede deducir. La primera se menciona como una cabeza pintada al fresco (cat. 30). Se trataría evidentemente de un codiciado objeto de coleccionista debido a su singularidad. Sin embargo, no es infrecuente encontrar fragmentos de frescos atribuidos a Rafael circulando entre los coleccionistas europeos de la primera mitad del XVII. Por ejemplo una obra similar se mencionaba en 1642 entre las pinturas que deja a su muerte el mercader flamenco Herman Neyt como parte de una de las reuniones de pinturas más espectaculares en cantidad y calidad de la primera mitad del siglo XVII en Amberes²³⁴⁸. Es probable que Leganés adquiriese una pieza similar a la poseída por Neyt en tierras flamencas, donde también pudo hacerse con la imagen de la diosa Flora (cat. 35), que fue su siguiente adquisición rafaelesca, cuya traza no ha podido ser completada en la actualidad. También recogido en el inventario de junio de 1637 se cita un retrato femenino atribuido a Rafael (Cat. 331), que igualmente pudiera haber sido adquirido en Flandes, desde donde recordemos que en 1636 se enviaron hasta cincuenta y cuatro pinturas, casi todas retratos, a Madrid²³⁴⁹.

Si es muy posible que esas primeras obras de Rafael presentes en la colección fueran adquiridas en Flandes, más improbable resulta para las cinco copias de Rafael que ingresaron en la colección entre 1637 y 1642, coincidiendo con el periodo en que Leganés estuvo en Milán. Entre ellas una *Sagrada Familia*, cuya descripción en la documentación menciona las dudas respecto a la autoría a Rafael. En realidad es probable que se trate de una pintura de Andrea del Sarto (cat. 793). Esta relación entre Rafael y Sarto es muy útil para nuestro estudio. Ambos fueron artistas muy valorados por Leganés. Sus imágenes piadosas reflejan idéntico gusto por el clasicismo y la delicadeza especialmente en las representaciones de la Sagrada Familia, que pasa por ser el tema más estimado por su parte. En este sentido hay que recordar que Leganés se hizo con copias de varias pinturas de Sarto y otros artistas toscanos del XVI, cuyos originales que se encontraban en Florencia en la primera mitad del XVII. Siendo probable que entre ellas lograra una copia de la esa Sagrada Familia, siguiendo el original de Sarto que permanecía en la colección Medici de la ciudad, cuyo aspecto rafaelesco pudo contribuir a la confusión.

Algo similar sucedería con otra obra, de nuevo formalmente muy clasicista en una composición claramente piramidal como era la *Sagrada Familia Canignani*, de la que el marqués obtuvo una copia de tamaño más reducido (cat. 1039). En este caso, los

²³⁴⁸ *Een hooft van Raphaël in fresco, geteekent*, Duverger 1984-2004, V, p. 16.

²³⁴⁹ AHN, Consejos, Libros de Paso, libro 636, f. 411r.

inventarios, y con ello vale decir el propio Marqués, son conscientes de su condición de copia, con lo que se presupone que quizás conocería el original en poder de los Medici. Fuesen versiones adquiridas a través de regalos diplomáticos o mediante copias realizadas ex-profeso, Leganés imitaba el gusto y las colecciones mediceas a través de estas composiciones rafaelescas. Por otro lado llamativamente la *Sagrada Familia Canignani* tiene además ciertos elementos que la relacionan con la manera pictórica de Leonardo, como la propia composición, algunos gestos, en especial de la Virgen, así como la fuerte humanización de los modelos, especialmente Santa Isabel. Este fuerte carácter leonardesco pudo también ser un incentivo para Leganés, quien tuvo gran atracción hacia la estética del pintor y sus seguidores.

Esa vinculación entre modelos de Rafael y lo leonardesco en el gusto de Leganés, tuvo un momento álgido cuando en 1640 se afanaba por lograr para Felipe IV, dos de las mejores pinturas de ambos artistas que en ese momento se localizaban en Milán. La Sacristía de Santa Maria dei Miracoli, conocida como Santa María presso san Celso, albergaba una *Sagrada Familia* con san Juanito de Rafael (hoy en Viena, Kunsthistorisches Museum), y junto a ella se colgaba la Virgen con Niño, Santa Isabel y san Juan, hoy atribuida a Salaino, pero entonces considerada de Leonardo (Los Angeles, County Museum of Art). Tras la negativa del Capítulo de la iglesia a cederlas, Leganés obtuvo sendas copias para sí mismo. De nuevo se hacía con una pintura copiando uno de las composiciones rafaelescas más admiradas por la crítica artística de la época (cat. 1087), aunque en este caso muchas veces utilizada como ejemplo de la superioridad de la manera de Leonardo. En cualquier caso la obra fue alabada en diversas ocasiones tanto por Paolo Morigia como por Girolamo Borsieri²³⁵⁰. Y era pintura muy conocida y estimada en la ciudad, y la documentación de la Iglesia refiere que era muy común la solicitud de realización de copias²³⁵¹. Desafortunadamente nada se sabe del autor que realizó la de Leganés, el inventario de 1655 nada dice al respecto, ni siquiera menciona que tuviese relación con Rafael. Identificada por la precisa descripción, es presumible un pintor de origen nórdico, por cuanto en 1726, durante la descripción de los cuadros de la colección Leganés que se conservan aun en sus casas de Madrid, se considera obra de un artista flamenco.

El mismo aspecto flamenco pudiera tener otra de las copias de Rafael que Leganés obtuvo por las mismas fechas (cat. 1138). Se trataba de la versión de la llamada *Sagrada*

²³⁵⁰ Véase el capítulo sobre el coleccionismo lombardo en tiempos del gobierno del marqués de Leganés.

²³⁵¹ Por ejemplo el conde Alberto Visconti solicitó poco antes que Leganés sendas copias de las dos joyas pictóricas de la Iglesia, ASDMI, Archivio de Santa Maria presso san Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643.13 enero 1641. Para más detalles Véase capítulo sobre Santa María presso san Celso y el marqués de Leganés.

Familia de Francisco I, cuyo original alberga el Louvre. Durante mucho tiempo se ha considerado que la obra de Leganés es la conservada en el Museo de Bilbao, hoy tenida por original de autor flamenco. Sin embargo, aunque no es posible deducir, por el momento, qué pintura concreta de todas las numerosas copias conocidas de esta composición estuvo en la colección, es evidente que Leganés incrementó su afición a la pintura rafaelesca con una nueva pintura. Puede que ya la conociese desde tiempo atrás, pues bien pudo verla en el castillo de Fontainbleau, cuando visitó en 1627-28 a Luis XIII. Tampoco en este caso es sencillo establecer el origen de la versión que obtuvo. La pintura fue copiada e imitada infinitas veces por artistas flamencos, siendo utilizada por Bernd van Orley, Jan van Hemmesen y otros, lo que señala hacia una adquisición nortea, pero del mismo modo fue copiada por Giulio Romano, discípulo directo de Rafael. Además, el hecho de que entrara en su colección mientras él era gobernador de Milán, parece apuntar hacia el sur.

La Sagrada familia de Francisco I fue una obra realizada hacia 1518, fecha similar a la que se ha dado a otro original de Rafael atesorado por Leganés: *La Sagrada Familia del Divino Amor* (cat. 1138), cuya primera versión se encuentra en el Museo de Capodimonte de Nápoles. Esta obra también conoció innumerables copias y fue objeto de deseo de muchos coleccionistas, por lo que no extraña su presencia en poder de Leganés. El carácter intimista y humanizado de la composición, fue quizá el incentivo para su adquisición, algo que pudo suceder probablemente cuando la pintura se encontraba en poder de los Farnese en Parma, durante la fecha en que el estado de Milán encabezado por Leganés se enfrentaba al poder del duque Odoardo²³⁵².

Los seis años de permanencia en Italia supusieron un impulso muy grande para la colección de obra de Rafael. Durante esos años cuatro de las composiciones más famosas del artista fueron obtenidas para engalanar las galerías madrileñas del Marqués y otra más se consideraba posible obra del autor. Pero aún seguirían ingresando algunas más durante los años en que permaneció en España a partir de 1641 hasta su muerte en 1655. Entre ellas una pintura descrita como una *Virgen con Niño san Juan y unas boras en la mano*, iconografía que se repite en algunas de las más famosas composiciones de Rafael, sin que haya datos para identificarla con alguna concreta con cierta seguridad (cat. 1164). Por su número de inventario, puede que ésta fuera una de las obras que siguieron llegando desde Milán a través de Génova, cuando ya el Marqués estaba en España, lo que potenciaría el argumento de un marqués de Leganés afanado en obtener copias de las más famosas pinturas de Rafael.

²³⁵² Véase el capítulo sobre las actividades políticas y militares de Leganés en el Milanesado hacia 1637, para el enfrentamiento con el ducado de Parma

Mucho menos evidente parece la verdadera autoría otra pintura citada como obra de Rafael, que aparece descrita como un retrato de *Raymundo de Cardona* (cat. 1211), iconografía desconocida para la producción del pintor de Urbino. Sin embargo, el hecho de que no se dude sobre su atribución en el inventario, cuando se era plenamente consciente del carácter de copias de otras obras, es muy llamativo. Es probable que efectivamente se tratase de un retrato de corte rafaelesco, residiendo el error únicamente en la identificación del personaje. En cualquier caso, este cuadro completaría el retrato femenino obtenido en los primeros años de actividad coleccionista de Leganés.

Finalmente la colección se completaba hacia los últimos años, con la entrada de presumible segunda copia de la *Sagrada Familia de san Francisco* (cat. 1272). Su posesión no hace más que redundar en la fuerte tendencia de Leganés a la obra de este artista, cuyas obras fueron casi todas destinadas a las galerías del palacio madrileño, pues apenas dos de las primeras obras en ser adquiridas: el fragmento de pintura al fresco y el retrato femenino, se llevaron a las casas de Morata donde permanecían en 1655.

A tenor de lo visto, Leganés se perfilaba como el principal poseedor de pintura de Rafael en la España de la primera mitad del siglo XVII, y lo que es mucho más notable un mejor conocedor, debido a la conciencia de que muchas de sus pinturas eran copias. La obra del pintor era una de las más admiradas, siendo muchos los que gustaron de contemplarla en sus casas. Por ejemplo, en la almoneda del conde de Benavente en Valladolid se vendieron una *Sagrada Familia* considerada original y una copia, probables adquisiciones de su abuelo, virrey de Nápoles²³⁵³. El Almirante de Castilla en 1647 tenía una escena de la *Sagrada Familia* y otra de la *Virgen con el Niño*²³⁵⁴, cuya descripción hace imposible relacionar con modelo alguno, pero sobre todo destaca por la posesión de una copia de una de las composiciones más famosas de Rafael, como era la *Galatea* de Villa Farnesina de Roma²³⁵⁵. Por su parte, el conde de Monterrey poseía al menos un *san Sebastián* y una *Madona*²³⁵⁶, pero también copias de obras representando a la *Sagrada Familia*, sin que sea posible establecer a partir de qué modelo por lo escueto de las descripciones de su inventario²³⁵⁷. Don Luis de Haro, tampoco fue cuantitativamente un poseedor muy voraz pues únicamente se cita bajo su nombre un ramilletero en el inventario de su esposa Catalina de 1648, presumiblemente ajeno a la pintura de Rafael²³⁵⁸.

²³⁵³ Burke & Cherry 1997, I, p. 499, núm. [1] y [15].

²³⁵⁴ Burke & Cherry 1997, I, p. 407 y ss. núm. [10] y [118].

²³⁵⁵ Burke & Cherry 1997, I, p. 431, núm. [547].

²³⁵⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 501 y ss. núm. [117] y [121].

²³⁵⁷ Burke & Cherry 1997, I, pp. 507 y 516, núm. [159] y [169].

²³⁵⁸ Burke & Cherry 1997, I, p. 441 num. [17].

Sería su hijo Gaspar, elmarqués del Carpio, el principal coleccionista de este autor. En su inventario de 1651 se cita una tabla de san *Juan Bautista*²³⁵⁹, probablemente a partir del modelo que actualmente se encuentra en la Galleria Palatina de Florencia, del que se conocen muchas copias antiguas²³⁶⁰. Pero en 1682 poseía ya cinco retratos²³⁶¹, un *Juicio de Salomón*²³⁶², una *Virgen con Santos y ángeles*²³⁶³, todos considerados originales, más varias obras tenidas como copias. Entre ellas una de la *Transfiguración*²³⁶⁴ y otra de la *Sagrada Familia con Santa Isabel y san Juanito*, quizás a partir de La Perla, realizada por Pierín del Vaga siguiendo a Rafael²³⁶⁵.

Evidentemente la obra de Rafael no era desconocida en España, prueba son además las pinturas de la Colección Real, hoy en el Museo del Prado²³⁶⁶. En El Escorial se colgaban varias pinturas descritas por el padre Sigüenza en 1605. En la celda del Prior existía una pintura con la Virgen con el Niño y san Juan, quizás la *Virgen de la Rosa*, y en la alcoba de la celda estaba la llamada *Madonna della Tenda* (Munich, Alte Pinakothek)²³⁶⁷. También se conocen otras copias de representaciones con la Virgen y el Niño con san Juan o Santa Isabel, así como copias de la *Transfiguración*, y es posible que en la quinta de la Ribera existiera a principio de siglo alguna otra obra. Sin embargo, el verdadero despegue de la afición real a la pintura de Rafael, llegó con el reinado de Felipe IV. En 1644, el duque de Medina de las Torres, obtenía para el Rey *La Virgen del Pez*, siendo enviada al Escorial en 1645²³⁶⁸. Fue a partir de entonces cuando ingresaron las pinturas más apreciadas y conocidas. En 1649 se adquiría, procedente de la venta de Carlos I, *La Sagrada Familia* conocida como la Perla; en 1655 el conde del Castriello adquirió la *Visitación*, también con destino al Monasterio del Escorial; en 1661 las presiones políticas obtuvieron el llamado *Pasmo de Sicilia*, destinado al Altar del oratorio del Alcázar, y la *Virgen del Roble*, no se documenta con seguridad hasta el inventario del Alcázar de 1666, cuando se enumeran otras pinturas de Rafael hoy no identificadas, entre ellas la copia de Andrea Navajero.

²³⁵⁹ Burke & Cherry 1997, I, p. 472, num [158].

²³⁶⁰ De Vecchi 1972, p. 141, núm. 144.

²³⁶¹ Burke & Cherry 1997, I, pp.726 y ss. núm. 42, 550 928 929 y 930.

²³⁶² Ibidem, num [763].

²³⁶³ Ibidem, núm. [528].

²³⁶⁴ Ibidem, núm. 153. Otra copia, quizá la misma, se encontraba en 1669 en la colección de Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres y de san Lucar, Burke & Cherry 1997, I, p. 619, núm [50], esta es la que se conserva en el Museo del Prado, (P315), a través del Museo de la Trinidad, donde ingresó procedente del convento de Santa Teresa de Madrid, donada por el hijo de Medina de las Torres (Museo del Prado 1990, p. 302).

²³⁶⁵ Ibidem, núm. 672.

²³⁶⁶ Mena 1985.

²³⁶⁷ Bassegoda 2002, p. 307

²³⁶⁸ Bassegoda 2002, p. 140.

Un rápido y comparativo repaso de las fechas arroja una conclusión evidente. Muerto en 1655, Leganés fue durante su vida un mayor conocedor de la pintura de Rafael que el propio Felipe IV. Mientras el Rey presumiblemente sólo contaba con la *Virgen del Pez* del Escorial desde 1644 y a partir de 1649 con *La Perla*, Leganés en 1642 ya disfrutaba, -y por tanto conocía la existencia de los originales-, de obras que estaban en las colecciones Medici, Farnesio y de la propia Colección Real francesa, tenía fragmentos de frescos considerados de Rafael y ejemplos de sus elegantes retratos femeninos y alegorías. El papel de Leganés, y su colección, en la tendencia de Felipe IV a la pintura de Rafael y los esfuerzos de sus políticos por conseguirlos, es difícil de dictaminar, pues no hay datos concluyentes. ¿Hubo conversaciones sobre este extremo entre Leganés y el Rey?. No parece lo más probable, siendo circunstancia que se antoja harto difícil. Además no hay donaciones ni regalos del marqués al monarca, como sucedería con obras de Rubens y otros artistas, que muestran una formación activa del gusto real. Sin embargo, en 1640, algunos años antes que Medina de las Torres, Castrillo, o Luis de Haro, Leganés hacía esfuerzos para conseguir originales de Rafael para el Monarca. Intentó obtener la mejor de las pinturas de Rafael, a la que tenía acceso: La Sagrada Familia de Santa María dei Miracoli. No lo logró, pues era una de las obras más conocidas de la ciudad, pero ordenó sacar una copia. En este extremo otra consideración se hace necesaria. En realidad Leganés llegó a poseer dos copias de la pintura de san Celso, además de la copia que obtuvo directamente del original en 1641 cuyo origen se ha documentado en los archivos de la iglesia, ya se vio como Diego de Ciganda, capitán de Arcabuceros a su mando, le hizo donación de otra copia, mandada realizar por él mismo. En el inventario de Leganés de 1655 únicamente comparece una pintura identificable con el original milanés. Es posible, y esto permanece en el campo de la hipótesis, que la otra fuese entregada al rey, pudiendo corresponder a alguna de las muchas citadas en 1666 sin mayores precisiones.

Hasta ahora no se había considerado suficientemente el papel de Leganés en el interés del mundo coleccionista del XVII español por la obra de Rafael. Como en el caso de otros artistas, caso evidente de Tiziano, Leganés disfrutaba y conocía y copiaba algunas de las mejores piezas del artista, algunas de las cuales acabaron al cabo de los años en la propia Colección Real.

III.2 LA PINTURA DEL NORTE DE EUROPA

La pintura nórdica anterior a Leganés.

Los primitivos.

Los primeros artistas activos en los Países Bajos en el siglo XV tienen una presencia casi testimonial en la colección Leganés. Aún así su presencia demuestra un interés por la posesión de artistas de esta época, en su inmensa mayoría adquiridos durante los años en que Leganés permaneció en tierra flamenca. Aún así el solo hecho de poseer pintura de los primeros artistas modernos activos en el norte de Europa implica el deseo de conformar una colección completa. Sin embargo, como veremos, las atribuciones a los artistas de este periodo aparecen confusas y en algunas ocasiones pueden esconder pinturas de artistas distintos a los mencionados.

El artista mejor representado, a tenor de las menciones en la documentación sería JAN VAN DER WEYDEN de quien se aporta su nombre en al menos cuatro ocasiones. Sin embargo, desafortunadamente no se ha localizado ninguna de sus pinturas lo que no permite valorar la certeza de estas atribuciones. Destaca una primera tabla de *Virgen y el Niño rodeado de Santos* (cat. 5) que por su número de colección se puede suponer que fue una de las primeras pinturas atesoradas por Leganés aunque no aparece en la fundación de su mayorazgo de 1630, siendo en 1637 cuando se cita en su poder con seguridad. Era además una de las obras más valoradas económicamente, pues su tasación en 2.400 reales estará muy por encima de las demás pinturas atribuidas al artista. Otra de las pinturas atribuidas a este artista es una escena mariana, descrita como “nuestra señora con diferentes figuras a la puerta de un templo”, Obra que durante mucho tiempo fue identificada con la *sentación de la Virgen* de Robert Campin en el Museo del Prado (cat. 298), se trata de una identificación que hay que descartar a raíz de los nuevos datos sobre la colección de Leganés. Aun así la posibilidad de que se tratase de una versión de la pintura del Prado relacionaría el gusto de Leganés con el de Felipe II, primer poseedor de la tabla original en España. Por otra parte la coronación de la Virgen por parte de unos ángeles (cat. 378), sigue permaneciendo en la más absoluta oscuridad respecto al modelo seguido por la obra en poder del marqués.

Además de estas tres pinturas, atesoradas muy pronto se cita a van der Weyden como autor de un llamativo tríptico, que entra en la colección después de 1642, es decir durante los años en que el marqués permaneció en España, al final de su carrera política y militar. Estaba compuesto de una tabla central con la *Anunciación* y dos laterales con sendos

pasajes de la vida de la Virgen, del que uno era la *Visitación* y del otro nada precisan los inventarios. Se desconoce si se trata de una adquisición en el mercado madrileño, o una importación a través de agentes. Este desconocido tríptico demuestra el interés constante del marqués por la posesión de pintura del “maestro Rugier”, como se le denomina en la documentación. Además la pintura debía ser especialmente significativa para el marqués dado que fue entregada al un desconocido “Abad Spínola” (cat. 1151).

La pintura de los otros relevantes precursores de la pintura flamenca como fueron los hermanos VAN EYCK también está presente en la colección a tenor de una pequeña tabla representando al Salvador que se menciona bajo este apellido. Se desconoce si tal precisión se hizo a tenor de una firma sobre la tabla, dado que la obra no ha sido identificada con seguridad pese a los intentos realizados (cat. 12). En cualquier caso era también una de las primeras posesiones pictóricas del MARqués, confirmando su incipiente interés por la pintura de los primitivos.

En este sentido es llamativa la ausencia de menciones a la pintura de otros autores de esos momentos, como Robert Campin, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Gerard David o Hans Memling, entre otros artistas de la época. Algo que parece ir en desdoro de la consideración de Leganés como conocedor de la primera pintura flamenca. Sin embargo, no hay que olvidar la gran cantidad de obras anónimas que pueblan los inventarios bajo las cuales se podrían ocultar más cuadros de estos artistas y otros de la época.

Por otro lado, es necesario relacionar la tendencia al coleccionismo de primitivos en España con la reunión de sus obras que realizó Felipe II en el Escorial²³⁶⁹. Aún así, en los inventarios a la muerte de este monarca será van der Weyden el único artista activo en el siglo XV en ser citado. Incluso, como veremos inmediatamente, muchos de los artistas del cambio de siglo XV al XVI, de los cuales sabemos que ingresaron en las colecciones reales en tiempos de Felipe II, tampoco aparecen mencionados en los inventarios posteriores a Felipe II. Sus obras ingresaron sin autor, o se perdió la noción de sus atribuciones desde las entregas hasta la redacción del inventario que transcribió Zarco Cuevas. En este sólo los nombres de Bosco, Patinir, Metsys o Durero aparecen mencionados. Curiosamente pintores de los que Leganés se demostrará como ávido poseedor. Si bien la pintura de los primitivos estaba bien representada en la Colección Real, pudiendo servir de incentivo para coleccionistas cortesanos, el conocimiento de los artistas

²³⁶⁹ Zarco Cuevas 1930

arriba citados estaba bastante menos extendido, a tenor de las menciones en los inventarios²³⁷⁰.

Artistas del Renacimiento nórdico.

Serán otros pintores posteriores, activos en el siglo XV pero con proyección biográfica hacia la centuria siguiente, quienes parecen ser los más estimados por Leganés en cuanto a la posesión de obras de artistas nórdicos, que no fueran sus contemporáneos. Así se mencionan varias obras de Gossaert, Lucas de Leyden, Joaquin Patinir y especialmente Quentin Metsys y El Bosco, cuya obras atesoró o creyó atesorar Leganés en un número muy elevado.

Las representaciones devotas de la Virgen con el Niño, que abordaba JAN GOSSAERT, *MABUSE* a finales de siglo también merecerían la atención de Leganés que llegó a poseer dos. La primera no ha sido identificada, pero la alusión a una arquitectura cercana, parece vincularla a algunas imágenes marianas poseídas por Felipe II (cat. 179), incluida la virgen de Lovaina, realmente realizada por Bernd van Orley. Más probable a causa de su detallada descripción es la identificación de la segunda escena del mismo tipo con la pintura actualmente conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (cat 379), primer modelo para una cierta cantidad de variantes que impiden la identificación exacta de la pintura de la colección. Aun así es llamativo este interés por las figuras redondeadas y rotundas de Mabuse, quizás al hilo de los dictados del gusto de Felipe II y la decoración de El Escorial.

Excepcional es la pintura atribuida a LUCAS VAN LEYDEN, mencionado bajo la habitual denominación de Lucas de Holanda, a quien se atribuye una *Adoración de los Pastores* (cat. 1150). La ausencia de datos concretos sobre la obra y su proyección más allá del siglo XVII, y la gran cantidad de pinturas bajo este tema abordadas por el artista, han impedido identificar la pintura de Leganés con ningún cuadro conservado en la actualidad, o relacionarlo con un modelo concreto. Pero es muy llamativa la presencia de este artista en la colección, especialmente cuando la pintura ingresó muy tardíamente, con posterioridad a 1642, pues aparece tan sólo en el último inventario conocido. El hecho de estar citado a continuación del tríptico de van der Weyden (cat. 1150), permite especular con la adquisición en bloque de una colección de pintura de artistas flamencos, tanto antiguos

²³⁷⁰ Véase más abajo para un análisis del impacto de los artistas primitivos flamencos y los artistas del XVI en el coleccionismo nobiliario coetáneo a Leganés

como contemporáneos, o la llegada de algún lote importado, pues ambas pinturas se encuentran junto a otras de Hedrick de Clerk, Hendrick van Balen y Gerard Seghers. Compra o adquisición que en cualquier caso fue realizada desde Madrid, donde permanecía Leganés en esos años.

En cuanto a JOACHIM PATINIR destaca la presencia de dos pinturas a él atribuidas, que sin embargo no se ha podido vincular con ninguno de los modelos conocidos del artista y ampliamente reproducidos por su taller. Por ejemplo el *san Jerónimo en el desierto* (cat. 304) que poseyó podría reproducir algunas de las muchas pinturas conocidas bajo este tema, lo que no supone ninguna singularidad iconográfica o histórica, dado que Felipe II ya colgó un ejemplar en el Escorial²³⁷¹. Por el contrario, absolutamente singular es la atribución al artista de un “paisaje con jinetes” sin ninguna otra precisión iconográfica (cat. 56). Por la sorprendente laxitud de esta última pintura, parece deducirse que se trataba de un fragmento de otra obra mayor cortada previamente a la adquisición de Leganés²³⁷².

El principal artista de la generación de los artistas activos a comienzos del XVI será QUENTIN METSYS, ante cuyas pinturas Leganés parece mostrar una especial predilección. Hasta diez obras aparecen atribuidas al “maestro quentin”. Aunque sólo una de ellas se ha localizado con seguridad, la mayoría responden a representaciones conocidas de este artista, de la que serían versiones autógrafas o copias posteriores. Llama la atención la presencia de dos pinturas distintas con idéntico argumento, en el que se representa el tema de la usura a través de la representación de banqueros contando dinero o anotando en libros de cuentas (cat. 31 y cat. 328). Sin embargo de lo extendido de este tema y argumento, los ejemplos presentes en la colección Leganés muestran una serie de particularidades respecto de los modelos conocidos. Así la primera parece representar a un único personaje a diferencia de las parejas de banqueros habitualmente representadas por Metsys y es probable que fuera realmente realizada por Marinus Reymerswaele, lo que prueba cómo Leganés adquiriría las pinturas en función del creador de la composición, Metsys en este caso, y no de su verdadero autor, pues probablemente la obra estuviera firmada “Marinus me fecit”, según afirmaría muchos años después José de Madrazo, que fue poseedor de la obra a mediados del siglo XIX (Cat. 31). En realidad estamos ante una singular individualización de una de las figuras de la composición popularizada por Metsys de la que se conocen innumerables

²³⁷¹ Según consta en el registro de entregas de 1574, Zarco Cuevas 1930, p. 133, núm. 963.

²³⁷² Algo que sucede con otras pinturas del maestro. Véase por ejemplo los fragmentos del museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam y Colección Particular en Madrid 2007, p. 210, núm. 10Ay 10B

versiones, y que se localiza en España hasta el siglo XIX. Pero en la colección también se cita una versión completa, cuya descripción la relaciona perfectamente con el modelo de Metsys conservado en Windsor Castle, aunque también es probable que fuera una copia de Marinus Reymerwaele. En cualquier caso, ambas pinturas denunciarían el interés por la apropiación de modelos reconocidos más que por la posesión de pinturas autógrafas de Metsys. Además ambas obras son las que obtienen una valoración económica más elevada de todas las atribuidas a este cuando se tasa la colección tras la muerte del marqués en 1655, en 2.400 y en 3.000 reales respectivamente. El interés por poseer una réplica de esta famosa composición posiblemente tenga que ver con el desarrollo de la fama del artista en el siglo XVII. De hecho se tiene constancia de reproducciones en colecciones relevantes como la de Nicolas Rockox que en 1616 poseía Jacques Dassa²³⁷³ o la que puso en venta Jan de Meurs en 1651²³⁷⁴. En cuanto a las motivaciones para su posesión, no hay que descartar el propio tema como una de las principales, dadas las connotaciones críticas hacia la usura y avaricia que la pintura posee²³⁷⁵, siendo además captados tanto en las versiones de Metsys como en las de Reymerwaele con un sentido claramente caricaturesco y burlón. De hecho estas pinturas son las primeras obras no religiosas de un artista flamenco que el marqués alcanzó a coleccionar, si descartamos las escenas del Bosco, con las que también puede tener cierta relación en cuanto al contenido moral.

Pero la característica más fuerte de las obras de Metsys en la colección sería la repetición de pinturas que alcanzaron gran fama. Así, por la descripción de los inventarios, la primera de las dos representaciones de la *Virgen con el Niño* que comparecen en los inventarios (cat. 200) parece idéntica a la pintura que Cornelis van der Geest entrega a los Archiduques en el cuadro de William van Haecht que reproduce la visita de los archiduques Alberto e Isabel a la galería de este famoso coleccionista, contemporáneo de Leganés. De hecho, el fuerte renacimiento que la figura de Metsys sufrió a comienzos del XVII potenciado por el propio van der Geest²³⁷⁶, pudo ser un incentivo para un joven coleccionista como Leganés a la hora de atesorar tan selecto grupo de modelos pictóricos del artista, dada su presencia en los mismos años en los Países Bajos. En cualquier caso, las características formales de esta pintura enlazan muy bien con otras de las preocupaciones estéticas que desarrollaría Leganés más adelante, como es el interés por las imágenes de

²³⁷³ Duverger 1984-2004, I, p. 370, Denucé 1932, p. 28; cfr Silver p. 213.

²³⁷⁴ Duverger 1984-2004, VI, p.296, cfr. Silver 1984, p. 213.

²³⁷⁵ Silver 1984, p. 138 para los detalles y la apropiación del tema desde las imágenes del *Banquero y su cliente* de Jan van Eyck.

²³⁷⁶ Para más detalles sobre la figura de van der Geest con relación a Metsys y como modelo de aficionado para Leganés véase el capítulo sobre los coleccionistas flamencos contemporáneos

fuerte impronta leonardescas, aspecto que delata esta obra de Metsys y cuya afición saciará Leganés en su etapa italiana a través de varias obras de Giampetrino, Luini y otros seguidores de Leonardo, pero ya perceptible en la posesión de esta imagen de Metsys. De hecho, las imágenes de la Virgen y el Niño realizadas por el flamenco tendrán otro ejemplo, del cual apenas se pueden extraer conclusiones por falta de datos (cat. 300).

Otro capítulo en la repetición de modelos muy extendidos realizados por el pintor de Amberes lo supone la posesión de una tabla en la que se representa a *Dos viejos orando* (cat. 248). Obra conocida a través de diferentes versiones, cuya fama estaba ya muy extendida en la época. De hecho una copia será citada en una colección bruselense en 1658²³⁷⁷, lo que demuestra las posibilidades de adquisición en el mercado contemporáneo en los Países Bajos de composiciones famosas de Metsys. Aparentemente la referencia a los dos monjes o ancianos rezando tiene un cierto sentido satírico con relación a la profunda oración de uno de los protagonistas y la incompreensión del otro. Una imagen que se relaciona con una reflexión de Erasmo en su *Elogio de la Locura*, sobre la diferencia entre el ser y el parecer, aplicado a la piedad religiosa²³⁷⁸.

La posibilidad de una lectura moral de las pinturas de Metsys en la colección de Leganés es muy llamativa. Especialmente a través de la única pintura identificada con seguridad como es la *Vieja mesándose los cabellos* del Museo del Prado (cat. 33). La representación individualizada de una vieja tirando de sus cabellos se ha venido considerando una representación de la Envidia al igual que otras similares pinturas que mantienen la misma iconografía²³⁷⁹. En otros contextos y en pinturas con mayor contenido narrativo ha sido considerada una representación de la locura o la lujuria, o como representación de la tentación diabólica, algo que Metsys utilizaría de nuevo en el detalle de una anciana en *Las tentaciones de san Antonio*, del Museo del Prado en colaboración con Patinir²³⁸⁰. La exageración del rictus facial del personaje, visible también en los ejemplares del *Banquero y su cliente*, como símbolo de posicionamiento ético del personaje, es el elemento definitorio de la narración, y Leganés no debió permanecer ajeno a este efecto en el momento de la adquisición de sus banqueros, como tampoco de al de la vieja que se tiraba de los cabellos compulsivamente o a los ancianos orando de manera histriónica. La vinculación de la fealdad física con la fealdad moral que denotan las pinturas de Metsys

²³⁷⁷ Silver 1984, p. 228, citando la biografía de Metsys por A. van Fornenbergh: *De Antwerpschen Proteus*, Amberes 1658, p. 31.

²³⁷⁸ Véase lo ficha de Bart Fransen en Salamanca 2002-2003, p. 258, a propósito de la copia de Roma.

²³⁷⁹ Por ejemplo la que en pasó por el mercado de Londres en 1955 (T. 52 x 39), atribuida a Jan Massys, (Netherland Art Institute, L. núm. 8470), cfr. Servicio de Documentación del Museo Nacional del Prado (P3074).

²³⁸⁰ Mateo Gómez 1985, p. 81.

tiene un referente claro en la obra de Leonardo da Vinci. Evidente en la *Mujer Anciana* de artista flamenco presente en la National Gallery de Londres, que copia un dibujo idéntico de Leonardo (Windsor Castle) también utilizado por Wenzel Hollar²³⁸¹. Las similitudes entre el retrato de Londres y la Vieja del Prado son manifiestas. En este sentido es necesario recordar que Leganés prestó cierta atención a estas manifestaciones de lo grotesco a partir de ciertas imágenes de Leonardo, como evidencia la posesión de una caricaturesca figura riéndose atribuida a Luini (cat. 1041).

En cualquier caso *La Vieja mesándose los cabellos* del Prado, mostrada en una posición de absoluto patetismo, supone por su fuerza simbólica el *tour de force* de las obras de Metsys presentes en la colección. De nuevo las motivaciones precisas que llevaron a la adquisición de esta pintura fluctúan entre los aspectos intelectuales, artísticos sin descartar los propios de oportunidad dentro del mercado, sin que se pueda precisar mucho más por la inexistencia de datos respecto al *modus operandi* de las adquisiciones de Leganés.

Con relación a la manera en que don Diego Mesía atesoró las obras de Metsys es muy llamativo que al menos tres de las pinturas del artista en su poder se citen contiguamente, lo que parece indicar una compra o adquisición en bloque. Se trata de la *Vieja* (Cat. 33) y la imagen individualizada de un usurero (cat. 31), citadas junto a una inicial incursión en los retratos realizados por el pintor (cat. 32). Una pintura, esta última, cuya descripción recuerda a la imagen del doctor *Paracelsus*. Una famosa obra, cuya proyección en los años en que Leganés comienza a formar su colección estaba absolutamente vigente a través tanto de la réplica realizada por Rubens que poseía el propio van der Geest, lo que puede ser considerado un nuevo ejemplo de emulación coleccionista de Leganés con la posesión de esta famosa efigie.

Aunque la mayoría de las pinturas de Metsys son adquisiciones de los años que Leganés desarrolló en los Países Bajos españoles, su interés en él no se limita a ese periodo. Durante los años en que permaneció en Milán ingresó en la colección una nueva pareja de retratos de este autor, cuyas descripciones sólo permiten deducir que era la representación de un matrimonio, de dos tablas pequeño tamaño. Una suerte de retrato de pareja de uso muy extendido en el mundo nórdico (cat. 1041-1042).

Como antes ha sido apuntado las imágenes morales que componen la mayoría de los cuadros de Metsys presentes en la colección están muy relacionadas conceptualmente con aquellas obras con la misma carga moral pero estética diversa, que realizara

²³⁸¹ Silver 1984, p.141 y ss.

HYERONIMUS BOSH. No es por tanto extraño que el nombre de El Bosco esté muchas veces mencionado en la colección de Leganés. La figura de este artista, de gran repercusión en España a través de los cuadros atesorados por Felipe IV, supone una de las más requeridas por nuestro coleccionista a tenor de las diez pinturas que se le atribuyen. Sin embargo es muy llamativo comprobar cómo la mayoría de ellas parecen ser pinturas realizadas por seguidores como Jan Mandijn o Pieter Huys, a tenor de las descripciones y de los cuadros identificados. Parece que Leganés -o los responsables de la formación de su colección pictórica- no hubieran hecho caso de la advertencia de un aficionado tan sutil como Felipe de Guevara, quien en el siglo anterior ya advertía sobre la circulación de pinturas atribuidas al Bosco que no eran más que falsarios. En sus *Comentarios de la pintura* criticaría la proliferación de artistas que reproducían los monstruos y figuras imaginarias del Bosco de manera indiscriminada y sin atender a la profundidad de su simbolismo. También aludía Guevara a los cuadros con esta estética que mantenían inscripciones y firmas del autor sin que fuesen realmente obras de mano del Bosco sino falsificaciones:

*Ansi vienen a ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyeroimo Bosco, falsamente inscripto; en las quales á él nunca le pasó por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, abumandolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigñedad*²³⁸².

Sin embargo, el autor de estas palabras también justificaba la consideración de obra del Bosco a cualquier obra abordada conforme a la singularidad de su ingenio y abordada con la excepcional manera suya, por seguir la invención de éste. Llamando la atención sobre cómo uno de sus seguidores firmaba bajo su mismo nombre²³⁸³.

Las palabras de Guevara son muy útiles de cara a interpretar la presencia de la pintura del Bosco en la colección Leganés. De hecho, lo primero que llama la atención al contemplar las pinturas del Bosco es su mención consecutiva en los inventarios y su sentido serial, lo que parece corresponder a adquisiciones en bloque, sin demasiada preocupación en la verdadera autoría de las mismas. En primer lugar se menciona una pequeña serie de tres pequeñas láminas ovaladas. El hecho de que se afirme que son láminas, que es la manera habitual de citar la pintura sobre cobre, parece evidenciar una posible representación a partir de la pintura del Bosco y no obras originales de este artista realizadas sobre tabla. Su escasa valoración en 132 reales permite confirmar el poco interés de las mismas. Representaban sin embargo argumentos relacionados con ciertas obras del maestro o de sus seguidores: una ciudad en llamas, una arboleda con figuras y un paisaje probablemente tormentoso (Cat. 252, 253, 254 respectivamente). Preceden a otra

²³⁸² Guevara 1788 p. 42.

²³⁸³ Ibidem, p. 43.

representación, también en óvalo aunque de distinto tamaño (Cat. 255). Es llamativa esta reiteración del tema de la ciudad en llamas, a veces mencionada como Sodoma, que se repite en otra pintura citada posteriormente (cat. 303). Estas escenas no eran infrecuentes entre los coleccionistas españoles del siglo XVII, por ejemplo el duque de Lerma ya poseía en 1603 dos incendios o escenas infernales, que en otros inventarios posteriores se declara que son redondos²³⁸⁴.

Volviendo a las obras del Bosco en poder de Leganés, el inventario cita otra obra algo más grande pero con aspecto muy similar, y probablemente adquirida junto a las anteriores, descrita como una escena con una “casa, lagunas y disparates” (cat 258). Ésta parece responder al tipo de escena moral propia del Bosco o sus seguidores, pero igualmente de un valor económico muy bajo que delata su escaso interés.

Algunas de las pinturas presentes en el inventario han podido ser relacionadas de manera muy precisa con pinturas concretas. Es el caso de la *Expulsión de los mercaderes del Templo* (cat. 333), que sin duda respondería a una de las versiones de este tema realizadas por el círculo del Bosco y conservadas en la actualidad, cuya autoría fluctúa entre la mano de Peter Huys o Jan Mandijn. De hecho, parece que la mano de este último está detrás de algunas obras citadas como del Bosco en la colección. Así sucede en el *Banquete* del Museo de Bellas Artes de Bilbao correspondiente a la “boda de villanos con diferentes y estrabagantes figuras” (cat. 334). De nuevo se trata de una pintura realizada al hilo de las pinturas del Bosco, con idéntico contenido moral y satírico que muestra a través diversas figuras una galería de excesos mundanos y comportamientos reprobables, relacionados con la gula y la intemperancia²³⁸⁵. La valoración de esta pintura en 1.500 reales la presenta como la más estimada de todas las obras consideradas de mano del Bosco presentes en la colección.

Aparentemente la mayoría de las pinturas atribuidas al Bosco fueron adquiridas antes de 1637 y presumiblemente durante los viajes a los Países Bajos. La última de las pinturas de la Bosco adquirida por Leganés en este momento es un *Ecce Homo* o Cristo mostrado al pueblo cuyas características se aproximan a ciertas pinturas realizadas efectivamente por el artista de 's Hertogenbosh (cat. 499), pero cuya localización no ha sido posible, impidiendo la consideración de su verdadera atribución al maestro. Una cuestión interesante de cara a valorar el interés de Leganés por la pintura de este pintor es la posibilidad de adquisiciones desde España, dada la profusión de pinturas del entorno del

²³⁸⁴ véase Schroth, 1990, p. 32, quien afirma que este formato fue usado por el Bosco y sus seguidores pero no se conocen ejemplos de este tema

²³⁸⁵ Para mayores detalles interpretativos véase Sánchez-Lassa & Rodríguez 2003.

Bosco existentes en la corte a comienzos de siglo. Además de los mencionados tondos de Lerma otras incipientes colecciones nobiliarias previas a la suya citan sus pinturas. Es el caso del conde de Lemos, el marqués de Humanes, el conde de Benavente, en cuyos inventarios aparecen “infiernos”, “incendios de Troya” “tormentas”, “tentaciones de san anton” o “tablillas con disparates” que evidencian esta profusión de la pintura del Bosco²³⁸⁶. En realidad Leganés no sería ajeno a la posibilidad de adquirir pinturas con esta apariencia desde Madrid. La última pintura del artista citada en la colección son unas *Tentaciones de san Antonio*, tema de nuevo muy extendido en la producción del Bosco. Cuadro que fue adquirido después de 1642, es decir, en fechas en que esta perfectamente documentado no salió de España, siendo posible en este caso que se tratara de una copia de las pinturas de este tema presentes en la Colección Real (Cat. 1178).

La fuerte impronta de ciertos aspectos morales, relacionados en ocasiones con la filosofía erasmista, presentes en las pinturas de Metsys y El Bosco, se completa con la presencia del propio retrato de Erasmo de Rotterdam, que se atribuye a la mano de HANS HOLBEIN (cat 42). Como autor de la mayoría de los prototipos de imágenes del humanista flamenco, la veracidad de esa atribución parece fuera de toda duda. Aunque se tratara de una copia o versión a partir de los modelos conocidos en la actualidad, es obvio que Leganés, como aficionado a la pintura, conocía que el mejor retrato de Erasmo era el realizado por este artista. Lo que de nuevo perfila su elevada posición como amante de la pintura. Además sería una de las primeras pinturas en ser adquiridas, a tenor del número de colección que se le asigna, lo que induce a considerar la importancia concedida por el Marqués. Desde el punto de vista de interpretación y valoración de la colección como una suerte de emulación de otras colecciones relevantes, cabe citar ciertos referentes para la posesión del retrato de Erasmo. El primero la propia colección de Felipe IV que poseía una imagen del filósofo que, aunque atribuida a Durero, podría ser muy similar a la de Leganés²³⁸⁷. Del mismo modo entre las imágenes de Erasmo realizadas por Holbein que probablemente conoció, se debe citar la que se encontraba en la colección de Vincencio

²³⁸⁶ Citamos ejemplos anteriores al último inventario de Leganés de 1655. Véase Burke & Cherri 1997, I, p. 260, núm. [30]; p. 311 núm. [29], p. 497, núm. [16], respectivamente según Bottineau, LX, n.º 2, p. 153, n.º [259]).

²³⁸⁷ En 1666 se localiza en la Galería del mediodía, núm 581: *Un retrato de Erasmo filósofo de media vara en cuadro de mano de Alberto Durero en 150 dhs.* Allí se encontraba también en 1686 (núm. 259) y 1700 (núm. 581), según Bottineau, LX, n.º 2, p. 153, n.º [259]. Aunque se desconoce el momento preciso de ingreso de esta pintura en la colección real.

Gonzaga en 1628²³⁸⁸, de la cual sabemos que adquirió algunas pinturas como el propio retrato del duque *Federico Gonzaga* por Tiziano del Museo del Prado (Cat. 15).

La figura de ALBRECHT DÜRER también es citada en la colección al menos cuatro veces. Siempre en cuadros cuya autoría debe ser puesta en suspenso ante la repetición de modelos muy extendidos de obras de gran fama, que repitieron otros artistas nórdicos. La primera en comparecer es un retrato de personaje desconocido, cuyos detalles impiden considerar su relación con alguna imagen actual (cat. 34), pero que demuestran una incipiente preocupación de la retratística nórdica. Circunstancia que se repite en el *Retrato de tomas Moro* (cat. 330), atribuido a Durero, pero que bien pudiera corresponder a alguna de las imágenes realizadas por Hans Holbein o incluso alguna copia del seiscientos, como la realizada por Rubens (Madrid, Pardo) cuya presencia en la España de mediados del siglo es posible²³⁸⁹. De hecho la circulación del modelo de Rubens en el XVII era habitual. Por ejemplo en 1651 Jan van Meurs puso a la venta un retrato de Moro por Holbein realizado por Rubens, copia por tanto de la obra del Museo del Prado, sino se trataba de la misma²³⁹⁰. Muy interesante para intuir el interés de Leganés por esta imagen es recordar que el original de Nueva York, fue de la reina Cristina de Suecia, pero anteriormente perteneció al Cardebal Crescenci en Roma donde lo vio y mencionó Sir Arthur Hopton en una carta de 26 de julio de 1631 al conde de Arundel, que pretendía en vano obtenerla²³⁹¹. La posesión de un retrato de Tomás Moro enlaza perfectamente con la misma tendencia al disfrute de la imagen de Erasmo que ya tenía en su poder y demuestra un activo interés por la apropiación de las efigies de los humanistas y filósofos de mayor impronta en la cultura flamenca.

Considerando la posesión de algunas de las pinturas más conocidas y los modelos más extendidos de la producción artística de los artistas nórdicos, no extraña la presencia de una representación de *san Jerónimo* atribuida a Durero (cat. 301), cuya fama a partir del original hay en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa alcanzó límites sorprendentes. La profusión de copias y versiones libres que parten de esta composición fue muy amplia, especialmente abordadas por Joost van Cleve, de quien se conocen innumerables ejemplos. Aunque los datos y descripciones del cuadro de Leganés no aclaran el aspecto exacto de la pintura, es evidente que de nuevo se hacía eco de una de las más afamadas composiciones del arte nórdico. Adquirida probablemente en los Países Bajos antes de 1634, la posibilidad

²³⁸⁸ Mantua 2002, p. 205; Lapenta & Morselli 2006, p. 276, núm. 984.

²³⁸⁹ Véase la ficha del catálogo para más datos.

²³⁹⁰ Duverger 1984-2004, VI, p. 296. La venta es del 14 de mayo de 1651.

²³⁹¹ Rowlands 1985, p. 132.

de que se tratara de una copia del seiscientos es también debe también ser considerada. De hecho recientemente han aparecido en el mercado español, versiones de la composición dureriana, a partir del modelo extendido por Cleve, realizadas sobre lienzo con características formales que permiten fecharla en a comienzos del XVII²³⁹². Reproduciendo una fórmula que podría ser la utilizada por el propio Leganés de adquirir copias contemporáneas de relevantes pinturas del siglo anterior²³⁹³. De hecho la impronta del *san Jerónimo* diseñado por Durero fue muy amplia en su época, y a la necesidad de poseer un ejemplo parece que no escapó ni la mismísima Colección Real. En el dormitorio de su majestad del cuarto bajo de Verano se conservaba en 1636 una pequeña tabla que recuerda mucho a la de Durero de Lisboa, salvo por algunos detalles. Se trataría quizás de una copia del cuadro del artista alemán, como la que parece leer Leganés: *un san Gerónimo en tabla, de pintura al óleo a lo antiguo, de quatro pies de largo, con la moldura de manera dada de negro, y el Santo esta recostado sobre una mesa, la mano derecha en la mejilla y la otra tocando con el dedo una calanera, tiene un chriso a un lado y un candelero con un pedaço de bela y algunos libros y un país en lejos*. Salvo por el detalle del candelero, que es un tintero en la versión lisboeta, y la presencia del paisaje, que podría ser una licencia del copista, la composición del Alcázar recuerda sobremanera el ejemplar de Lisboa probablemente a través de una copia de Joost van Cleve, que incluyó paisajes a la imagen aislada del santo en su estudio.

Por lo tanto la figura de Durero en la colección Leganés, si bien debe ser tenida en cuenta con las dudas necesarias, es relevante por cuanto permite comprobar el protagonismo de este coleccionista en España como vehículo para la recepción de modelos pictóricos de gran relevancia artística repetidos también en las colecciones reales. Sin embargo y aunque la presencia de este autor en los inventarios antiguos debe ser tomada en consideración, la certeza de las atribuciones a este autor en el siglo XVII es muy endeble. De hecho se consideran como pinturas de suyas, cualquier obra de estética germánica. Un ilustrativo ejemplo lo supone el *Calvario* (cat. 288), atribuido a Durero en los inventarios de Leganés que ha podido ser identificado con la obra del mismo tema presente en el Wallraf Richatz Museum firmada por Lucas Valckemborch.

²³⁹² Agradezco este dato a José Manuel de la Mano que me mostró un ejemplo de copia del *san Jerónimo* evidentemente realizada en el siglo XVII

²³⁹³ Sirva como ejemplo la versión firmada y fechada en 1679 por Anton Vreem aparecida en Christie's, Amsterdam, 1998-05-06, lote. 70; 62 x 52,3 cm.

El manierismo flamenco

Los artistas de la segunda mitad del siglo XVI también están presentes en la colección, aunque en menor medida. Entre ellos destaca, por lo madrugador de las adquisiciones, la pintura de WILLEM KEY, de quien Leganés adquirió dos cuadros representando santos, quizás como pareja dada su numeración contigua, pero de las cuales sólo se ha identificado el *san Jerónimo* actualmente en colección privada y reconsiderada obra de su hijo Adriaen Thomas Key (cat. 9). La otra era una desconocida imagen de *san Juan con el cordero* (cat. 7). El gusto de Leganés por la obra de este artista es significativo de su situación de innovador en el coleccionismo hispano de la primera mitad del XVII, donde la figura de Key era absolutamente desconocida. En este sentido cabe citar que Rubens también demostró un cierto interés en la figura de Key, quien estudió algunas de sus obras²³⁹⁴.

La figura de san Jerónimo es la representación sagrada más repetida en la colección. Otro artista del manierismo flamenco como FRANS FLORIS DE VRIENDT sería el autor de una nueva imagen jerónima, en este caso en su versión penitente (cat. 294). Pese a que se documenta hasta la segunda mitad del XIX en poder del marqués de Salamanca, la pintura no ha sido localizada, lo que no permite estudiarla en todos sus detalles formales e intelectuales. Sin embargo, su presencia en la colección supone un gusto claro de Leganés por un tipo de estética manierista, a la que muchos artistas como Floris fueron receptivos, visible por ejemplo a través de ciertos aspectos como el *sfumato* o las composiciones piramidales, que recuerdan algunos momentos de la pintura italiana. Ciertas figuras suyas tienen semejanzas además con algunos aspectos de la pintura florentina del XVI, especialmente en la figura a través de Andrea del Sarto. Sirva por ejemplo el estudio de cabeza del Museo de San Petersburgo²³⁹⁵. Es interesante como algunos aspectos de Floris ejemplifican un tipo de pintura y unos artistas muy apreciados por Leganés la de los manieristas reformados, especialmente aquellos florentinos, demostrando la decisión del marqués en decantarse como coleccionista por un gusto artístico basado movimientos estéticos concretos.

Como artista del periodo que estamos analizando se ha de incluir ANTON MOOR. Un pintor cuyos retratos también son mencionados en la colección, y cuya presencia en

²³⁹⁴ Jonckheere 2006a y 2006b.

²³⁹⁵ Para esta obra véase Nikulin, 1989 p. 87, cat. 38.

España pudo ser un incentivo para Leganés. Aun así, de las tres obras que se le atribuyen en la colección, al menos dos de ellas, el retrato de María de Inglaterra (cat. 409) y el del emperador Rodolfo (cat. 415), son las pinturas conservadas en Apsley House como copia del propio Moro y obra Hans van Aachen respectivamente, pero que probablemente estén en relación con la serie de obras realizadas por Salomon Noveliers en el XVII²³⁹⁶. La figura de Moro vuelve a ser citada con relación a una pintura adquirida en los años en que Leganés permanecía en Italia, y que representaba a una reina de Escocia (cat. 1064), cuya atribución de nuevo debe ser tomada en consideración con las oportunas reservas. Del mismo modo es interesante llamar la atención sobre un retrato del bufón Perejón (cat 542), que llegó a disfrutar el marqués entre otras representaciones de estos tipo de personajes, que quizás estuviese basado en el retrato de este artista del Museo del Prado.

La más sorprendente de las alusiones a artistas activos en la segunda mitad del XVI la supone la presencia de ejemplos de las artes gráficas flamencas en la colección. En especial tres dibujos atribuidos a “Puribus”. Denominación bajo la que se esconde algún miembro de la familia POURBUS. El primero es un retrato de medio cuerpo (cat. 261), el segundo una representación de la *Ultima Cena* (cat. 262) y finalmente se cita un *Paraíso con Adán y Eva* (cat. 263). No hay datos suficientes para establecer a que artista corresponden los dibujos. Aunque tanto Frans Pourbus I como su hijo Fran Porbus II se especializaron en el retrato, también se conocen composiciones religiosas llamativas, especialmente del último de ellos. Además, las composiciones devotas de los Pourbus también alcanzaron una cierta presencia en España a través de la obra de Pierre Pourbus²³⁹⁷, lo que impide discernir la autoría precisa a la que aluden los inventarios al mencionar esos tres dibujos que atesoraba Leganés. Se trata una de las escasísimas manifestaciones de su interés por el coleccionismo de arte gráfica. En realizada en el grueso de la colección apenas se citan estos y otros dibujos realizados por Philip Diriksen, como bocetos para retratos de la propia familia de Leganés (cat. 249, 350), junto a uno más atribuido a Wierix. Pese a esta escasez es muy relevante su presencia en la colección, porque ilustra la presencia del dibujo flamenco en la España del XVII, como objeto de coleccionismo, circunstancia de la que no se tiene constancia respecto a otros coleccionistas de su entorno. Pese a que las alusiones a los Pourbus son llamativas, mayor sorpresa produce esa otra cita a uno a un dibujo atribuido a WIERIX -sin que sea posible descifrar que miembro de la esta familia se trata-. Se trata de un pedazo de papel representando una escena de género con personajes

²³⁹⁶ Véase el capítulo sobre los artistas flamencos contemporáneos a Leganés.

²³⁹⁷ Díaz Padrón 1984 y Díaz Padrón 1985.

bailando (cat. 348) cuya iconografía precisa, u origen no se pueden precisar. Obtenido por Leganés antes de 1637, es probable que fuese una adquisición desde los Países Bajos. La componente manierista que se le supone a un dibujo de Wierix pudiera haber servido de suficiente incentivo a Leganés para la adquisición de la pintura, dada su clara tendencia a la Maniera, especialmente en cuanto a la pintura italiana -florentina principalmente- o los ejemplos flamencos de Frans Floris o Willem Key.

Por último dentro de los artistas manieristas atesorados por Leganés hay que considerar la posibilidad de que disfrutase de una pintura de uno de los forjadores del paisaje como género individual, aunque a través de escenas narrativas, como fue LUCAS VAN VALCKEMBORCH. Ya antes citamos cómo se confundía como obra de Durero el *Paisaje con el monte Calvario* del Wallraf Richartz Museum de Colonia. Identificada tentativamente con el calvario citado sin autor en 1655 (cat. 288), lo que amplía la nómina de autores del manierismo flamenco, siendo un interesante antecedente para su interés por los paisajistas del XVII como Brueghel o Paul Bril.

La presencia del arte nórdico anterior al XVII en el coleccionismo hispano.

A diferencia de los artistas flamencos analizados en los capítulos siguientes la posesión de la obra de los pintores citados hasta aquí es un puro ejercicio de coleccionismo pictórico. Son todos artistas con los que Leganés no pudo tener ningún contacto directo por cuestiones cronológicas, lo que impide especular con un ejercicio de patrocinio. Evidentemente con ninguno de ellos coincidió vitalmente salvo en el caso de Frans Pourbus II muerto en 1622 y aun así, su últimas actividades se desarrollaron en los momentos en que no se conoce interés de Leganés por la pintura. Son artistas, por lo tanto, cuya obra se atesora en función exclusiva de la apreciación estética o intelectual. Sin embargo, la presencia de la mayoría de las pinturas y artistas hasta aquí mencionados en la colección de Leganés ya en 1637 y probablemente antes de 1634, suponen una cuestión muy importante de cara a valorar el interés por la pintura flamenca en el siglo XVII entre los coleccionistas de la corte madrileña. Muchos son los artistas cuya presencia en la colección del Marqués es la primera ocasión en que son documentados una colección privada. Entre los primitivos es significativo que el nombre de van der Weyden no se individualice hasta su comparecencia en la colección de Francisco González de la Hoz en

1671²³⁹⁸. De manera similar, ninguno de los hermanos van Eyck aparece citado en los inventarios del XVII, salvo en una ocasión: como autor de un tríptico cuya tabla central representaba la *Presentación* en el templo, obra que don Alonso Bonifaz, regaló a Miguel de Salamanca en ocasión de su boda²³⁹⁹. El nombre de Jan Gossaert *Mabuse* es absolutamente desconocido. Aunque sin embargo, de Lucas de Leyden se tiene constancia de la presencia de más pinturas. Cronológicamente la primera será *Nacimiento* en poder del almirante de Castilla que en 1647 se tasaba en 1600 reales²⁴⁰⁰, aunque es obra carente de singularidad pues se puede considerar en paralelo a la *Adoración de los Magos* que Leganés poseía al menos antes de 1642.

Respecto a otros artistas nórdicos como Durero, denominación bajo la que se podía esconder obras de Joost van Cleve, Reymerswaele, Holbein, u otros retratistas alemanes, sus apariciones en colecciones privadas aparecen con cuentagotas en la primera mitad del siglo. Apenas una copia de la famosísima composición de *san Jerónimo* se documenta en poder del conde de Lemos en 1628. Aunque su nombre es citado en varias ocasiones en la colección del Almirante de Castilla en 1647²⁴⁰¹. De hecho, respecto a Durero, serán los grandes coleccionistas como el conde de Monterrey²⁴⁰² o personajes activos en los Países Bajos como Miguel de Salamanca²⁴⁰³, los primeros en prestarle atención. Por su parte en poder de un coleccionista tan relevante como el marqués del Carpio, su obra no aparece representada hasta el inventario de 1687, de las obras adquiridas en Italia²⁴⁰⁴.

Pese a que la obra del alemán parece estar presente en las colecciones madrileñas del XVII. Los nombres de sus coetáneos de Amberes como Metsys eran absolutamente desconocidos, en los mismos años en que Leganés atesoraba diez obras consideradas de su mano. El único artista cuyo nombre se individualiza habitualmente sería El Bosco, evidentemente al hilo de su importancia en la Colección Real.

En cuanto a las presencia de artistas manieristas que en la colección aquí estudiada se no presenta como tan sugerente, dejando al margen Moro por su actividad en España, es llamativo como ni William Key ni ninguno los miembros de la familia Pourbus, parecen ser conocidos entre las colecciones contemporáneas. Sólo Frans Floris es nombrado en

²³⁹⁸ También citado como “maestro roxier de Flandes”, Burke & cherry 1997, I, p. 641, núm 34.

²³⁹⁹ Burke & Cherry 1997, I, p. 536, núm. 6.

²⁴⁰⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 410, núm 40

²⁴⁰¹ Hasta once veces se individualiza su nombre en la colección del Almirante. (Burke & Cherry 1997, I, p. 407 y ss. núms. 6, 18, 75, 77, 100, 122, 243, 250, 273, 335). Entre las obras un Retrato de Erasmo de Róterdam, que recuerda al poseído por Leganés atribuido a Holbein

²⁴⁰² Un retrato sin identificar y un dibujo cuyo tema no se especifica son las alusiones de la colección Monterrey a la obra de Durero, (Burke & Cherry 1997, I, p. 510 y ss. , núm. 12 y 119.

²⁴⁰³ Aunque sin embargo poseía una única *Virgen con el Niño* heredada de su padre y abuelo, Burke & Cherry 1997, I, p.536, núm. 7.

²⁴⁰⁴ Burke & Cherry 1997, I, p. 825, núm. 254.

algunas colecciones coetáneas a la de Leganés, algunas formadas incluso con anterioridad, como la del conde de Humanes inventariada en 1635²⁴⁰⁵ y en la del conde de Benavente de mediados de los cincuenta²⁴⁰⁶.

Todas estas referencias y comparaciones están hechas en función de las citas a estos artistas en los inventarios, es evidente que sus obras podrían estar efectivamente representadas en las colecciones contemporáneas madrileñas, pero bajo obras flamencas sin autoría clara, como pinturas anónimas. Es decir, sus poseedores no las atesoraban en función del artista, con un sentido moderno, sino en función de su valor decorativo o económico o en virtud de una herencia. En esto se diferencia la actividad de Leganés como coleccionista. El hecho de que en su colección se consignen más nombres de artistas que en las de sus contemporáneos permite no sólo valorar la colección cuantitativamente, sino también su posición como conocedor artístico. Él no sólo apreciaba las pinturas en sí mismas, sino que atesoraba los cuadros en función de sus autores. Él era consciente de la posesión de obras de van der Weyden, o van Eyck, Gossaert o Metsys, en un ejercicio de conocimiento pictórico superior al que demostraban otros aficionados. Contra esta idea se podría argumentar que los nombres de los autores de los cuadros en los inventarios se consignan en función de la pericia de los tasadores o de la eficacia a la hora de leer las firmas sobre los cuadros. Pero es muy llamativo que en la colección de Leganés, de la que se conocen tres inventarios hasta su muerte, los cuadros mantienen las autorías en 1637, 1642 y 1655, es decir, no están atribuidos en función de la capacidad Giovanni Andrea Podestà, que tasa la colección a la muerte de marqués, sino que estas autorías son conocidas por el entorno de Leganés desde su adquisición, probablemente por él mismo y sin duda por los cuidadores de la colección del marqués, su guardajoyas, furrieras etc. Además estaban consignados en sus libros de cuentas, siendo necesariamente conocidos por el propio marqués. Únicamente la Colección Real, especialmente a través de los cuadros atesorados en el Escorial por Felipe II estaban a su altura en cuanto a conciencia de la posesión de autores flamencos antiguos. Y aunque es probable una emulación de Leganés respecto a las posesiones reales en algunos aspectos, en otros parece superarlas.

La obra de Rubens en poder del marqués de Leganés.

El interés de la historiografía del arte por la colección de obras de Rubens atesorada por Leganés comenzó muy pronto. En el año 1900 Max Rooses publicaba un artículo en el

²⁴⁰⁵ Burke & Cherry 1997, I, p.311, núm 19.

²⁴⁰⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 499, núm. 13.

que listaba las obras del artista que se citaban en el inventario del marqués. El investigador belga mencionaba 32 obras de Rubens en la colección. Un número que ha ido creciendo en los últimos años hasta las 48 obras que actualmente se pueden relacionar de alguna u otra manera con la producción de Rubens que disfrutó el marqués de Leganés. Paralelamente al número el conocimiento sobre la obra de este artista en su relación con el noble español ha crecido enormemente, no sólo en la cantidad de las obras y datos sobre las mismas, sino también en su repercusión e influencia.

Obras documentadas en 1630

Como se ha afirmado en otras partes de este trabajo, las etapas de la actividad coleccionista del marqués de Leganés quedan perfectamente establecidas a través de los distintos inventarios de 1630, 1637, 1642 y 1655, que a grandes rasgos coinciden con diversos momentos de su biografía. Cuya división es elocuente de los distintos intereses como coleccionista que fue manteniendo. En este sentido, debe ser adelantada la conclusión de que su interés por la pintura rubensiana se mantuvo durante toda su vida como aficionado artístico.

La primera obra en su poder de la que se tiene noticia es la *Virgen con Niño en una guirnalda de Flores*, realizada por Rubens junto a Jan Brueghel el viejo que alberga actualmente el Museo del Prado (Cat. 4). Una obra que disfrutó el marqués al menos desde 1630, cuando se cita entre las primeras pinturas que se ligan al mayorazgo familiar. El interés por la posesión de un género tan específicamente flamenco en estos momentos iniciales su carrera como coleccionista es una clara definición de sus intenciones como tal. Las imágenes de devoción dentro de óvalos florales son un referente contrarreformista que evolucionó a partir de los primeros modelos de Brueghel creados en la primera década del siglo. Obras que tuvieron una amplia difusión especialmente cuando colaboró con otros autores como Rubens²⁴⁰⁷. En este sentido, el origen y el lugar desde el que cobraron más fuerza mediática este tipo de obras, fue Milán y no tanto Amberes. Especialmente a través de los encargos realizados por el Arzobispo de Federico Borromeo al artista antes de su muerte en 1625. Según las cartas publicadas en 1868, Brueghel enviaba a Federico el 5 de septiembre de 1621 una misiva en la que mencionaba la realización de una guirnalda cuyas figuras habían sido realizadas por Rubens: *Un altro quadro, il più bello et rara cosa che habbia fata in vita mia. Ancho sig. Rubens ha fatta ben mostrande sua virtu in el quadro de megio, essendo una Madonna bella. Li ocelli, et animali son fatto ad vivo de alcuni delli seren.ma Enfantio. Io credo per la*

²⁴⁰⁷ Véase al respecto Freedberg 1981.

vagagessa et diligenza usata in questa che su sig ill.ma aura gusto”²⁴⁰⁸. Hay más menciones a esta obra en la correspondencia entre ambos personajes y es sabido que finalmente Federico la adquirió hacia finales de junio o principio de julio de 1622, pagando 300 escudos a Brueghel y una moneda de oro a Rubens²⁴⁰⁹. Las principales obras de este tipo de colaboración de Rubens y Brueghel son la del Prado y la que se conserva en el Louvre (Inv. 1764; 83,5 x 63 cm). Lo que llevó a numerosos autores a considerar que esta mención estaba relacionada directamente con la obra del Museo del Prado (P1418)²⁴¹⁰, cuestión que fue descartada tiempo después²⁴¹¹. El argumento más fuerte para su identificación con la pintura de Madrid era la mención a los animales y pájaros en las misivas del artista, aunque en la versión conservada en el Louvre también los tiene, lo que apunta hacia esta obra como la versión realizada para Federico. Además la pintura de París ha de ser la que permaneció en la Ambrosiana hasta 1796 en que fue robada por el ejército francés, mientras que la de España aparece en los inventarios reales del siglo XVII. Sin embargo Freedberg aludía en 1981 a los escritos del arzobispo para relacionar el encargo borromeico con la obra de Madrid, considerando que el cardenal alude con claridad a esta obra y no a la de París en algunos de sus textos. Por ejemplo en su *Museum* escribió: *Plane nihil in Musaeo erat, quod cum opusculis hisce compararemus, nisi numerosissiman florum varietatem amplexa corona, quam potius arcum triumphalem dicas, pari staret gradu. Insident floribus avicula, floresque ipsi peregrina cernuntur facie, cum nostratibus had quaquam Artifex contentus fuerit. De Imagien, qua serto includitur, dixisse nihil attinet, quia minorem lucem tot circumfusa lumina estingunt*²⁴¹². Texto que Freedberg traduce como “a garland of many an varied flowers, that one might sooner call a triumphal arch. Little birds sit amongst the flowers, and the flowers themselves have an exotic appearance, as the artist would certainly not have been content with our usual ones”. La identificación inicial de este texto con el cuadro del Prado, se basaba especialmente en que esta pintura es la más cercana a lo que se puede llamar un arco triunfal²⁴¹³.

En realidad es altamente improbable que Leganés poseyese la misma pintura que tuvo Borromeo. No sólo por la existencia documentada de la obra de París en la Ambrosiana hasta la época revolucionaria de finales del XVIII, sino porque no parece posible que se trate del mismo objeto del que habla el arzobispo en 1625, dado que Leganés la tenía en su antes de 1630. En esos años no hay relación del don Diego con

²⁴⁰⁸ Crivelli 1868, p. 272.

²⁴⁰⁹ Crivelli 1868, pp. 296-300.

²⁴¹⁰ Ratti 1910; Ertz 1979, pp. 304-306; Jones 1993, p. 238; y Freedberg 1981, p. 119, n. 25.

²⁴¹¹ Freedberg 1984, p. 577.

²⁴¹² *Museum* 1625, p. 18

²⁴¹³ Freedberg 1981, p. 121.

Italia, siendo más probable que fuese en Flandes, donde viajó en diversas ocasiones a finales de los años veinte, donde la adquiriese. La relación con el propio Rubens parece ser el mejor camino para esta adquisición, pudiendo hacerse el marqués con la pintura en Bruselas, o incluso pudiera ser que Rubens se la entregase en España a nuestro coleccionista durante su viaje de 1628-29. Pero en cualquier caso, la obra demostraría que Leganés desde muy pronto está interesado en las novedades estéticas que proponían artistas como Rubens y Brueghel. Siendo las guirnalda de flores rodeando imágenes de devoción, ideales pictóricos que conocerían un enorme desarrollo en años sucesivos.

También antes de 1630, Leganés se había hecho con un segundo ejemplo de la obra de Rubens. En este caso un retrato de Felipe IV que el inventario describe como una imagen del rey tocado con un sombrero con pluma. Este significativo dato, sin embargo, no ha permitido que la obra haya sido identificada, aunque probablemente estuviese relacionado con un dibujo que actualmente se encuentra en el Museo Bonnat de Bayona (Cat. 40). Aunque no nos ha llegado con seguridad ningún cuadro que responda a los planteamientos de ese dibujo, es probable que fuese una de las imágenes realizadas en 1628-29 por Rubens en España cuando realizó varios retratos del rey. Dado que sabemos que Rubens copió también algunas obras que estaban en poder de Leganés, es probable que esta pintura, como boceto, modelo o copia, tenga relación con algunos de estos retratos, tanto el ecuestre desaparecido como los de busto²⁴¹⁴. Se puede considerar posible que Leganés adquiriese en ese momento una réplica del retrato rubensiano, lo que indirectamente podría justificar la temprana presencia en su colección de otras obras como la guirnalda anteriormente citada.

Obras adquiridas antes de 1634

A pesar de estas tempranas adquisiciones, el grueso de la obra de Rubens que disfrutó Leganés parece estar relacionada con sus visitas a Flandes. Mas de un 60% de las pinturas del artista ingresaron en la colección antes de 1637, y presumiblemente antes de 1634, fecha del último viaje del Marqués a Bruselas. De las 48 obras que se relacionan con el pintor 34 ya estaban en su poder antes de junio de 1637, cuando se citan en el inventario a la muerte de su esposa Policena Spínola. Además, la última de ellas era el número 498 que se corresponde con el retrato de la infanta Isabel Clara vestida de Clarisa. Un cuadro muy

²⁴¹⁴ Véase el catálogo para las referencias bibliográficas oportunas.

alejado del número 749 en que finaliza este inventario de 1637. Siguiendo con la hipótesis de anotaciones cronológicas en el inventario según la fecha de ingreso, es más que probable, por lo tanto, que ese retrato de la infanta, -cuya concepción por Rubens se remontaba a 1625 y que probablemente ingresara en la colección antes de la muerte de la infanta en 1633-, estuviese en su poder antes del regreso definitivo de Leganés a Madrid en 1634. Fecha en, por otro lado, importó desde Flandes numerosos retratos²⁴¹⁵.

Pese a que la más fecha de ingreso de estas treinta y tres pinturas fuese 1634, la fecha de adquisición no siempre debe considerarse de manera estricta después de 1630. Aunque de ellas sólo las dos citadas más arriba ya estén en la fundación del mayorazgo, este documento no parece listar todas las posesiones del marqués, siendo probable que más pinturas ya fuesen de su propiedad antes de esa fecha, especialmente debido a las intensas relaciones del artista y del marqués.

Las adquisiciones de ese momento abarcan todo tipo de géneros, y creaciones del artista de Amberes. De algunas de las primeras (según el orden del inventario) no ha sido posible relacionarlas con obras o modelos concretos. Pero responden a obras de devoción de la *Virgen con el Niño*, similar a la guirnalda abordada en relación con Brueghel, aunque sin el desarrollo floral de Brueghel. Un tipo de pintura de las que en España existían modelos desde muy pronto como el que había importado Fray Iñigo de Brizuela²⁴¹⁶. Estas dos obras se describen como: *Nuestra Señora con el Niño y dos ángeles*, y *Nuestra Señora con el Niño en los brazos* (cat. 6 y 7). La primera casi parece una descripción del motivo principal de la obra en guirnalda, aunque significativamente valorada muy por debajo, 2.000 reales frente a los 11.000 de la primera. Aun así debía tratarse de una pintura de gran atracción religiosa, estética y sentimental pues fue una de las que eligió en herencia la segunda marquesa de Leganés.

Muy pronto también debió ingresar en la colección otra de las más célebres colaboraciones entre Rubens y Brueghel. Se trata de *La Vision de san Huberto* del Museo del Prado (cat 38). Una obra de exquisita factura y temática específicamente flamenca. Cuya presencia en el inventario de Leganés fue la base para la aceptación de la atribución conjunta de ambos artistas. Esta pintura es uno de los mejores ejemplos de la influencia de Leganés en el gusto de Felipe IV por la pintura flamenca. Aunque en este caso debe hablarse de una influencia indirecta, pues la pintura no pasaría a la Colección Real, hasta después de la muerte del marqués. La pintura se relaciona directamente con la promoción de los archiduques Alberto e Isabel en los Países Bajos por la devoción hacia este santo

²⁴¹⁵ Véase el capítulo de las primeras adquisiciones.

²⁴¹⁶ Véase el capítulo sobre aficionados españoles a la pintura flamenca.

local. Durante su gobierno la capilla medieval existente en el lugar donde se situaba legendariamente la muerte del santo fue reedificada por el arquitecto de su corte Wenceslas Cobergher entre 1616 y 1617, rehabilitándose la capilla y la talla del santo. Además se encargaron dos pinturas monumentales sobre la vida del santo a Theodoor van Loon²⁴¹⁷. Por otro lado en la catedral de Santa Gudula cerca del Palacio de Coudenberg había otro oratorio dedicado al santo que recibió de parte de los archiduques una pintura de san Huberto en tabla pintada por Brueghel, regalo de la infanta Isabel a su muerte en 1633²⁴¹⁸. El interés de ambos gobernantes por el santo y su devoción pudieron influir en la adquisición de esta pintura por parte de Leganés. Respecto a la primacía entre su versión y la desaparecida del Museo de Berlín, últimamente se ha apuntado a que la del Prado sería la primera, debido a la modificación de ciertos detalles modificados que la alejan de la condición de copia o segunda versión. Esto es de hecho un argumento a favor de Leganés como coleccionista al poseer la creación *princeps* de un tema que tuvo una gran aceptación en la corte bruselense²⁴¹⁹.

Avanzando en la descripción de las pinturas adquiridas en esta fecha, destaca la posesión de un retrato de Ambrosio Spínola, el suegro de Leganés. Obra que ha podido ser identificada con seguridad con el ejemplar conservado en el Museo de Arte de Saint Louis debido al número de su inventario visible en el lienzo (Cat. 61). Dado que el primer prototipo de este retrato fue realizado por Rubens hacia 1627, justo en los momentos en que los tres personajes coincidían en Bruselas, la posibilidad de que Leganés se hiciese con su réplica en este momento es muy alta. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que de nuevo fuese una pintura realizada o entregada por Rubens al Marqués durante su estancia en Madrid, pues como es sabido el artista conservó hasta el final de sus días un ejemplar de la obra a partir del cual seguía realizando versiones²⁴²⁰. En cualquier caso la posesión del retrato de su suegro no se puede confirmar documentalmente hasta 1637, siendo presumible que entrase en su poder muy poco después de la realización de la primera imagen por parte de Rubens.

Más difícil de justificar la autoría a Rubens, cuanto menos su autoría única, se produce al respecto de dos obras citadas poco después en los inventarios. Se trata de

²⁴¹⁷ De Maeyer 1955, 210-11. doc. 124-125 156 y 272 para el inventario de 1667 de la capilla; véase también Woollett en Woollett & Suchtelen 2006, p. 83 y n. 10 para más detalles bibliográficos.

²⁴¹⁸ Woollett en Woollett & Suchtelen 2006, p. 83 y n. 11.

²⁴¹⁹ Para los detalles: ibidem, p. 88, n. 14, 15.

²⁴²⁰ Véase la ficha del catálogo para la justificación bibliográfica de estas afirmaciones.

sendos paisajes en los que la presencia de animales hace muy probable la mano de artistas como Frans Snyders en su ejecución. Especialmente en el primero de ellos (Cat. 70), cuyo tema con la presencia de garzas y zorras, parece aludir a los recurrentes cuadros de animales y fábulas de este autor de los que Leganés poseía además otros ejemplos. La pintura ilustraría el cuento por el que la garza con su afilado pico alcanza la comida que se encuentra dentro de una garrafa a la que la zorra no puede acceder pese a su habitual astucia. Pareja de aquél, tanto en medidas como en el tema animal, era el cuadro descrito como *“un asno cerrado de todas viandas que esta paxiendo”* (cat. 71). Ambas pinturas permanecieron en su poder, pasaron a la casa de Altamira, y ambos fueron vendidos por Stanley en 1827 en Londres, lo que presume que se trataba de obras de calidad. Respecto al segundo en 1983 Arnout Balis argumentó con evidente acierto que podría estar relacionado con un dibujo anteriormente conservado en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín y destruido durante la segunda guerra mundial. Esta vinculación sin embargo no ha permitido discernir si el cuadro reproducía alguna escena o fábula como la anterior.

También fruto de la colaboración de Rubens con otros artistas, se presenta otra de las principales pinturas poseídas por Leganés en sus primeros años como aficionado a la pintura del artista. En este caso se trataría de una colaboración con Jan Wildens, como coautor del *Acto de devoción de Rodolfo I*, (cat. 105). La pintura de Leganés ha sido discutida en numerosas ocasiones dado que en diversos momentos la historiografía ha abrazado la posibilidad de que se tratara de la pintura conservada actualmente en el Museo del Prado (P1645), cuestión que debe ser absolutamente descartada, dada la presencia de ambas pinturas en fechas muy cercanas en la Colección Real y en la del marqués y sus herederos. El tema de la obra es una alusión al origen de la casa de Habsburgo, y su presencia en las colecciones tanto la Real como la de un noble como Leganés, debe ser leída desde una óptica política además de artística, como elemento para demostrar la fidelidad y devoción por la causa habúrgica. De hecho, es notable la presencia de obras de este tema en la España del siglo XVII. Circunstancia que se produce con cierta frecuencia. Por ejemplo el Marqués de Aytona, que fue Gobernador del los Países Bajos, poseía una similar según refleja en 1681 el inventario de su viuda Ana de Silva y Corella, condesa de Osuna²⁴²¹.

A pesar de tratarse de dos pinturas distintas, la vinculación entre el ejemplar de Felipe IV y el de Leganés es evidente. Ambos cuadros llegaron a España en fechas muy

²⁴²¹ N° 41, *Mas tasso otra Pintura q es quando el Duque de borgoña ttopo a Un Sacerdote en el Campo q Yba a donde el veatico y se apeo y le puso En su Cavallo q es el milagro de la Cassa de austria de mas de quatro Varas de ancho y el mº alto q los antezedentes[2 varas aprox.] con su marvo en Mill y quatrocientos Reales 1400*, Burke & Cherry 1997, I, p. 708.

cercanas a tenor de la primera fecha en que se documentan: 1636 en el Alcázar y 1637 en poder del marqués, respectivamente. En ambas posesiones puede vislumbrarse la mirada a las posesiones de la infanta Isabel Clara Eugenia. Pues como ha sugerido Alejandro Vergara, por su referente al origen mítico de la casa de Austria y por el tema vinculado con la defensa de la eucaristía, es más que probable que la obra fuera realizada en origen para la archiduquesa Isabel²⁴²². Respecto a la posibilidad de que la pintura del Prado fuese un regalo directo de Leganés al Rey, aunque se presenta como muy sugerente, no se han encontrado argumentos documentales que la apoyen. Díaz Padrón la dio por buena basándose únicamente en la entrada del inventario de Leganés, cuando ésta era de 1655, y él mismo mencionaba la obra real en 1636 en el Alcázar. Similar error fue seguido por Volk, cuando también documentó la pintura de Leganés en su poder en 1642, circunstancia errónea advertida por Elisabeth McGrath y Alejandro Vergara. Actualmente se puede afirmar que la obra de Leganés era distinta y además adelantar su localización en la colección a 1637 cuando está presente en el inventario levantado tras la muerte de la marquesa Policena²⁴²³.

El hecho de que Leganés obtuviese copias o versiones de pinturas de Rubens que conocieron un amplio desarrollo, tiene magnífico otro ejemplo en la imagen de *Diana y sus ninfas partiendo para la caza*, del Paul Getty Museum de Malibú (cat. 214). La presencia de obras similares en otros museos como el Art Museum of Cleveland, de entidad artística similar a la de Leganés, indica el interés por adquirir obras renombradas o de gran difusión. En este caso a tenor de las evidencias parece que la pintura de Leganés es la primera versión lo que supone un punto extra para la valoración de sus inquietudes artísticas.

Como se hace evidente según se repasan las posesiones rubensianas de don Diego, Leganés gustó de adquirir desde muy pronto todo tipo de pinturas salidas del taller del artista. Imágenes en las que la presencia de pinturas de devoción supera a los demás temas. Por ejemplo llama la atención la posesión de una pareja de pinturas representando dos santos penitentes: *san Jerónimo* (cat. 223) y *María Magdalena* (cat. 228). Aunque desconocemos si fueron colgados juntos, sus idénticas medidas y su cercanía en el inventario, parecen evidenciar una suerte de exposición común dentro de las casas del Marqués. En ambos casos Leganés parece estar adquiriendo obras que tienen un recorrido

²⁴²² Vergara 1999, pp. 114-116.

²⁴²³ AHPM, 5993, f. 275- 306v.

artístico propio, por cuanto reproducen imágenes de las que se conservan varias copias o versiones, pero en cualquier caso ambas profundizan en el interés del marqués por la pintura del artista flamenco.

Por el contrario la *Anunciación* de la Rubenhuis de Ambers (Cat. 264), es obra excepcional en la que no se repite ningún modelo establecido por Rubens que fuera posteriormente repetido en varias ocasiones por él y su taller. A pesar de su condición singular y de ser una de las primeras pinturas en ser adquiridas por Leganés no se ha probado, sin embargo, la posibilidad de un encargo directo, de un ejercicio de mecenazgo. Circunstancia sugerente pero que permanece en el aire, dada la escasez de datos al respecto. Por su condición de retrato rematado en un semicírculo, y su formato de pintura de altar, se ha relacionado en ocasiones con la *Inmaculada* que realizase el artista en 1628 en Madrid para Leganés y que éste entregara a Felipe IV (Cat. B1). Aún así es difícil establecer un origen común debido a la disparidad de opiniones respecto a la fecha de ejecución de la obra de Ambers.

También singulares son sendas imágenes de los fundadores de las ordenes franciscana y dominica que Leganés obtuvo por esos mismos años, actualmente en la National Gallery of Ireland en Dublín (cat. 265 y cat. 274). Situados en sendos nichos arquitectónicos fingidos cuyo fondo simula un paisaje celeste, ambos santos están acompañados de animales. San Francisco muestra claramente sus heridas, aunque no está representado en el momento preciso de su estigmatización, junto a él permanece el cordero como símbolo de humildad, según su iconografía más habitual. Por su parte Santo Domingo tiene a su lado un perro con una antorcha entre los dientes alusiva a la historia narrada en la *Leyenda Dorada* donde se menciona el sueño premonitorio que su madre tuvo mientras estaba embarazada del futuro santo. Según la historia hagiográfica la madre de Francisco soñó que en su vientre albergaba un perro que llevaba en sus dientes una tea encendida, y que una vez nacido con la luz y la lumbre de aquella antorcha iluminaba e inflamaba todas las regiones del mundo. La misma narración alude a como la madrina, mientras sostenía al niño durante el bautizo, creyó ver una estrella brillante en la frente de su ahijado que proyectaba su claridad a todos los países de la tierra²⁴²⁴.

Formalmente el hecho situar en un nicho de arquitectura fingida es una solución repetida por Rubens en varios momentos. Además de los retratos realizados para la

²⁴²⁴ Vorágine 1982, p. 441.

decoración de los arcos triunfales en la solemne entrada del infante don Fernando en Amberes, se da también en otras imágenes religiosas. Por ejemplo en los cuadros representando a san Pablo y san Pedro realizados para la iglesia de Capuchinos de Amberes hoy desaparecidos²⁴²⁵. De la misma manera que éstos, los cuadros de Leganés podrían tener un origen eclesiástico, pudiendo tratarse de versiones a partir originales perdidos. Sin embargo, no se tiene noticia de esto último, ni existen copias, que justifique la difusión de los modelos en el siglo XVII, lo que pondera más la originalidad de sus dos ejemplos²⁴²⁶. Pese a la oscuridad sobre las razones de su adquisición por parte de Leganés, su posesión supone un interés por la imagen hagiográfica que se repetirá a través de otros cuadros de idéntica iconografía realizados por Gerard Seghers (Cat. 170 – 171). La posibilidad de que se trate de las dos alas de un tríptico, podría ser una cuestión posible en su origen, pero nunca cuando los cuadros permanecieron en poder de Leganés, dada la mención individual que se hace de los mismos, y la ausencia del panel central. Más bien puede tener relación con una serie completa de santos fundadores, dada la presencia de la imagen de san Ignacio de Loyola (cat. 269) atribuido a Gaspar de Crayer y la de Santa Teresa (Cat. 271). Lo que parece implicar el deseo de poseer una serie completa al modo de la que también mantenía don Miguel de Salamanca en 1655²⁴²⁷.

Por las mismas fechas, dada la cercanía en que se citan en el inventario, Leganés adquirió nuevas imágenes de devoción de la Virgen con el Niño y de la Sagrada Familia, atribuidas a Rubens. Una representación de la *Sagrada Familia*, fue identificada hace poco tiempo con una tabla localizada en una colección privada inglesa (cat. 267), imagen que se repite parcialmente en la *Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Bruselas. Por la presencia de modelos similares se puede justificar que eran imágenes fruto de la producción a gran escala del taller de Rubens, ya fuesen originales o no del maestro. La posesión de obra rubensiana era por lo tanto una constante en los afanes coleccionistas de Leganés. Algo similar sucede con la versión de la llamada *Virgen de la Cesta* (cat. 367), que repetiría una elegante representación de la Sagrada Familia con san Juanito y santa Ana

²⁴²⁵ Véase Vlieghe 1972-1973, I, p. 63 y ss. núm. 49-50.

²⁴²⁶ Únicamente se conoce una del san Francisco probablemente realizada en el siglo XIX cuando las pinturas estaban en Inglaterra, véase Vlieghe 1972-1973, I, p. 133, núm. 87, copia.

²⁴²⁷ *Diez y siete Pinturas Grandes Yguales de la fundadores de las religiones Las figuras de mano de Crayer los paises de bader y los ligros de otro excepto La una que es de san Pedro nolasco Copia de otra de Ugenio cajes que hizo Juan Carreño que tiene tambien marco negro las nueve von marcos negros que son san Pedro san Ger^{mo} san Juan Bautista san Benito san bernardo, Helias, Santo Domingo, S. Antonio de Padua, S. Ignacio y las otras siete sin marcos, san Basilio, san Agustín Norberto san Bruno san Francisco san francisco de Paula, santia Theressa Son todas orijinales Tasadas a seiscientos Reales cada una 10200*, Burke & Cherry I, pp. 536, núm. [1]. A falta de una prueba documental precisa, algunos cuadros de esa serie pueden estar relacionados con los cuadros que se conservan en el Museo del Prado obra de Gaspar de Crayer P3164, P3472, P3473, P3476, P5198, Véase Díaz Padrón 1996, I, pp. 396-408.

conocida a través del cuadro que actualmente se encuentra en la Galleria Palatina de Florencia. Dado que éstas últimas son adquisiciones obtenidas, en los años en que Leganés frecuentaba los Países Bajos, se deduce lógicamente una cierta relación del marqués con el taller de Rubens.

La pintura religiosa de Rubens adquirida por Leganés durante su etapa flamenca se completó con una versión de otra obra muy conocida, representando la historia de *Daniel en el foso de los Leones* (cat. 325), probable versión de la pintura realizada por Rubens para sir Dudley Carleton, ampliamente difundida a través de copias. Muy interesante es el hecho de que en Milán se encontrara una copia de esta. (T. 39 x 60 cm) en poder del senador milanés Luigi Melzi, que permaneció en su colección familiar hasta el siglo XIX, aunque presumiblemente Leganés adquirió la suya antes de viajar a Italia, dado su bajo número de inventario. Lo que permite especular en este caso con una influencia del marqués en el coleccionismo norditaliano. Por otro lado hay que considerar que Leganés pudo sentirse impactado por esta composición de Rubens muy pronto. Siendo realizada para Carleton acabó en posesión de Carlos I de Inglaterra, pudiendo haberla conocido en su fugaz visita a Inglaterra en 1622, lo que sería un incentivo para la posterior adquisición de una copia.

La posesión de cuadros no originales sino repeticiones de pinturas muy difundidas tiene ejemplos más allá de la pintura devota. Obras de reminiscencias clásicas o mitológicas pero idéntica sensibilidad preciosista también fueron objeto del deseo coleccionista de Leganés. En concreto pinturas representando juegos de amorcillos, a veces interpretados en clave religiosa como imágenes con Cristo Niño y san Juanito, que en ocasiones se sitúan bajo elegantes guirnaldas de flores, realizadas por artistas como Frans Snyders. Rubens realizó varias escenas que difundió el taller, herederas conceptual y formalmente de iconografías clásicas, a menudo representadas en frisos escultóricos con la presencia de *putti* o amorcillos, y siguiendo una sensibilidad por la figura infantil heredada de Tiziano. El marqués de Leganés poseyó al menos dos escenas muy similares. La primera citada como cuatro niños jugando con unas palomas y un cesto de fruta, ha sido identificada con la versión conservada en Kingston Lacy cuya guirnalda fue realizada por el citado Snyders, composición que se repite en varias obras conocidas y documentadas ya en el XVII (cat. 322). La proliferación de modelos similares alcanzaría también a la Colección Real mediado el siglo. Así en 1666 se cita una pintura similar en la Pieza donde murió Felipe IV: [69] *Una*

Guirnalda de frutas con unos niños debaxo de mano de Rubenes del mismo tamanº y marco tallado tasado en 300 duc²⁴²⁸, siendo un escalón más en las similitudes de la colección de Leganés y la real.

La segunda, adquirida poco tiempo después, era muy similar, salvo por la ausencia de la guirnalda y la sustitución por un cordero, como elemento de distracción infantil, lo que ha llevado a este tipo de imagen a ser considerado una escena cristológica con la presencia del Niño Jesús san Juanito y unos ángeles (cat. 336). La existencia de ésta pintura en la colección es significativa para la revisión del coleccionismo madrileño del siglo XVII. Obtenida por el hijo de Leganés en 1659, puede tratarse de la misma pintura que en 1691 se localiza en la colección del Almirante de Castilla, siendo a la vez significativo que el marqués del Carpio tuviese una versión, aunque aparentemente parece ser una copia a tenor de su mayor tamaño²⁴²⁹.

Por otro lado, si alguna particularidad claramente definida tenía la colección de pinturas de Leganés era la de estar conformada en su mayoría por retratos. Además de la primera imagen de Ambrosio Spínola ya mencionada, Leganés poseyó desde muy pronto otra efigie directamente relacionada con la historia de los Países Bajos realizada por Pedro Pablo Rubens. Se trataba de un retrato de Charlotte de Montmorency, Princesa de Condé (cat. 326). La bella esposa del Enrique Príncipe de Condé y enemigo de la casa reinante en Francia, se había exiliado en Bruselas donde fue amparada por España, siendo esta quizás la causa de la presencia de su retrato en la colección Leganés, suponiendo, además, el inicio de una serie de retratos políticos vinculados con la grandeza de la casa reinante en España.

Como se vio en capítulo aparte, una buena parte de sus retratos fueron enviados a España antes de 1636, pudiendo ser adquiridos antes de 1634, cuando Leganés abandonó por última vez el estado flamenco. Varios de estos retratos pudieran tener relación con las imágenes realizadas por Rubens y sus colaboradores para las decoraciones de los arcos triunfales que se hacen en 1635 para la entrada del infante Cardenal Don Fernando en Amberes. En la colección Leganés la serie de retratos de la casa de Habsburgo comienza describiéndose la intervención Salomón Noveliers en los mismos, y se mezcla con retratos vinculados al entorno de Leganés (cat. 402 y ss). Sin embargo no queda claro si el citado Noveliers es una alusión al autor de los retratos o si se nombra en función de su implicación en la adquisición de los mismos. Recordemos que en otros casos las entradas del inventario dan un nombre, que se ha demostrado aluden al mercader mediante el que

²⁴²⁸ Citamos por las fotocopias del inventario depositadas en el Museo del Prado, núm. 22322

²⁴²⁹ Véanse las referencias bibliográficas en el catálogo.

fueron adquiridas en lugar de al autor, caso del mercader Musson²⁴³⁰. Pero la presencia de Noveliers en este asunto parece indicar que algunas de estas imágenes pudieran estar relacionadas con las decoraciones de la Pompa Introitus Ferdinandi, dada su intervención en las mismas²⁴³¹, aunque no hay que descartar que él mismo fuese quien realizaba las propias copias que llegaron a Leganés. En muchas de las pinturas de esta serie se puede intuir, a tenor de las descripciones la mano de Rubens, mientras que en otros casos se cita expresamente la condición de copia a partir de sus obras. Por ejemplo, el retrato de Felipe IV (cat. 413), se dice “de la misma mano”, lo que gramaticalmente parece aludir a Noveliers, citado en el inventario varias entradas más arriba, sin embargo el cuadro, que ha sido identificado positivamente con el conservado en Stratfield Saye en la colección duque de Wellington, se considera actualmente copia de Rubens. Algo idéntico a lo que sucede con el retrato de la Reina Isabel de Borbón (cat. 414), actualmente en la Hispanic Society de Nueva York, considerado también copia de Rubens. A Rubens también se atribuye el retrato de la Emperatriz Leonor de Gonzaga (cat. 422), cuadro no localizado, pero relacionado con los cuadros anteriores, con los que hacía serie iconográfica en la colección.

Leganés conformó por lo tanto una serie de retratos habsbúrgicos, que si bien no siempre tienen correlación concreta con las imágenes creadas para entrada del Cardenal Infante, responden al mismo interés ensalzador de la dinastía, y cuya adquisición puede estar directamente inspirada en la elaboración de las series rubenianas para esta celebración pero no siendo necesariamente idénticos. Así, de sendos retratos de los archiduques Alberto e Isabel, se menciona expresamente que se trata de copias de Rubens (Cat. 425 y 426). Estos cuadros conservados en la actualidad y presentes en colección privada madrileña, no responden con precisión a los retratos realizados en 1634 para tal celebración, aunque tengan similitudes, sino están más en relación con los retratos pintados por Rubens a comienzos de su carrera, visibles como una sola pintura en la *Alegoría de la Vista* de Brueghel y Rubens del Museo del Prado (P1394). Así mismo, la presencia de varios retratos de la Infanta vestida de viuda, como acostumbró a ser el retrato oficial tras la muerte del Archiduque en 1621, muestra la fidelidad que el marqués siempre mantuvo a la que fue su mejor protectora en Flandes. En la serie que estamos tratando aparece mencionada en una ocasión, en una pintura sin atribución (cat. 420) pero poco después ingresó otro ejemplo en la colección considerado obra de Rubens (cat. 498). El hecho de poseer dos imágenes de este conocido prototipo isabelino y destinar la primera de ellas a

²⁴³⁰ Por ejemplo en el *Paisaje con Orfeo* realizado por Alsloot (cat. 132).

²⁴³¹ Hay que tener en cuenta que los cuadros serían realizados por las mismas fechas y Noveliers participó en la elaboración de alguna imagen para las decoraciones, por ejemplo en la realización del modelo para el retrato del propio Cardenal Infante, Rupper Martín 1972, p. 99, núm. 20.

sus casas de Morata de Tajuña²⁴³² prueba el interés del marqués por esta imagen que pudo conseguir desde muy pronto, y no necesariamente estar relacionada con los retratos que llegan en 1636, sino quizás teniendo presente el primer modelo de Rubens realizado hacia 1625, cuando la Infanta visitó el cerco de Breda, del que saldría triunfante el suegro de Leganés, Ambrosio Spínola²⁴³³.

Antes de esta última pintura los inventarios de la colección citan muchas otras imágenes de personas reales. Por ejemplo, de la hermana de Felipe III, Ana de Austria, casada con Luis XIII de Francia. De ella se mencionan dos retratos sin autoría (cats. 434 y 435), pero que cabe identificar con la imagen que Rubens creó de la reina francesa gracias a la precisa descripción de la obra que ofreció Madrazo en 1856 cuando uno de los dos retratos llegó a su poder, y que permite considerar que se trataba de una obra muy similar a ejemplares actualmente conservados. Esta identificación puede suponer que el retrato de Luis XIII, citado junto al de la reina española de Francia, también podría tratarse de una pintura realizada a partir del original de Rubens con el que hace pareja (cat. 433).

Citados expresamente como copias de Rubens se enumeran también sendos retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón en el inventario, cuya descripción permite vincular a prototipos de medio cuerpo perfectamente conocidos realizados por Rubens en España y que mencionara Pacheco, de los que se conocen numerosas versiones (cat. 492 y 494)²⁴³⁴. Afortunadamente la localización del retrato del monarca en una colección genovesa, permitió establecer que se trataba de copias alargadas a la condición de retrato de cuerpo entero, probablemente por el taller, lo que implicaría que fueron realizados posteriormente a la estancia de Rubens en España, y serían adquiridos en Flandes por Leganés.

La lista de retratos rubenianos adquiridos desde los Países Bajos que se enumeran en las colecciones de Leganés tiene una epílogo llamativo, por cuanto se atribuye al artista flamenco el retrato de la madre de Leganés, Leonor de Guzmán (Cat. 448), pintura de improbable atribución a este artista, dado que la marquesa de Lorianana falleció en 1604. Si bien es cierto que permaneció los últimos años de su vida en Bruselas, donde podría haber coincidido con un Rubens la realización del retrato de una de las damas españolas de la infanta Isabel en estos momentos por parte de Rubens parece ciertamente improbable. Además se conoce la pareja de esta imagen, el retrato de su marido cuyas características formales lo hacen más cercano a la escuela española (cat. 447).

²⁴³² Según se menciona en el inventario de 1753. Véase Apéndice Documental, doc. 4.

²⁴³³ Así lo cita Herman Hugo en su *Obsidio Bredana*, cfr. Vlieghe 1987, p. 120-121.

²⁴³⁴ Pacheco 1990, p. 197, véase Huemer 1967, p. 156 núm. 33 y Vergara en Madrid 1999-2000, p. 284 y ss.

Cuadros obtenidos durante la estancia de Leganés en Italia o inmediatamente a su regreso

Tras dejar tierra flamenca por última vez, Leganés no dejó de seguir adquiriendo obra de Rubens, aunque las razones y modos de su ingreso en la colección sigue permaneciendo oscuro. Desde la redacción del inventario de 1637, cuando él ya está en Milán hasta el de 1642, realizado inmediatamente a su vuelta, ingresaron cuatro obras nuevas, de ellas únicamente de una se puede afirmar con seguridad que fue obtenida por adquisición directa del propio marqués, y fue tras su regreso, cuando permanecía en España.

La primera sería la versión del *suicidio de Séneca* (cat. 882). Obra que pese a no estar atribuida en el documento a ningún autor es sin lugar a duda una imagen similar a las que se conocen del pintor flamenco. Por el número de inventario sería por tanto una obra obtenida durante la estancia de Leganés en Italia, algo sorprendente pero que confirma el mantenimiento del interés de don Diego por la pintura flamenca, y la de Rubens en particular, aun cuando Amberes quedaba ya muy lejos. Es probable que se tratase de una versión de taller o copia de la obra de Rubens, fechado hacia 1615-16. Como se explica en el catálogo, el cuadro es necesariamente distinto al que se localiza en el Buen Retiro desde la década de los años treinta, actualmente en el Museo del Prado (P3048). Sin embargo la posibilidad de que Leganés ordenase obtener una copia, tras entregar su pintura al Rey para la decoración del nuevo palacio levantado por iniciativa de Olivares, es una posibilidad a tener muy en cuenta dados los datos que se tienen de acciones similares²⁴³⁵. De ser así, se podría especular con una lectura política del regalo. La alusión al estoicismo que propone el cuadro no sólo serviría como ilustración de las cualidades del buen gobernante, tal y como puede leerse su presencia en el nuevo palacio real. Su donación al Rey por parte de Leganés podría tener unas connotaciones específicas. Leganés aludiría así a la entrega y sacrificio que estaba llevando a cabo por la causa de su monarca, entregado a una muerte “política” en la difícilmente sostenible situación de confrontación bélica que estaba desarrollando en el Norte de Italia. Lecturas políticas en torno al estoicismo respecto a esta pintura pueden justificarse también por la presencia de otras copias en colecciones de otros funcionarios estatales, como el Secretario de Estado Bartolomé de Legasa que poseía una

²⁴³⁵ Véase el capítulo sobre las primeras actividades coleccionistas de Leganés.

pintura similar en 1679²⁴³⁶. Sin embargo toda esta reflexión permanece en el terreno de lo especulativo, la única certeza es que la obra fue obtenida por Leganés durante los años en que estaba en Milán. Si fue entregada al Rey quedándose para sí una copia, así como la fecha de este posible regalo, son cuestiones que siguen sin probarse con seguridad.

Por su parte, mayores problemas, no interpretativos sino de catalogación ofrece otra posible pintura de Rubens que ingresó por las mismas fechas en la colección Leganés. Se trata del retrato del propio marqués realizado por Rubens y que se conserva en una colección privada alemana y que presumiblemente se puede identificar con el retrato de retrato del “*dho señor marques de leganes armado con su marco negro*”(cat. 982). Aunque la entrada del inventario no aporta la autoría del retrato, la descripción de la pintura coincide con ella, y así lo han considerado algunos autores que se han ocupado del cuadro²⁴³⁷. Además ninguna otro retrato de los citados en la colección puede identificarse con una pintura que por sus características debió ser realizada directamente para el propio Marqués. El problema radica en la fecha. Dado que la pintura entró en la colección entre 1637 y 1642 y que en esas fechas el marqués permanecía en Milán, la duda surge respecto a los detalles del encargo. Por el momento es imposible discernir si se trató de un encargo hecho con anterioridad a la salida de Leganés de los Estados de Flandes, hacia 1634, que llegó a su poder en estos momentos, o si por el contrario se trató de un encargo desde Milán a través de contactos epistolares no conocidos. También cabe considerar la posibilidad de que se tratase de una creación a iniciativa de terceros. Todas, son posibilidades que desafortunadamente permanecen en el terreno hipotético, aunque su resolución nos ayudaría a avanzar enormemente en el conocimiento de las relaciones artísticas entre el pintor y su patrón español.

También es difícil de justificar la entrada en la colección en esas mismas fechas de un nuevo posible retrato de Felipe IV realizado por Rubens, del que ningún detalle se tiene sobre la iconografía precisa(cat. 1025). El cuadro, sólo atribuido al autor en inventarios muy posteriores, pertenecía a una pequeña serie de retratos reales, completada por las imágenes de la reina Isabel, del Príncipe Baltasar Carlos y del Conde Duque, realizadas presumiblemente por autores flamencos, dado que el Baltasar Carlos se atribuiría en 1726 a van Dyck (Cat. 1026. 1027 y 1028). Aparentemente esta serie nada tiene que ver con las relaciones directas entre Rubens y Leganés, siendo muy probablemente una adquisición

²⁴³⁶ Cherry-Burke 1997, I, p. 691.

²⁴³⁷ Jordan 2005, p. 187, y 306, núm. 15.

fruto del devenir del mercado coleccionista hispano, donde quizá fueron adquiridas tras el regreso de Leganés de Italia. De hecho, ha podido ser probado que inmediatamente a su llegada a Madrid, Leganés siguió con su voraz apetito por la adquisición de obras de Rubens. Algo que tiene su mejor ejemplo en *La caza del Lobo*, del Metropolitan Museum de Nueva York (cat. 1125), cuya historia y procedencia histórica está perfectamente documentada. La obra es fruto del afán coleccionista del duque de Aarschot, y probablemente atesorada por éste en función de las alusiones a la caza como elemento de distinción social, siendo adquirida por Leganés en Madrid a la muerte del noble flamenco en octubre de 1641. Es decir, a los pocos días de su regreso a la capital, tras una ausencia de casi seis años. Las razones de la adquisición por parte de don Diego fluctúan entre lo personal, lo artístico y lo político. Las relaciones de Aarschot con Leganés y su común afición por la pintura, en especial por la de Rubens, ya comentadas, eran sin duda causas suficientes para que el marqués conociese la presencia de la obra en la colección del duque y se inclinara por su adquisición. Pintado por Rubens en 1615 o 1616, el cuadro ilustra una ley de caza publicada el 31 de agosto de 1613, que pretendía atajar la proliferación de animales salvajes que había resultado de la guerra y la despoblación del campo y frenar la erosión de los privilegios de la aristocracia, entre ellos el de sus derechos exclusivos en el terreno de la caza. En dicha ley se explicaba que la caza del zorro y el lobo estaba permitida siempre y cuando estuviese autorizada por un oficial de los archiduques, o se llevase a cabo bajo la dirección de personas que tuviesen el privilegio y el derecho de cazar con la ayuda de una jauría de perros y un cuerpo de caza —privilegio que se reservaba a la aristocracia—. Algunos elementos que aparecen en el cuadro, como la inusual combinación de la caza del lobo y el zorro (justo el tema de la ley de 1613), y referencias al carácter aristocrático de la caza (como la ausencia de armas de fuego y de redes, o la presencia de una jauría de perros y de un cuerno de caza), confirman que esta escena hace referencia a la citada ley. Nos encontramos por tanto, ante una recreación visual de un aspecto concreto del gobierno de los archiduques²⁴³⁸. Según algunos autores pese a su hostilidad hacia Rubens, Aarschot pudo haberla traído a España por el mensaje de lealtad a los Habsburgo que encerraba, así como por el conocimiento del interés de Felipe IV por el artista²⁴³⁹. Estas mismas se antojan como sobradas razones para aplicarlas al interés de Leganés por la obra. En este sentido cabe especular con la posibilidad de que el marqués estuviese considerando un nuevo regalo al monarca, especialmente previendo las dificultades políticas que le esperaban en los meses siguientes, ante el desastre de su campaña en Cataluña, y los

²⁴³⁸ Vergara 1999a, p. 69-70.

²⁴³⁹ Véase Vergara 1999a, pp. 114-115 con mayores referencias.

posteriores acontecimientos con la caída del Conde Duque y el proceso de investigación contra su persona. Sin embargo, si esto llegó a pasarse por la mente del coleccionista no llegó a materializarse este regalo pues la pintura permaneció en poder de su familia por mas de 150 años.

Obras adquiridas en España hasta la muerte del marqués.

Curiosamente las siguientes obras en ingresar en la colección serían pinturas directamente relacionadas con la Colección Real y el interés de Felipe IV por la pintura de Rubens. Siempre después del 30 de marzo de 1642 -y por lo tanto documentadas con seguridad a través del inventario de 1655- llegaron a su poder dos escenas definidas como “Las fuerzas de Hércules” (cat. 1198-1199). La perfecta identificación de una de ellas con la historia de *Sansón y el León* que se narra en la Biblia (Jueces 14:5-6) y que se encuentra en la colección Villar Mir de Madrid a través del número de inventario visible aun en el lienzo, hizo considerar que su pareja se trataba de la también bíblica historia de *David y el Oso* (paradero desconocido). Especialmente debido a que ambas pinturas habrían de ser las descritas en 1636 en el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid, para donde está documentado que Rubens las realizó y entregó durante su visita a Madrid, según mencionara Pacheco²⁴⁴⁰. Esta posibilidad asumida desde hace tiempo por casi todos los investigadores ha de ser reconsiderada en varios de los detalles. El asunto de las fechas es el primero. Según esta hipótesis las pinturas que en 1636 estaban en el salón Nuevo saldrían de la colección durante la remodelación que se hizo del Alcázar y que finalizó con la conversión del Salón Nuevo en el Salón de los Espejos conocido sólo a través del inventario de 1686. Sin embargo dado que Leganés poseía estas obras en 1655, y presumiblemente poco después de marzo 1642 y antes de noviembre de 1646²⁴⁴¹, de tratarse de las mismas obras se estaría adelantando la fecha de desmantelamiento del Salón Nuevo. Respecto a las fechas en que se debió producir el supuesto regalo de Felipe IV a Leganés, tampoco éstas pueden considerarse el momento más venturoso del marqués en su carrera política y palatina. Desde 1642 Leganés estaba bajo sospecha por sus actividades económicas y su mala gestión de la guerra de Cataluña, de la que se le acusaba de corrupción y apropiación

²⁴⁴⁰ Al respecto de la decoración del Salón Nuevo y la llegada de las pinturas de Rubens hay abundante bibliografía. Véase especialmente Pacheco 1990, p. 195 y ss. Cruzada Vilaamil 1874, p. 131-149 y 380; Volk 1980b; Balis 198, p. 180; Orso 1986, pp. 56 y ss.; Barbeito 1992, p.131 y ss, Vergara 1999, p. 45 y ss;

²⁴⁴¹ Recordemos que en marzo de 1642 las pinturas alcanzaban el número de 1149, y “las fuerzas de Hércules” el Sansón se inventarió con el número 1198, lo que presupone que ingresó poco tiempo después. Como fecha *antequem*, nunca pudieron entrar después de 1646, pues están citadas antes de los cuadros de Snayers que citan la batalla ocurrida en noviembre de ese año (cat. 1246).

indebida. En febrero de 1643 con la caída de Olivares, comienza su calvario personal, con una investigación y proceso judicial, de las que sólo conseguirá resarcirse hacia 1644, cuando es enviado casi por obligación al no haber más generales al frente portugués. En realidad, no parece que fuera el mejor momento para honrar a don Diego con una distinción tan evidente como un regalo real. Hasta la dicha fecha de noviembre de 1646 Leganés no protagonizó ninguna hazaña al servicio de su monarca digna de ser premiada con tan relevante regalo, aunque como se ha dicho por el número de inventario la fecha de ingreso en su colección estaría más cerca de 1642-43 que de 1646. Por otro lado, aun considerando esta inverosímil posibilidad, si en contra de lo que parece se produjo efectivamente ese regalo en tales fechas, se antoja muy extraña la confusión iconográfica en el inventario de Leganés, mencionando como escenas de Hércules lo que son imágenes bíblicas. Es obvio que el error partiría de los oficiales encargados de realizar su inventario de 1655. Es evidente que la pintura de Villar-Mir representa a Sansón, y no a Hércules, como se menciona en el inventario. Dado el acierto habitual de los encargados de la colección del Marqués, esto nos lleva a considerar que efectivamente el error parte del momento preciso de la cesión, cuando entraron en la colección efectivamente se consideraban escenas mitológicas. Dado que en la Colección Real estaban perfectamente identificadas como hazañas de Sansón y David, se hace muy extraño considerar que pasasen de Felipe IV al Leganés con iconografías confundidas. ¿Cómo pensar que el verdadero tema de una obra que supuestamente había colgado de las paredes de uno de los salones más representativos de la Monarquía Hispánica, pudiera ser confundido tan fácilmente?. ¿Cómo considerar que una regalo real, que tanto el Marqués, su guardajoyas, o quien estuviese al cargo de las pinturas lo tendría como un elemento de distinción social, podría confundirse tan alegremente la iconografía con la que se había colgado en el Salón Nuevo?. Son dudas que añadir a los argumentos que apuntan la posibilidad de que la pareja del Salón Nuevo y la que poseyó Leganés se tratase de pares distintos de pinturas. Finalmente el argumento más fuerte en contra de la posibilidad de que se tratara de las mismas pinturas lo aportan los inventarios reales. Aunque el Salón Nuevo se desmantelase mediado el siglo cabe la posibilidad de que identificar el Sansón con una pintura atribuida a Rubens que desde 1666 se encontraba en la llamada “Pieza Oscura que está en la galería que pasa al parque”, confundiendo al héroe bíblico con Alejandro Magno: *Otro cuadro e cuatro media varas de largo y tres de alto, de Alejandro cuando mató al León, de mano de Rubens, en doscientos cincuenta ducados* [376 x 250 cm].²⁴⁴² Hay que destacar que en 1636 no se aportan las medidas de los

²⁴⁴² Cruzada Villaamil 1874, p. 312, núm. 8, fue el primero en reparar en esta pintura que, tras identificar con

cuadros, de los que sólo se menciona que eran medianos. En definitiva dadas las dudas que surgen al respecto, y la falta de datos documentales sobre el regalo real, la posibilidad de que los dos cuadros de Leganés fuesen exactamente los mismos que fueron de Felipe IV, debe quedar en suspenso.

A pesar de las dudas expuestas en las líneas precedentes una cuestión es indudable. Fueran o no los mismos cuadros, al menos ideológicamente, Leganés estaba disfrutando de los mismos temas y las mismas ideas políticas que Felipe IV contemplaba cada día. En su poder, fuesen los mismos o versiones, permanecían idénticas representaciones de Sansón y el León y David y el Oso. Pese a las dudas se puede concluir cómo después de 1642 y antes de 1646 Leganés poseía cuadros de Rubens similares a los que estaban en la Colección Real. Esta circunstancia es altamente relevante para la consideración entre Leganés y Felipe IV como coleccionistas. Pero que tiene más ejemplos, pues vuelve a repetirse en otra pintura también realizada por el artista para Felipe IV, de la que Leganés poseía una copia. Se trata del *Rapto de las sabinas* (cat. 1210), cuyo original había sido uno de los últimos encargos del monarca al pintor realizado hacia 1639, también para la decoración del Salón Nuevo junto a otras pinturas como la *Reconciliación de Romanos y Sabinos*, con la que hacía pareja (hoy perdida), el *Perseo y Andrómeda* (Madrid, Museo del Prado) y *Hércules y Anteo* (Nueva York, Colección Particular). Las dos primeras han sido consideradas como referencias a las virtudes de la compasión y la reconciliación, en una exposición pictórica de las virtudes del buen gobernante²⁴⁴³. De nuevo en los años siguientes a su llegada a Madrid, Leganés se hizo con una imagen idéntica a la que poseía el monarca en su palacio. Las razones sobre su posesión siguen en la oscuridad. No se trata de una emulación completa de la decoración palatina, pues sólo se repite este ejemplo y no el resto de los cuadros que componían la estancia del Salón Nuevo. En este caso, la definición de copia en su inventario y la ausencia de su pareja, hace pensar que *El rapto de las Sabinas* que poseyó, era una copia realizada a partir de la que estaba en el Alcázar. Una copia que ingresó en su poder siempre después de 1642. La única duda surge si fue una copia hecha desde España, por un artista español o flamenco al servicio de Leganés o adquirida en el mercado.

sendas entradas en 1686 y 1700 en la misma sala, consideró perdida en el incendio de 1734. Véase también Bottineau 1956-1958, LX, n° 2, p. 165, n° [319] e *Inventarios Reales* 1975, I, p. 30, núm [129].

²⁴⁴³ Para esta serie véase Orso 1986, p. 96 y ss. Vergara 1999a, p. 134-136, y McGrath 1997, p. 202 y ss.

En fechas muy cercanas, ya con Rubens fallecido, lo que implica la imposibilidad de un encargo directo, entró en la colección una nueva pintura. Una representación de Baco acompañado “*de una muger que le tiene abraçado y echando bino en una taza y con dos niños y un hijo que este veniendo*” (cat. 1233). La descripción de la pintura se relaciona directamente con una obra conocida a través de varios ejemplos existentes en la actualidad. De nuevo una muestra de la producción a gran escala de Rubens y su taller. En este caso se ha documentado una obra idéntica en propiedad del marqués de Caracena, cuyas relaciones con Leganés ya fueron mencionadas. Las posibilidades de que la pintura de Leganés esté directamente relacionada con la de este otro aficionado son muy altas, especialmente debido al valor comparativo de las mismas y a las relaciones entre ambos en estas fechas, sin embargo no se ha podido documentar ningún ejercicio de donación²⁴⁴⁴.

En los últimos años de la formación de la colección Leganés, la obra de Rubens seguiría llegando a su poder. En ocasiones, algunas de las citas a obras del artista flamenco son de difícil consideración, caso de la cabeza del “personaje riendo”, que probablemente estuviese muy de lejos de la mano del artista flamenco (cat. 1237). Del mismo modo de ingresaron otras obras a él atribuidas, cuyas descripciones o no han podido ser relacionadas con creaciones rubensianas concretas. Por ejemplo la que representaba “*quatro mugeres y un angel que esta coronando de laurel la del medio la una tiene un manajo de saetas atadas y con una çinta apretadas en la mano y mas çinco figuras de niños con razimos en las manos y otras frutas al otro lado ay una bandera y dos lanças*” (cat. 1239). Pintura que parece estar relacionada con otras adquisiciones muy cercanas en el tiempo, entre ellas una pareja de la que al menos una muestra una pintura mitológica con la presencia de Mercurio: *siete figuras de mugeres y la una tiene un çestillo de flores en la caueça y otra un penacho de plumas y un angel ençima que tiene alas en los pies esta toda rodeada de flores de tulipanes y rosas con dos angeles a los lados con alas* (cat. 1241), pareja de otra obra que mostraba “*siete figuras de mugeres y la una tiene un çestillo de flores en la caueça y otra un penacho de plumas y un angel ençima que tiene alas en los pies esta toda rodeada de flores de tulipanes y rosas con dos angeles a los lados con alas*” (cat. 1242). Lo más llamativo de estas últimas pinturas es que ingresaron en la colección tiempo después de la muerte de Rubens, no pudiendo por lo tanto considerar que se trataba de encargos directos, sino de adquisiciones en el mercado. Por otro lado, llama la atención la cercanía de sus números, lo que puede implicar una adquisición conjunta a través de la compra de una colección completa. Si esto

²⁴⁴⁴ Véase el catálogo para datos más precisos, así como el capítulo de las últimas adquisiciones de Leganés.

se produjo en España, donde permanecía Leganés en estas fechas, o en Flandes a través de agentes, es circunstancia que no puede ser definida.

Sin embargo con el núm. 1243, y por lo tanto quizás también relacionada con las pinturas anteriormente descritas, se menciona una obra interesante para valorar la admiración de Leganés por Rubens. Se trata de una pintura que repetía con precisión la obra diseñada por el pintor para su propia capilla funeraria, representando a la Sagrada Familia con la presencia de diversos santos, entre ellos san Buenaventura que arrodillado besa la mano del Niño. Esta adquisición pudiera estar relacionada con la fama que la obra original, todavía hoy expuesta en la iglesia de san Jacob de Amberes, había alcanzado tras la muerte del artista en 1640 y que podría haber alcanzado Madrid y al marqués de Leganés, hasta el punto de apreciar la posesión de una réplica. Curiosamente, casi como una paradoja de la relación entre Leganés y Rubens, la última pintura del artista que el marqués disfrutó sería una obra muy similar a la anterior aunque sin relación directa. Se trataba de otra *Sagrada Familia con santos*, entre ellos san Francisco, que finalmente fue destinada al altar de la capilla donde Leganés habría de enterrarse en el monasterio de san Basilio de Madrid. Obra que por la descripción presumiblemente sería similar a la *Sagrada Familia con san Francisco* del Metropolitan Museum en Nueva York, (cat. 1306).

La pintura de historias y el retrato en los contemporáneos flamenco: Van Dyck, Gaspar de Crayer, Pieter Snayers, Gerard Seghers y otros.

VAN DYCK

El primer investigador en llamar la atención sobre la importancia de las obras de van Dyck en la colección del marqués de Leganés fue Elisabeth du Gue Trapier en 1957²⁴⁴⁵. Años antes de la publicación del inventario de sus pinturas por López Navío en 1962 y por lo tanto utilizando como referencia el inventario parcial presentado por Poleró en 1898, la investigadora mencionaba once pinturas de este autor en poder de Leganés como parte de su argumentación sobre la influencia de la pintura del flamenco en los pintores barrocos españoles. Aunque no entraba en la identificación de las pinturas, la valoración y la cantidad de obras del artista flamenco en España fue posteriormente seguida por otros investigadores que abordaron la presencia de pintura flamenca barroca en España, como Díaz Padrón²⁴⁴⁶.

²⁴⁴⁵ Du Gue Trapier 1957, p. 265-266, n. 5.

²⁴⁴⁶ Díaz Padrón 1976.

Actualmente se puede cuantificar en trece las pinturas atribuidas a van Dyck en el inventario de Leganés, a las que hay que sumar otras cinco que sin estar a él salieron de su capacidad como creador con distinto grado de certeza. Lo que hace un total de dieciocho pinturas de la órbita del artista presentes en la colección. De ellas, al menos quince fueron adquiridas por el marqués durante los años en que permaneció en los Países Bajos, otras dos son atribuciones muy dudosas de pinturas adquiridas durante su etapa en Italia, y un último cuadro, siguiendo un modelo muy extendido del artista fue adquirido tardíamente, cuando Leganés se encontraba en España al final de sus días.

La primera en ser citada es el retrato del marqués de Aytona, Francisco de Moncada, que aunque no ha sido localizado con seguridad, sería una réplica del modelo de imagen que ha llegado hasta nosotros y del cual se conocen varios ejemplos (cat. 59). Se trataba de una pintura probablemente ejecutada en relación con el gobierno interino de este noble de los Países Bajos tras la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1631. La coincidencia de ambos aristócratas, Leganés y Aytona, en la atención prestada a van Dyck como retratista es notable. Moncada también solicitaría los pinceles del pintor para otro retrato ecuestre, del que se conocen varias copias, la principal en el Museo del Louvre en París (inv. 1240)²⁴⁴⁷ Mientras que Leganés, como veremos, llegaría a poseer al menos dos retratos realizados por este autor, aunque significativamente ninguno de ellos ecuestre como el caso de Aytona.

Aunque esta pintura, por su condición de versión del retrato original realizado por van Dyck para Aytona, pudiera no haber salido del taller y no ser un encargo de Leganés, el marqués también tendría ocasión de ser patrón directo del autor. Al menos durante los años en que ambos coincidieron en Amberes antes de la partida de éste hacia Londres entre 1627 y 1632. Sin embargo, aunque son las fechas de los dos principales viajes de Leganés a los Países Bajos y coincide con el momento de acumulación de cargos de clara relevancia política elevada que le permitieran hacer ostentación de un ejercicio de mecenazgo artístico a gran escala, no hay datos sobre una relación directa de patrocinio. No se conoce con seguridad la posesión de pinturas de van Dyck en esas fechas lo que permitiría afirmar con rotundidad un ejercicio de patrocinio artística, aunque tal posibilidad se antoja probable. Por otro lado, ambos pudieron coincidir de nuevo posteriormente, cuando Leganés visitó los Países Bajos por última vez acompañando al Cardenal Infante en su viaje desde Milán a finales de 1634. Este momento coincide con una breve estancia de van Dyck en Amberes desde la primavera de ese año a comienzos de 1635, siendo a su vez las fechas en que se

²⁴⁴⁷ Larsen 1988, núm. 829; Barnes *et al.* 2004, núm. III. 68; Sobre las copias en España véase también Sanzsalazar 2006

produjeron la mayoría de las adquisiciones pictóricas de Leganés, cuyo mejor prueba son los innumerables cuadros enviados a Madrid en los años sucesivos²⁴⁴⁸. Sin embargo, la mayoría de las pinturas de van Dyck que llegó a poseer no parecen proceder de encargos directos al artista sino de adquisiciones en el mercado, pues responden a obras realizadas con anterioridad a esta fecha. Este es el caso del *Martirio de san Sebastián*, que se encuentra en la National Gallery of Scotland (Cat. 169), que es con seguridad el cuadro que poseyó Leganés a tenor del número de inventario visible aun sobre el lienzo, cuadro que ha sido fechado hacia 1620²⁴⁴⁹.

El siguiente cuadro del artista citado en los inventarios es de nuevo una imagen piadosa, con san Mateo como protagonista. Se trata de una pintura problemática pues ha sido en ocasiones interpretada como una representación de san Jerónimo, aunque nunca ha sido localizada (cat. 186). Tampoco han sido identificadas con cuadro existentes en la actualidad otros lienzos atribuidos al artista en el inventario, pero cuya presencia en la documentación prueba el interés de Leganés por la pintura religiosa de van Dyck. Por ejemplo una representación de la historia de Sansón y Dalila (cat. 216), probablemente adquirida al hilo de la fama de la pintura del mismo tema realizado por Rubens, actualmente en la National Gallery de Londres. Obra que disfrutaba Nicolas Rockox en el salón principal de su casa, como se ve en la pintura que representa su galería realizada por van Frans Francken en la Alte Pinakothek de Munich. Esta circunstancia sería probablemente un incentivo más para que Leganés adquiriese una obra del mismo tema. Tampoco ha sido localizada otra pintura religiosa que presentaba a la Virgen con el Niño y los santos Juan, Pedro, Bernardo y Benito, que se cita en los inventarios como pintura de van Dyck, pero que en el siglo XIX se consideraba obra de Correggio, lo que arroja dudas sobre su verdadera autoría (cat. 285).

Sin embargo de las estas últimas y desconocidas pinturas, la apreciación de Leganés por el arte religioso de van Dyck se hace tangible en la representación de *Los Desposorios de Santa Catalina* del Museo del Prado (cat. 286), cuyo primer poseedor español fue el Marqués. Aunque se desconocen la fecha precisa y manera en que obtuvo la obra, su posesión es muy relevante. Se ha considerado que se trata de una pintura realizada poco antes de 1620, lo que la hace coincidir con otras posesiones suyas como el san Sebastián citado anteriormente. Además por el tipo de luz utilizado ha sido puesto en relación con el *Sansón y Dalila* de la Dulwich Picture Gallery²⁴⁵⁰, que como acabamos de ver pudo ser muy

²⁴⁴⁸ Véase el capítulo sobre las primeras actividades coleccionistas del Marqués.

²⁴⁴⁹ Christopher Brown en Amberes Londres 1999, p. 98 aporta esta fecha.

²⁴⁵⁰ Christopher Brown en Amberes Londres 1999, p. 61

cercano al cuadro del mismo tema poseído por Leganés. Todo muestra que Leganés se interesaba por la manera más venecianista de van Dyck, con un uso del color y las formas muy cercano a la pintura de Tiziano. De hecho la Santa Catalina del Prado está muy cerca de composiciones del maestro de Cadore especialmente representaciones de la virgen con el Niño y santos de la Gemäldegalerie de Dresde y el Museo del Louvre de París²⁴⁵¹. Este aspecto *tizianesco*, pudo ser sin duda uno de los alicientes de cara a la adquisición de la pintura, dada la conocida afición de Leganés a la pintura de corte veneciano. Por otro lado la Santa Catalina incorpora un fragmento de un capitel toscano en su parte inferior, como alusión a la ley antigua superada con la llegada de Cristo. Se trata de un motivo tenido en ocasiones como herencia de Veronés, pero interesante por ser utilizado también a por el mismo autor en su *Continencia de Scipión* (Oxford, Christ Church), cuadro que perteneció al duque de Buckingham. En ocasiones se ha aludido a la presencia de ese capitel como un incentivo para Buckingham debido a su afición por la arqueología clásica. Se trataría así de una suerte de unión entre dos prácticas coleccionistas, la arqueológica y la pictórica, condensadas en una sola obra, algo que se repite en la *Santa Catalina* poseída por Leganés, quien conoció personalmente al noble inglés. El *Matrimonio de Santa Catalina* sería sin duda una de las principales posesiones respecto a la pintura del artista flamenco y una de las más admiradas entre los aficionados madrileños, incluso tras la muerte del Marqués. Así, hoy sabemos que la obra fue vendida por su nieto a un mercader de pintura denominado en la documentación Juan Bautista Marqueli, del que apenas nada se sabe salvo el nombre, pero que adquirió otras relevantes pinturas de la antigua colección del I marqués²⁴⁵². Se desconoce la trayectoria de la pintura hasta que volvió a aparecer en la colección de Isabel Farnesio en 1745, cuya posesión repite la fascinación que produjo en España una de las más llamativas composiciones religiosas de van Dyck.

El cuadro del Martirio de Santa Catalina, es la última obra religiosa adquirida por Leganés durante sus años flamencos, de las que aparecen citadas en el inventario. Los demás cuadros atesorados antes de su último viaje a los Países Bajos son exclusivamente retratos. La poderosa capacidad de Van Dyck para este género atrajo el apetito coleccionista de un marqués de Leganés, que llegó a ser comitente directo suyo, como prueban los retratos algunos retratos suyos realizados por el artista. Como marco cronológico en el que situar la adquisición y el posible encargo de estos retratos, es muy llamativa la relación de algunos de estos con las peripecias de la huida de la reina francesa

²⁴⁵¹ Ibidem.

²⁴⁵² Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección, para más detalles sobre este mercader y sus adquisiciones.

María de Medici de París y su instalación en Bruselas, hecho que tuvo lugar en 1633. Por ejemplo, el primer retrato que se cita en el inventario es la imagen de una de las damas más relevantes de la corte bruselense, que llegó a ser dama de honor de la reina francesa: Geneviève de Urfé, duquesa de Croÿ. La duquesa fue retratada por van Dyck en una imagen de la que se conocen varios ejemplos, lo que implica una repetición de modelos por su taller. El ejemplar de Leganés parece corresponder a la versión que se encuentra en la National Gallery de Scotland en Edimburgo (cat. 327). Los retratos de esta bella dama eran habituales entre los aficionados flamencos del XVII. Por ejemplo, también atribuido a van Dyck se cita una imagen de la dama en poder del platero Jan Gillis desde 1683²⁴⁵³. En esta colección era pareja de un retrato de Ambrosio Spínola, con quien se rumoreaba tuvo la duquesa relación²⁴⁵⁴. Una circunstancia que por otro lado no deja de ser un incentivo más para que Leganés se hiciera con un retrato de esta dama. También es interesante la presencia Geneviève como parte del séquito que acompañaría a la infanta Isabel en la pintura que representa su visita a la galería de pinturas de Cornelis van der Geest obra de van Haecht (Amberes. Rubenhuis), lo que implica que Leganés pudo tener cierto contacto con la retratada, en el marco de una corte en la que ambos coincidieron. Por último, es muy llamativo el hecho de que este retrato se citase a continuación de la imagen realizada por Rubens de otra de las damas más notables de la corte bruselense, la princesa de Condé (cat. 326). Casi como si el marqués deseara atesorar efigies de las mujeres más representativas de la corte isabelina.

Los inventarios de la colección citan poco después dos nuevos retratos relacionados con la crisis política en el seno de la corte parisina y el exilio de María de Medici, como son los retratos del hermano de Luis XIII y su esposa Margarita de Lorena, duques de Orleáns (cat. 436 y 437). No se conocen con seguridad los ejemplares que se mencionan, que no debían de ser muy distintos a las obras conocidas de van Dyck, cuya autoría sin embargo no menciona explícitamente la documentación, pero que se deduce por las similitudes de las descripciones con los retratos conocidos salidos de sus pinceles. Ambas imágenes serían adquiridas por Leganés con posterioridad a la llegada a Bruselas de estos personajes en 1633. Dado que los modelos conocidos han sido fechados con seguridad antes de la marcha definitiva de van Dyck a Londres, necesariamente se deduce que la adquisición debió producirse en las pocas fechas del otoño de 1634 en que el Marqués permaneció en los Países Bajos. También en este grupo debe incluirse un retrato de Luis XIII, que aunque de nuevo aparece citado sin autor en el inventario de 1655, reaparece en citado en los

²⁴⁵³ Duverger, 1984-2004, vol 11, p. 168, 544 (citado de nuevo en 1689), vol. 12, p. 425, citado en 1697.

²⁴⁵⁴ Citado en una carta del pintor de 22 de abril de 1627, cfr. Barnes *et al*, 2004, p. 414.

inventarios del siglo XVIII, como una imagen realizada por van Dyck (cat. 497), atribución que debe ser tomada en cuenta pero con las debidas reservas, pudiendo ser realmente una copia más de la imagen que Rubens popularizó de este monarca.

Los retratos atribuidos a van Dyck en la colección son el género más numerosos de cuantas obras atesoro Leganés de este artista. Entre ellos se encontraban, no sólo efigies políticamente relevantes en la época sino también imágenes de miembros de su familia política. El primer ejemplo es el retrato de su suegro Ambrosio Spínola (cat. 449), que sería una versión de cuerpo entero de un original perdido pero bien conocido a través de diferentes versiones. Del mismo modo el retrato del hijo de éste, y cuñado de Leganés, Felipe Spínola, II marqués de los Balbases, es también citado en su inventario (cat. 453). No se tiene constancia de que van Dyck retratara a este personaje, ni de la afición a la pintura de este segundo marqués de los Balbases, quien desarrolló una actividad militar en los Países Bajos paralela a la de su cuñado. Pero en cualquier caso su existencia confirmaría el interés de los aficionados meridionales por ser retratados por el pintor flamenco. Junto a ambos retratos de los dos primeros Balbases se cita el conocido retrato de Policena Spínola, hija de Ambrosio, hermana de Felipe, y esposa del marqués de Leganés (Cat. 455). Una entrada del inventario problemática respecto a la correcta identificación y localización actual del cuadro, que no puede ser como se ha creído el que posee el Museo del Prado²⁴⁵⁵. De hecho sobre estas imágenes de Van Dyck poseídas por Leganés, hay numerosos interrogantes e incógnitas, todavía irresueltas. La principal versa sobre el origen de los mismos. Discernir si fueron encargos directos de Leganés al pintor, o adquisiciones posteriores es difícil de determinar. Tanto el retrato de Ambrosio, como el de su hija Policena, están mucho más cerca del tipo de retratos de la época genovesa del pintor, lo que parece indicar que se trataría de imágenes solicitadas por la familia tiempo antes de que Leganés los poseyese. Además la existencia de varias copias, y el hecho de que no se documenten antes de 1637, parece indicar que las pinturas del Marqués no son encargos suyos, sino versiones a partir de los primeros originales pintados por el artista anteriormente y adquiridos con posterioridad, quizás en su último viaje a los Países Bajos de 1634.

Pese a estas dudas, se puede afirmar que el marqués de Leganés fue patrón del pintor, a partir de la existencia de los retratos que van Dyck le hizo, y que necesariamente debieron ser encargos directos. Tres son las imágenes sobre lienzo que el pintor o su taller realizaron del noble español. Ambas respondiendo a diferentes estereotipos cortesano y

²⁴⁵⁵ Véanse las conclusiones en el catálogo.

militares. El principal de ellos es la imagen en traje de Corte, luciendo la llave de Gentilhombre de la Cámara, que se conserva en el Museo de Arte Occidental de Tokio (cat. 457), cuadro del que la existencia de réplicas de taller como la de la colección del Banco Central Hispano que fue tenida por la original durante mucho tiempo, prueban la relevancia de esta imagen en el siglo XVII. Sin embargo no puede deducirse que la réplica fuera también posesión del propio marqués. Un segundo retrato fue abordado representando a Leganés en un cuadro que recientemente aparecido en una colección privada suiza (cat. 459). En esta pintura Leganés aparece armado hasta la cintura, con calzas rojas y banda asimismo roja, donde el noble aparece situado delante de un paisaje, en el que se aprecia un árbol y la celada con plumas en el suelo. El rostro es idéntico al del primer retrato, lo que hace suponer que la autoría del cuadro se deba atribuir al taller, como una solución estereotipada del retrato de aparato manifestando en este caso el poder militar del general español, con el bastón de mando en una mano y la otra sobre la espada. Algunos detalles como la gola, los brillos sobre el hombro derecho de la coraza y la espada, hacen de esta imagen el prototipo para el retrato de Leganés grabado por Pontius para la serie de imágenes a partir de los retratos de van Dyck conocida como la *Iconografía*.

Los dos retratos citados son los únicos atribuidos a van Dyck en los inventarios de Leganés, aunque no parece que fuera el último. Otra imagen de cuerpo entero y completamente armado que tradicionalmente se ha creído que representaba al conde de Allegre, es en realidad una nueva imagen del Marqués, como se puede deducir apreciando las similitudes del rostro con los retratos conocidos. Además este cuadro, que fue dada a conocer hace años por Larsen, repite el retrato anterior medio armado en casi todos sus detalles, salvo que en esta ocasión la armadura cubre todo el cuerpo (cat. 609). Esta pintura, cuya calidad hace que sea considerada obra de taller no estaba atribuida en los inventarios de Leganés, quizás porque fue un cuadro que el propio marqués entregó a su hermano el marqués de Lorian y abandonó muy pronto la colección, no estando presente en el inventario *postmortem* de la colección de 1655, cuando se consigna la donación.

De esta manera se puede deducir que en 1634 cuando Leganés se alejó de los Países Bajos de manera definitiva, había obtenido al menos tres retratos de su propia persona salidos de la capacidad pictórica de van Dyck, aunque en distinto grado de intervención. Se trataba de una imagen autógrafa, representándolo en traje cortesano, y dos obras de taller, una de mayor calidad con el marqués medio armado y una última muy similar pero armado de cuerpo entero. Diversas soluciones que transmitiesen el mismo contenido: el creciente poder político y militar del marqués.

Abandonados definitivamente los Países Bajos, la obra de van Dyck, o al menos la relacionada con este pintor, se cita en contadas ocasiones en el inventario, demostrándose la dificultad de adquirir obras suyas en el mercado italiano o español. Aun así, no dejaron de ingresar en la colección cuadros que se le atribuían con distinto acierto. Por ejemplo, durante su estancia en Italia al menos dos obras se relacionan con este pintor. La primera, llama la atención por lo improbable de su veracidad. Se trata de un retrato de Vicenzo Gonzaga (cat. 908), un compañero de armas de Leganés durante las guerras de Lombardía en la segunda mitad de los años treinta. Aunque atribuido a van Dyck, forma parte de una serie de las imágenes de sus generales y maestros de campo atesoradas por el Marqués durante el desarrollo del gobierno de Milán. Realizadas en su mayor parte por un desconocido artista de origen italiano muchas de estas se conservan en el edificio del Senado de Madrid. Se puede presumir en este caso que se tratara de un artista italiano cercano a fórmulas vandyckianas, en lugar de un original del pintor. Por otra parte un retrato del Cardenal Infante don Fernando del que se ignoran sus detalles, es citado en los inventarios como copia van Dyck (cat. 992). Por último, la posibilidad de que un retrato de Baltasar Carlos (cat. 1027) fuese también obra del pintor, como afirma el inventario de 1726, llama la atención por lo improbable al ser obra incorporada a la colección durante los años que Leganés pasó en Italia. En cualquier caso, estos últimos cuadros evidencian el fuerte impacto de la retratística *vandyckiana* en la colección.

Finalmente y una vez instalado definitivamente en España durante sus últimos años de vida, Leganés adquirió otra interesante muestra de la pintura de este autor, cuya veracidad es indudable aunque no haya sido localizada con certeza. Se trataba de pintura representando *La Piedad de María* con diferentes figuras cuya detallada descripción del inventario la relacionan con un modelo iconográfico efectivamente salido de las manos de Van Dyck y muy extendido a través de copias y versiones de bodega (cat. 1235). Innumerables copias que por otro lado impiden identificar la obra atesorada por el marqués con un ejemplar concreto de los que se conservan en la actualidad. La influencia y aceptación de esta representación de Van Dyck también se prueba por el número de obras realizadas a partir de ella por otros autores. Un ejemplo muy interesante es la *Piedad* de Gaspar de Crayer, que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. 801; 208 xx 266 cm)²⁴⁵⁶, obra que perteneció a un aficionado a la pintura flamenca tan minucioso como el archiduque Leopoldo Guillermo. Dado que como veremos Leganés fue uno de los coleccionistas que mayor interés demostró por la pintura de Crayer, la posibilidad de la

²⁴⁵⁶ Vlieghe 1972, p. 210.

posesión de una pintura de este artista siguiendo el modelo de van Dyck es por tanto considerable. Aun así, el cuadro de *La Piedad* está claramente atribuido a Van Dyck en el inventario, aunque no haya sido localizada ni se sepa nada más de su destino. Dada de la escasez de datos al respecto de esta postrera adquisición de obra de van Dyck por Leganés, es muy llamativo que fuera ésta la pintura del artista van Dyck más valorada de toda la colección, lo que implica que su calidad debió de ser muy alta, confirmando que en los últimos años de su vida y actividades como aficionado, Leganés seguía teniendo la finura necesaria para apreciar una buena pintura de uno de los autores flamencos que más le fascinaron a lo largo de su vida. Es muy significativo en suma como la última pintura de van Dyck que logró obtener este coleccionista, a juzgar por las copias conocidas, mantuviese idéntico venecianismo que otras pinturas del artista atesoradas durante sus primeros años de aficionado, confirmando la pasión de Leganés por su pintura.

GASPAR DE CRAYER.

Junto a van Dyck, el otro principal autor de retratos en quien puso los ojos el marqués de Leganés como coleccionista fue Gaspar de Crayer. Artista citado siete veces en el inventario principal de su colección de 1655, pero al que pueden adscribirse al menos otros tres cuadros, componiendo una decena las obras suyas que el marqués disfrutó. Todas sus pinturas están presentes en el inventario de 1637, por lo que presumiblemente fueron adquiridas durante las distintas visitas de Leganés a los Países Bajos, y antes de 1634 momento en que abandonó la tierra flamenca definitivamente.

Retratos de miembros de la casa de Habsburgo, retratos de aparato del Conde-duque de Olivares y alguna imagen de devoción, comprenden su selecto grupo de obras de Crayer. Un pintor en el que Leganés fácilmente pudo fijarse, dado que aun nacido en Amberes salió pronto de la ciudad, instalándose en Bruselas y trabajando para los archiduques Alberto e Isabel en los años que allí también actuaba el Marqués²⁴⁵⁷. Esta coincidencia implica que pudo admirarle ya desde su juventud, antes incluso de poseer sus obras. No es extraño que se sintiese atraído por uno de los pintores que mejor supo traducir la influencia de los retratos de Rubens y van Dyck en Amberes, especialmente durante la estancia de este último en la ciudad entre 1634 y 1635, momento en que Leganés visitó Flandes por última vez²⁴⁵⁸. De hecho, el primer cuadro suyo que parece poseer fue la imagen de Felipe IV con un enano y un caballo al fondo del Ministerio de Asuntos

²⁴⁵⁷ Vlieghe 1972, aporta los datos básicos sobre la biografía de Crayer y su catálogo.

²⁴⁵⁸ Véase al respecto Vlieghe 1994, p. 205-206.

Exteriores, que pasa por uno de sus retratos más rubensianos, especialmente en la solución adoptada para el monarca (cat. 122). Un cuadro que se estima pintado entre 1627 y 1632, y que Leganés podría por tanto haber adquirido durante sus primeros viajes a los Países Bajos. La relevancia de la posesión de esta pintura radica en su posible influencia en España. Aunque no hay datos que confirmen la presencia del cuadro en Madrid antes de 1637, es más que probable que para 1634 Leganés ya tuviera la pintura en su poder, cuando importó de los Países Bajos un amplio número de retratos. En este sentido, llama la atención el hecho de que un artista como Maino utilizara el modelo de retrato de Felipe IV para incorporarlo en el segundo plano de su *Recuperación de Bahía* (Madrid, Museo del Prado). Hace tiempo López Rey recalcó la relación entre el Felipe IV de Maino y el que está representado en el cuadro del Ministerio de Asuntos Exteriores como parte de su argumentación para justificar la autoría de Velázquez de este último, dado que Crayer no conoció nunca en persona al rey español. Hoy podemos deducir que la efigie pintada por el artista flamenco se basaba en otros retratos de Rubens, pero lo más interesante es que esa vinculación del retrato con Maino vislumbrada por el investigador americano, nos abre la puerta a la posibilidad de que éste conociera la obra de Crayer cuando colgaba en Madrid en las casas de Leganés, dado que pintó *La Recuperación de Bahía* hacia finales de 1634, y en esa fecha el Marqués ya habría adquirido la obra. De ser así, sería una interesante influencia del gusto de Leganés en el mundo artístico madrileño contemporáneo.

Siguiendo el ritmo ordinal de la colección Leganés, que parece corresponder al orden cronológico de sus adquisiciones, se citan varias representaciones religiosas de Gaspar de Crayer. La primera es de nuevo un ejemplo de la influencia en el artista de los principales maestros flamencos, en concreto Rubens. La obra representaba a san Agustín en el momento que le fue revelado el misterio de la Eternidad (cat. 178), según una representación popularizada por Rubens, que se encuentra en Praga y que Crayer supo aprovechar en diversas ocasiones. En este sentido de imitación de los modelos rubensianos también hay que clasificar otra pintura de este autor que poseyó Leganés. Se trata de una representación de san Ignacio de Loyola vistiendo el hábito para celebraciones litúrgicas (Cat. 269), cuya descripción coincide con ciertas imágenes del santo realizadas por Rubens. Algo que no fue infrecuente en un pintor del que se ha especulado su presencia en el propio taller de este último²⁴⁵⁹. La ausencia de los cuadros atesorados por Leganés, no permite discernir entre la fuerza grado de influencia de Rubens y el grado de libertad creadora del artista afincado en Bruselas. Al menos en estos dos ejemplos

²⁴⁵⁹ Vlieghe 2000, p. 115.

Mayor singularidad mantiene una excelente pintura religiosa conservada en la actualidad y atribuida a Gaspar de Crayer que demostraría que Leganés se deja llevar por el Crayer más expresivo y libre. Se trata de una asunción de Cristo conservada en una colección particular madrileña (Cat. 182), de la que no se tenía noticia desde 1726.

Pero el género por el que Leganés se interesó en mayor medida es evidentemente el retrato y para el caso de Crayer su presencia en la colección es abrumadoramente superior al de otro tipo de obras. Ya se ha mencionado la relación de sus efigies con el van Dyck del último periodo en Amberes, coincidiendo con las fechas en que Leganés permaneció en los Países Bajos. De hecho es muy significativo que los retratos de Crayer se mezclen con los de Van Dyck en la colección sin solución de continuidad, algo que arroja dudas sobre las autorías precisas de algunas de sus pinturas. Un ejemplo es el retrato de la marquesa de los Balbases Gerónima Doria, esposa de Felipe Spínola (cat. 454), que forma parte de un grupo de imágenes de la familia política de Leganés, cuyos retratos del propio Felipe Spínola (cat. 453), de su padre Ambrosio (cat. 449) de la esposa de Leganés Policena Spínola (cat. 454) y del propio Marqués (cat.- 457), están atribuidos a van Dyck. Este último siendo una pintura conservada en la actualidad y que evidencia su autoría. El hecho de no haber localizado el retrato de Gerónima, del que no se tienen noticias desde 1726, impide, sin embargo, confirmar las atribuciones de los inventarios.

Algo muy distinto se produce con las imágenes que Crayer realizó del archiduque Alberto de Austria y de su esposa Isabel Clara Eugenia. La existencia del retrato del primero en el Museo de Bellas Artes de Sao Paulo (cat. 477) permite confirmar que Crayer interesó a Leganés en mayor medida de lo que demuestran sus inventarios. Esta pintura, de la que Hans Vlieghe confirmó la autoría de este artista, es muy relevante para justificar tal extremo. El cuadro no está atribuido en el inventario de 1655, ni en el de 1726 y sin atribución clara llegó a poder de Madrazo, quien obra de la escuela de Rubens, permaneciendo con esta autoría gran parte del siglo XX. El hecho de que sea una obra de Crayer, confirma la fascinación que tuvo por que poseer retratos de oficiales salidos de sus pinceles demostrando un activo interés en la manera de Crayer. Sobre todo porque cuando adquirió esta pareja, ya poseía otras imágenes de los archiduques concebidas como parte de otras series de retratos oficiales de los Habsburgo. Por lo tanto su utilización representativa no parece el principal incentivo para su adquisición, dado que con anterioridad se citan en la colección otras parejas retratos de los archiduques, una realizadas presuntamente Noveliers (cat. 419 y 420), y algún otro discípulo de Rubens -quizás el propio Crayer- (cat. 476-477). En el caso del retrato de la Infanta, aunque no se ha localizado la pintura, se tiene

una idea aproximada de su aspecto a través de las descripciones de la obra cuando se encontraba en las colecciones de José de Madrazo y del Marqués de Salamanca en el siglo XIX (cat. 478). La misma confirmación de la tendencia de Leganés a la pintura de Crayer se deduce de otro retrato sin atribución en su inventario, pero que la crítica moderna ha relacionado con la producción de este artista. Un retrato del Cardenal Infante, vestido con hábito cardenalicio y sentado en una silla, que en los años setenta pasó por el mercado del arte (cat. 480). Dada la juventud de la imagen de don Fernando y el hecho que el retrato fuese con el hábito de Cardenal, permiten suponer que es una imagen creada con anterioridad a su llegada a Bruselas en 1634, habiendo sido fechado entre 1627 y 1632, lo que confirmaría un prematuro interés de Leganés en la obra del artista. Coincidiendo con los primeros años en que visitó Flandes como una figura política de relevancia, capaz de adquirir pinturas de calidad y patrocinar a artistas de entidad; y por lo tanto adelantando las fechas de inicio de sus prácticas de coleccionar pintura de calidad.

Con relación a los servicios pictóricos de Crayer a la monarquía hispánica, llaman la atención dentro del conjunto de su producción artística sus retratos ecuestres de Felipe IV, el Cardenal Infante y del conde duque de Olivares. Su presencia en la colección multiplican la evidencia sobre la fascinación de Leganés por la retratística de Crayer. Las imágenes de don Gaspar a caballo, como la que se encuentra en el Boston College (cat. 446), tienen además un interés privado y un alto grado de representación política y personal, siendo un nuevo ejemplo de su devoción hacia su protector. Pero ésta no sería la única, un segundo retrato ecuestre de su primo el poderoso ministro sería también atesorado (cat. 484). En este caso se trata de un cuadro adquirido junto a sendas representaciones ecuestres de su suegro Ambrosio Spínola y de sí mismo al frente de una batalla (cat. 483-485). Pinturas estas dos últimas que permanecen atribuidas a Pieter Snayers en los inventarios, pero que podrían ser igualmente representaciones salidas de las manos de Crayer, especialmente el de Leganés, cuyas similitudes con otras imágenes ecuestres de este autor como la del Boston College es evidente, y que permiten considerar la autoría de este artista, al menos conjuntamente con Snayers. Es posible que Leganés pretendiera obtener esta pequeña serie ensalzadora de Olivares y Spínola, junto a la suya propia, a modo de homenaje a quienes habían sido sus creadores en lo militar y en lo político. Es significativo en este sentido que no comparezca en la colección retrato alguno ecuestre del Cardenal Infante, ni de Felipe IV

de quien Crayer llegó a realizar varios²⁴⁶⁰, sino imágenes de sus dos directos protectores y de sí mismo.

PIETER SNAYERS

La obra de Peeter Snayers fue igualmente una de las más admiradas por el marqués de Leganés, quien pudo disfrutar de varias obras salidas de sus pinceles. Entre ellas varios retratos, cuya posesión no se entiende si no es desde el encargo directo, lo que implica un ejercicio de patrocinio cuyos extremos permanecen aun por aclarar²⁴⁶¹. El inventario de las pinturas levantado a la muerte del marqués menciona a Snayers en veinte ocasiones. En la mayoría de los casos como autor de pinturas agrupadas en series. En ciertas ocasiones se le cita bajo confusas ortografías como “suyder”, “suyer” o incluso como “snyder”, en una clara confusión con el pintor de animales y naturaleza muerta Frans Snyders, también muy admirado por el Marqués. Junto a esas veinte obras atribuidas, al menos una serie de cuatro batallas citadas sin autor, pero conocidas en la actualidad, son también obra de Snayers. Éstas, junto con otra serie de cuatro obras de carácter paisajístico y religioso, de las que se han localizado dos, elevan a treinta las pinturas realizadas por el pintor presentes en la colección. Se trata de un número lo suficientemente amplio como para considerar un activo interés de Leganés por su pintura.

Salvo dos cuadros que analizaremos al final de este capítulo, todas las pinturas de este autor se encuentran en poder de Leganés antes de junio de 1637, cuando se levanta el primer inventario completo de la colección. Esto establece que fueron adquisiciones relacionadas con sus distintas estancias en los Países Bajos, la última de las cuales se produjo en 1634, aunque las obras pudieron llegar con posterioridad. Siguiendo el orden del inventario, las primeras que aparecen citadas son muy enigmáticas, debido a la parquedad de las descripciones. Se trata de cinco batallas, mencionadas sin mayor detalle, de alguna de las cuales se puede conocer el aspecto a través de su mención en inventarios de la familia Altamira o de coleccionistas decimonónicos como Madrazo o el marqués de Salamanca (cat. 72-76). De ellas al menos cuatro se citan con seguridad en 1726, cuando eran propiedad de Ventura de Moscoso Osorio, XI conde de Altamira y se mantenían en el

²⁴⁶⁰ Véase por ejemplo Vlieghe 1972, A 257 en paradero desconocido; A256 para el que conserva el Museo del Prado; Otro perteneció a la colección Alba (Vlieghe 1972, núm. A269), siendo vendido en Sotheby's Amsterdam en 1995 (9 mayo, lote 36). Véanse también Díaz Padrón 1965 y Díaz Padrón 1965b.

²⁴⁶¹ No existe una monografía sobre este pintor ni un catálogo extenso de sus obras. Sin embargo ha sido estudiado y referenciado en artículos parciales y monografías conjuntas del arte flamenco. Véase especialmente Cuvelier 1944-1946 para los datos biográficos y Hrnčířík 2005 para aportaciones biográficas más modernas.

mismo palacio de la Calle san Bernardo, donde las había colgado Leganés. El hecho de que en ese momento formen parte de la llamada “Sala de las Batallas”, donde permanecían muchos de los cuadros de tema militar que había llegado a atesorar en el siglo anterior, es muy elocuente respecto de la relevancia familiar concedida a estas imágenes castrenses. Sin embargo, se ignora si tal ubicación correspondía a la original dispuesta por Leganés cuando conformó su colección en el siglo anterior o responden a disposiciones posteriores.

La siguiente serie citada en el inventario es también de gran relevancia para vislumbrar un incipiente interés de Leganés por las batallas diseñadas por Snayers. Se trata de seis escenas de batallas relacionadas con la guerra de Bohemia que tuvo lugar entre 1619 y 1621, desencadenante del grueso de confrontaciones conocidas como la guerra de los treinta años (cats. 111, 115, 116, 117, 118). La ortografía de los nombres de las ciudades y batallas representadas en esta serie es confusa aunque puede deducirse que aludían entre otros a la liberación de Viena (24-26 octubre de 1619), el sitio de Prachatice (10 junio 1619) y el de Horn (septiembre 1619)²⁴⁶². Se desconoce si esta serie se relaciona formalmente con las cinco pinturas que incluyendo estas tres batallas junto con las de Pisek y Bratislava, se encuentran en Rohrau, Austria (Harrach'sche Gemäldegalerie), en las que Snayers también ilustró la misma confrontación²⁴⁶³. En cualquier caso, uno de los aspectos más relevantes es el protagonismo que en ellas mantenía el conde de Bucquoy. Junto con el conde de Tilly, este personaje fue el general encargado de la represión imperial sobre los bohemios, y el protagonista de las batallas representadas en la serie.

El general Karl Bonaventura von Longueval, conde de Bucquoy, pertenecía a las familias flamencas fieles a la causa de los Habsburgo, siendo un activo militar al servicio de Felipe III y Felipe IV, a quien sirvió como consejero de Guerra. Formado en Flandes durante las campañas de principios de siglo, creció a la luz de éxitos como la batalla de Ostende de 1600, junto al general Ambrosio Spínola, y fue nombrado, por el Gobernador Alberto de Austria, Maestre de Campo General en Tiempo de Paz y Guerra. En 1618 unió sus fuerzas al conde de Tilly, general del emperador Fernando II, atacando Bohemia (actual república Checa). Una confrontación que tuvo su momento álgido en la famosa victoria católica de la Montaña Blanca. Muerto en 1623, su efigie es suficientemente conocida a través de los numerosos retratos y grabados que de él se conservan en España²⁴⁶⁴.

La presencia de estas pinturas alusivas a los éxitos militares de Bucquoy en la colección de Leganés es significativa de su mentalidad como coleccionista y militar. El

²⁴⁶² Descocemos a que batalla alude la cita a Memignar (cat. 115 y 117)

²⁴⁶³ Hrnčířik 2005, p. 66, núm. 21-25.

²⁴⁶⁴ Para el conde de Bucquoy ver *Biographie Nationale de Belgique* 1866-1929, XII, pp. 359-367.

conde, había sido uno de los grandes generales flamencos al servicio de la casa de Austria, una personalidad militar a la que Leganés parece querer emular. De hecho, como se vio en el capítulo sobre *el cursus honorum* militar del marqués, fue a la muerte de este personaje en 1623, como Leganés comenzó a ser promocionado y atesorar diversos cargos en los Países Bajos. Primero hacia la Castellanía de Amberes, y posteriormente al cargo de General de la Artillería. Además, a finales de los años veinte, Leganés mantuvo fuertes contactos con conde de Bucquoy, hijo del anterior, quien que en 1627 acompañó le acompañaría en su proyecto de consecución de la Unión de Armas para la Monarquía Hispánica²⁴⁶⁵. Es decir, la posesión de las gestas de Karl Bonaventura de Longueval es un ejercicio de autocomplacencia en la casta militar al servicio de la casa de Austria a la que Leganés también pertenecía, y así parece querer manifestarlo con su adquisición. De nuevo, el hecho de que todas las pinturas de la serie de la guerra de Bohemia se encontraran en 1726 en la misma “Sala de Batallas, presumiblemente montada en tiempos de Leganés, muestra la trascendencia que tuvo en la política propagandística de la familia.

Un ultimo detalle interesante de esta serie es el hecho de que se citen junto a dos paisajes de Jan Wildens que representan la ciudad de Amberes desde dos puntos de vista distintos (cat. 112-113). Como se analiza en su lugar, una de estas pinturas representa además el cortejo de llegada de la reina francesa María de Medici a la ciudad en 1633. Este dato permite establecer la fecha *postquem* para la adquisición de las pinturas por parte de Leganés, muy cercana en el tiempo al último viaje del marqués a los Países Bajos justo al año siguiente, cuando presumiblemente habría de adquirirlas. En su poder, sin embargo, no se documentan con seguridad hasta junio de 1637 en el primer inventario completo de su colección.

Junto a la serie Bohemia, el inventario general de la colección cita otro grupo de tres batallas, sin detalle alguno sobre el argumento de las mismas, pero de bastante menor valoración económica respecto a las anteriores. Si cada una de las batallas de Bucquoy se tasaron en 2.500 reales, éstas apenas alcanzan los 1.000, quizás por su menor tamaño. También es llamativo, que en el inventario de 1726, cuando se encontraban junto al resto de escenas de Snayers en la citada “Sala de Batallas”, estas tres pinturas se consideraran obras de Noveliers. La mención a este autor es sorprendente, pues en 1655 están perfectamente inventariadas bajo la autoría de Snayers. Algo que también sucede en ese inventario con algunas de las batallas de la serie anteriormente tratada. Esta consideración y alusión a Noveliers, nombre que quizá se pudiese leer en alguna parte de los lienzos o de

²⁴⁶⁵ Véase el capítulo correspondiente de este trabajo.

los marcos, aludiría a Salomon Noveliers, pintor y mercader de arte, a través del cual pudieron llegar las pinturas a la colección. Circunstancia que no parece inverosímil, pues pinturas que estaban firmadas se citan en la colección por el nombre del mercader a quien las adquirió Leganés, caso de *Orfeo* realizado por Denis van Alsloot, adquirido a través de la firma Musson (cat. 132). Además, Noveliers había trabajado para el propio Leganés, como se deduce de la amplia serie de retratos de los Habsburgo estudiada en su lugar, y sus actividades como comerciante permiten considerarlo el vehículo por el que Leganés accedió a la posesión de algunas de las batallas de Snayers²⁴⁶⁶.

En los años en que se desarrollaban las escenas de la guerra bohemia relatadas por Snayers más arriba, Leganés participaba en la guerra del Palatinado, en la que tuvo un cierto protagonismo bajo las órdenes de Ambrosio Spínola²⁴⁶⁷. La representación pictórica de esta contienda estará también presente en la colección, en varias obras que permiten presuponer una cierta relación entre Leganés y Snayers. Entre estas pinturas destaca el retrato del Caporal de Minadores Antonio Servas, personaje a las órdenes del Marqués y que participó en la batalla de Bergem op Zoom de 1623 (cat. 366). El cuadro se encuentra en la actualidad en la Academia de Bellas Artes de san Fernando de Madrid, a donde llegó a través de la colección de Manuel Godoy. Es sin duda uno de los mejores retratos realizados por el pintor, cuya singularidad prueba el grado de definición adquirido por la colección. Aunque se desconoce si la imagen fue encargada expreso o recibida como homenaje por el protagonista de la escena, en cualquier caso este retrato es un precedente claro de la costumbre de atesorar imágenes de los militares a su servicio que Leganés desarrollaría durante el periodo en que fue Gobernador de Milán en los años treinta. Además supuso el inicio del desarrollo de su interés por las galerías de retratos contemporáneos como vehículo para el desarrollo de su propia representación como militar de alto rango, a través de las imágenes de sus inferiores jerárquicamente, cuyo mejor ejemplo son los retratos que actualmente conserva el Palacio del Senado en Madrid²⁴⁶⁸. El inacabable sitio de Bergen op Zoom fue una de las batallas más relevantes durante la guerra del Palatinado, desarrollándose en los primeros años de la década de los veinte. El conflicto tuvo en la famosa toma de Breda y en la batalla de Juliers los momentos más gloriosos de las armas españolas, tal y como años después se constató en la serie de batallas parra el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Aunque tuvo una participación testimonial en la toma de Juliers, Leganés aparecería en el cuadro de Jusepe Leonardo que lo representa junto a

²⁴⁶⁶ Véase más adelante la figura de este pintor y su presencia en la colección.

²⁴⁶⁷ Véase el capítulo biográfico correspondiente en la primera parte de este trabajo.

²⁴⁶⁸ Véase catálogo núm. 884 y ss.

Spínola (Madrid Museo del Prado). Sin embargo, su presencia en la definitiva toma de Breda, aunque ha sido defendida en ocasiones, no ha podido ser probada documentalmente. En cualquier caso, ambas batallas supusieron uno de las últimas manifestaciones de la gloria militar de Ambrosio Spínola, futuro suegro de nuestro protagonista, y evidenciaban el poder de las armas hispánicas en una confrontación en la que Leganés participó activamente.

No es de extrañar, por tanto que el Marqués adquiriese con posterioridad, sendas representaciones de las batallas de Breda y Juliers realizadas por Peeter Snayers (cat. 271 y 272 respectivamente). Respecto al cuadro de la toma de Breda que fue colgado en su palacio de la corte, éste quizás tuviera alguna relación con la pintura del mismo tema y autor, que trajo desde Flandes para el Alcázar de Madrid, según se constata en el inventario palatino de 1636 y que corresponde con la pintura hoy custodiada en el Museo del Prado (P1748)²⁴⁶⁹. Por su parte la vista del sitio de Juliers representada por Snayers que se cita en su poder, no tuvo nunca un paralelo en la colección real, siendo su propio cuadro el único referente a esta batalla en Madrid, antes de la realización del cuadro de Leonardo para el Salón de Reinos, y en el cual el pintor aragonés pudo tener la oportunidad de documentar de la ciudad y la batalla representada en el fondo de su pintura.

Además de las vistas de las batallas de Breda y Juliers, la utilización de Leganés de los pinceles de Snayers en su propio beneficio propagandístico tiene más ejemplos. Especialmente interesantes son los cuadros que se le atribuyen representando al general genovés y suegro Ambrosio Spínola, en un retrato ecuestre de aparato (cat. 483) y al propio marqués de Leganés en idéntica suerte (cat. 485), que formaban serie con la imagen de Felipe IV en la misma posición (cat. 488). La existencia del retrato de Leganés, conocido a través de fotografías, y el hecho de estar firmado por Snayers parece definitiva en cuanto a la autoría, aunque la existencia de cuadros similares en la colección atribuidos a Gaspar de Crayer, parecen apuntar a una colaboración conjunta de los dos autores, que pasaban por ser los principales artistas requeridos por el Marqués durante su etapa flamenca para la realización de cuadros de aparato. Respecto al retrato de Spínola, aunque su vinculación con el cuadro que actualmente posee el duque de Alburquerque no pasa de ser una hipótesis plausible, se documenta hasta 1864 cuando permanecía en poder del duque de

²⁴⁶⁹ El detalle de la cartela y las medidas indican que fue éste el cuadro traído por Leganés desde Flandes y entregado al rey. Desconocemos las razones que llevan a Díaz Padrón a mencionar que la imagen de *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda*, del mismo museo (P1747, también fue entregado por Leganés a Felipe IV, pues no se cita así en el inventario de 1636 (ver Díaz Padrón 1975, p. 360). En 1636 se cita la pintura en la “Pieza del cuarto Bajo antes de la del despacho”: *Otro del mismo tema tamaño, del sitio de Breda, con moldura dorada y negra, y se demuestra quando salió a uerle en coche la Señora Ynfanta y el marqués Spinola armado a cavallo y descubierto cerca de él y otro coche delante* (citamos por la transcripción en Martínez y Rodríguez, 2007, p. 102.)

Sessa, y se consideraba posible obra de Crayer. Del retrato del rey Felipe IV nada más se sabe desde 1726. En cualquier caso, los tres cuadros formaban grupo con el retrato de Olivares citado bajo el número 484 y que presumiblemente pudiera ser el que se conoce en una colección privada neoyorkina, atribuido a Crayer (cat. 484). Por otro lado en sus aspectos formales las tres imágenes coinciden con otro de los retratos de Olivares considerados de Crayer y presentes en la colección Leganés (cat. 446), lo que de nuevo parece apuntar a una colaboración entre ambos artistas patrocinados por el Marqués.

Cuando Leganés llegó a Bruselas en 1634 acompañando al Cardenal Infante tras un viaje en el que había demostrado sus cualidades como estratega, no renunciaría a obtener una imagen de la más sonora batalla en la que había participado activamente como era la victoria de Nördlingen. En su poder se cita una pintura bajo este tema atribuida a Snayers que necesariamente tuvo que ser realizada después de noviembre de ese año, cuando llegó Leganés a Bruselas, y que se cita por primera vez en su poder en junio de 1637 (cat. 500). Si como suponemos el inventario responde fielmente al orden cronológico de ingreso de los cuadros en la colección, todas las pinturas posteriores citadas en el inventario de junio de 1637 debieron ser adquiridas necesariamente entre ambas fechas. El cuadro de la victoria de Nördlingen que poseía Leganés no ha sido localizado, aunque es llamativo cómo en una fecha tan tardía como 1726, cuando la obra se catalogó en la colección Altamira, aun se recordaba la participación del Marqués en esta batalla, probablemente a causa de la existencia algún letrero en el cuadro.

El siguiente grupo de batallas realizadas por Snayers y presentes en la colección es, sin embargo de no citarse el autor en los inventarios, uno de los mejor documentados, debido a la feliz localización de al menos dos de sus ejemplares. Se trataba de una serie de cuatro batallas relacionadas con la guerra del Palatinado en 1622-23, representando las batallas de Stadholn, Winpfen y Fleurus (cat. 649 650 y 651), que tuvieron lugar respectivamente el 6 de mayo de 1622, 6 de agosto de 1623 y 28 agosto 1622. La primera de éstas se conserva en los Museés Royaux de Beaux Arts de Bruselas, y demuestra la calidad de las pinturas atesoradas por Leganés. El propio museo alberga la cuarta pintura de la serie, que representaba la Batalla de la Montaña Blanca, que tuvo lugar en Praga en noviembre de 1620, y que en sentido estricto se relacionaba con la guerra de Bohemia (cat. 652). La presencia de estas obras en Bruselas está relacionada con el coleccionismo decimonónico. Fueron propiedad del marqués de Salamanca, quien obtuvo algunas de las batallas de la antigua colección Leganés y vendió más tarde las pinturas en el mercado

internacional. Por otro lado la posesión conjunta de escenas de la guerra del Palatinado y de Bohemia indica claramente que un protagonista de la escena política como Leganés, entendía ambos acontecimientos como distintos extremos de un mismo conflicto, colgándolas juntas como manifestación idéntica lucha entre el mundo católico y la herejía protestante. Temáticamente estas pinturas completarían las escenas de batallas obtenidas por el conde de Bucquoy que analizamos líneas arriba, aunque en este caso no es un general el que protagoniza la serie individualmente, sino que son representaciones diversas de victorias del bando católico. Llama la atención, el hecho de que ninguna de las escenas de esa guerra que obtuvo representara victorias en las que Leganés hubiese participado, pese a haber estado presente en la guerra del Palatinado. En este sentido la ausencia de datos biográficos concretos sobre sus actividades en estos años supone una clara dificultad para la interpretación de la posesión de la serie de batallas del Palatinado. Otra cuestión sorprendente es el diferente valor económico con el que se tasan. Si bien para el cuadro de Stadholm presente en Bruselas no se aporta el precio, la batalla de Wimpfen fue varlorada en 1.200 reales, muy por debajo de los 3.300 que alcanzaron las batallas de Fleurus y la Montaña Blanca. Esta diferencia parece demostrar la diferencia de calidad de las obras.

La siguiente serie de pinturas de Snayers citada en los inventarios es absolutamente singular. No se trata de los habituales temas castrenses a los que acostumbra el artista sino pintura de paisaje con pequeñas figuras, algo infrecuente en su producción. Se trata cuatro pinturas verticales representando ermitaños en paisajes (cats. 658, 659, 660, 661). La localización de al menos dos de ellas, -una perfectamente firmada por el artista-, permite establecer la autoría de las pinturas, que sin embargo carecen de atribución en el inventario. Se trata de incursiones en la pintura de paisaje absolutamente desconocida en la producción de Snayers, lo que de alguna manera amplía la diversidad de la colección de pintura flamenca del marqués de Leganés, y muestra su situación de certero aficionado a las singularidades artísticas. El impacto de estas obras y su excepcionalidad era algo ya conocido a comienzos del siglo XVIII, dado que al menos dos de estas obras están entre las pinturas sustraídas por el ejército francés de las casas de la familia de los condes de Altamira, entre las mejores pinturas que se localizaban en ese momento procedentes de la antigua colección Leganés.

Dejando aparte la excepción que suponen las anteriores escenas de ermitaños en paisaje, casi todas las pinturas de Snayers que atesoró Leganés fueron pinturas de batallas, el género en el que destacó sobremedida el artista. Es imposible establecer con seguridad la fecha de adquisición de las pinturas, dadas las dificultades para la datación de las propias

obras. Muchas de ellas reflejaban acontecimientos que tuvieron lugar a comienzos de la década de los veinte, pero presumiblemente fueron realizadas por Snayers mucho más tarde, hacia los treinta cuando se consagró su fama como creador de escenas militares. Es posible que adquiriese las pinturas en esos momentos, coincidiendo con su situación privilegiada en los Países Bajos. De hecho es llamativo que ninguna de las pinturas que llegó a poseer estén firmadas por el artista con la habitual alusión a su condición de Pintor del Cardenal Infante, cargo que alcanzó a finales de la década de los treinta, por lo que se debe considerar que las obras de Leganés en su mayoría son anteriores a esa consagración de Snayers en la corte bruselense. De hecho, todas las pinturas citadas hasta ahora pertenecían a Leganés antes de junio de 1637. Por otro lado, es también muy sugerente la elección de los acontecimientos atesorados, todos relacionados con la situación bélica europea contemporánea y coincidentes temporalmente con los momentos de su ascenso militar y político, aunque, como se ha visto, fuesen representaciones de batallas en las que no participase él directamente.

Como colofón a su interés por las escenas bélicas de Snayers, Leganés finalmente llegó a poseer pinturas de batallas abordadas por este artista que conmemoraban sus propias victorias militares. Cuando en noviembre de 1646, tras años de oscura situación militar y política en España, Leganés obtenía una sonada victoria sobre los franceses, a los que expulsó de Lérida, el acontecimiento fue una oportunidad propagandística que merecía una representación pictórica. En su inventario de 1655 se citan dos pinturas de esta batalla. Obras que se conservan hoy en día en el Museo del Prado y en el Palacio de Viana de Madrid, sede del Ministerio de Asuntos Exteriores (cat. 1246-1247). La victoria que produjo una gran cantidad de propaganda literaria²⁴⁷⁰, dio lugar también a un grabado de Herman Pannels que representaba la posición de los ejércitos, las defensas de la ciudad y sendos retratos de Leganés y el duque del infantado a caballo en primer término (ilustración). Se trata de una suerte de representación de perspectiva doble, caballera y en profundidad, idéntica a la utilizada por Snayers en sus obras. Es difícil



²⁴⁷⁰ Véase el capítulo biográfico sobre los últimos años de Leganés.

establecer si el grabado es un producto posterior a las escenas pintadas por el artista flamenco, o por el contrario como parece más plausible, fueron el instrumento utilizado por Snayers para desde Bruselas abordar sus cuadros²⁴⁷¹. En cualquier caso, a través de sus cuadros de las batallas de Lérida Leganés se podía por fin contemplar representado como protagonista de la defensa de la Monarquía Hispánica contra sus enemigos, al igual que sus admirados conde de Bucquoy, conde Tilly, Maximiliano de Baviera o don Gonzalo de Córdoba, héroes de las demás batallas por él atesoradas en su palacio. Las dos pinturas de la batalla de Lérida son formalmente muy similares, en realidad suponen un sutil ejercicio de propaganda por parte de Leganés. Si bien una de ellas permaneció en su poder y se documenta en la colección hasta finales del siglo XIX, como muestra de las glorias militares de la casa. La otra fue inmediatamente entregada a Felipe IV, en un claro gesto adulador, pero también con evidentes intereses personales de cara a la recuperación de su propia figura como militar y político al servicio de la corona. Con este gesto, además, Leganés no hacía otra cosa que repetir una práctica habitual en el siglo XVII, pues son conocidas las pinturas de batallas donadas al rey por los protagonistas de las mismas. Sirva como ejemplo la serie de pinturas navales entregadas por el Almirante Antonio de Oquendo en 1631, citadas en el inventario del Alcázar de 1636²⁴⁷².

A modo de conclusión, es muy interesante ponderar la utilización de Snayers por parte de Leganés como el pintor elegido para la realización de las escenas militares y retratos que diesen forma a su propia posición histórica. Se establecía así en la misma línea que otros relevantes aficionados a la pintura que también utilizaron los servicios del artista en las décadas de 1640 y 1650, como o el marqués de Piccolomini²⁴⁷³ o el archiduque Leopoldo Guillermo²⁴⁷⁴. Las batallas de Snayers adquirirían una popularidad enorme, precisamente en esos años, siendo Leganés uno de los primeros aficionados españoles a su pintura²⁴⁷⁵. Sus escenas castrenses eran también motivos decorativos de gran interés entre los coleccionistas y mecenas de su momento. Unas representaciones de batallas que son en algunos casos perfecta conjugación entre Arte e Historia, siendo tan atractivas por sus por sus características estéticas como por su utilidad como fuente histórica. En este sentido merece recordar lo dicho por Edouard Fétis al mencionar que las obras de Snayers

²⁴⁷¹ Según se ha afirmado ese era el sistema empleado habitualmente por el artista. Hrnčířík 2005, p. 60.

²⁴⁷² Véase Martínez y Rodríguez 2007, p. 87.

²⁴⁷³ La serie se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena, por haber sido adquirida posteriormente por el archiduque Leopoldo Guillermo (Hrnčířík 2007, p. 68, n. 11).

²⁴⁷⁴ Repartido entre varias sedes (vease Hrnčířík 2007, p. 68, n. 14).

²⁴⁷⁵ Hasta ahora se había prestado atención especialmente a las series del Prado. Que, salvo en los cuadros de Breda y Lérida, corresponde a una serie ficticia de batallas producidas en distintos momentos y fruto del coleccionismo dieciochesco de la reina Isabel Farnesio. Véase sobre la pintura de Snayers en España: Lafond 1910 y Córdoba 1992 además de los catálogos de Díaz Padrón de 1975 y 1995.

“sustituyen el silencio de la historia”²⁴⁷⁶, algo que en el caso del marqués de Leganés se convierte en verdadera elocuencia histórica.

GERARD SEGHERS

La pintura de Gerard Seghers es una de las mejor representadas en la colección de Leganés, quien llegó a poseer hasta treinta y seis pinturas que pueden relacionarse con la producción de este artista. El grado de compromiso y patrocinio del marqués con el artista está aun por definir pues no hay datos sobre encargos directos, siendo muy probable la adquisición de las pinturas en el mercado abierto para el cual Seghers trabajó con profusión. Sus conocidas relaciones con comerciantes como la familia Goetkint, Crisostomo van Immerseel y Matias Musson así lo confirman²⁴⁷⁷. Importantísima es la presencia de este último como mercader de su obra dado que sabemos que Leganés adquirió bastantes pinturas a este marchante.

La obra de Seghers, que fue muy variada, parece estar representada en todos sus géneros en la colección. Desde las pinturas de tipo caravaggista que realizó a partir de su experiencia italiana, hasta pinturas de devoción en el ámbito de la obra religiosa de Rubens, destacando la existencia de imágenes de santos en pie, muy similares a algunas de las representaciones de este último. Incluso con la presencia singularísimos ejemplos de sus pastorales más clasicistas²⁴⁷⁸.

Las primeras obras que se citan en el inventario son imágenes de santos: san Francisco y Santo Domingo (cat. 170 y 171). De las cuales la primera se conserva aun en una colección privada madrileña. La cercanía a la pintura de Rubens, a través de algunos de sus modelos de santos en pie para la decoración de las iglesias flamencas siguiendo una mentalidad específicamente postridentina, es el detalle más destacable de estas pareja. Por su aspecto las pinturas permiten considerar también de mano de Seghers otros dos retratos de santos: san Francisco Javier y el entonces beato Fray Pedro de Alcántara, (cat. 175 y 176) citadas sin autor en el inventario. La ultima de estas se localiza actualmente en una colección privada madrileña, respondiendo a idénticas formulas *rubensianas*. La inclusión de la figura en un paisaje, con una iluminación generalizada y el cierto clasicismo del rostro, parecen relacionar estas imágenes con el tipo de pintura desarrollada por el artista a partir

²⁴⁷⁶ Fétis 1867.

²⁴⁷⁷ Vlieghe 2000, p. 130.

²⁴⁷⁸ Desde las primeras aproximaciones al autor por Louise Roblot Delondre (Roblor –Delondre 1930), se han acercado a su figura varios autores, atendiendo a los aspectos carvaggistas (Roggen & Pauwels 1955-6; van de Velde 1992) o en relación a obras concretas (Vlieghe 1976; Foucart 1983), hasta la redacción de un catalogo completo (Bieneck 1992).

de 1630, momentos en que la voracidad coleccionista de Leganés estaba en alza. Además de éstas, podrían tener la misma solución formal otras imágenes hagiográficas como una de Santa Teresa que poseía medidas similares (cat. 271), y una representación -ésta vez de tamaño más pequeño-, de san Francisco orando a un crucifijo (cat. 296). Por último, Leganés parece que poseyó una última imagen realizada por Seghers del mismo tipo de representación de devoción. Se trataba de un san Jerónimo en su estudio, cuya descripción alusiva a la representación nocturna con un foco de iluminación directo, parece relacionarse mucho más con el fuerte caravaggismo de la primera producción de Seghers tras su paso por Italia. En este sentido es muy significativa la cercanía de algunas de sus pinturas a la obra de Gerard van Honthorst, autor a quien de hecho se atribuye el san Jerónimo en posteriores inventarios de la colección Leganés, lo que arroja dudas sobre la correcta identificación de esta obra que no ha sido localizada.

La pintura religiosa será la que cuantitativamente llamó más la atención de Leganés. Además de las imágenes de santos, otras pinturas de devoción, con la Virgen y el Niño como protagonistas, o escenas de la Sagrada Familia serían atesoradas por él. En este grupo entraría una escena de la Huida a Egipto, mencionada como “Nuestra Señora del Destierro” (cat. 173), cuyo tema no parece muy lejano de otra escena en que la Sagrada Familia se alimenta de los frutos de un árbol, con la presencia de san Juanito (cat. 201). También un cuadro con la Virgen, santa Ana y el Niño en la intimidad de su vida familiar (cat. 273), formaría parte del mismo tipo de escenas de la Sagrada Familia. Sin embargo se trata de obras que desafortunadamente no han sido localizadas, lo que impide establecer las características formales de las mismas. Afortunadamente si ha llegado a nosotros otra pintura con la *Virgen el Niño y san Juan*, conocida hace algunos años en una colección privada (cat. 266), pudiéndose constatar que se trata de una producción cercana a 1630, cuando la pintura de Seghers se vuelve más luminosa y se aproxima más a la manera de Rubens, combinada con cierta dulzura vandyckiana, visible en el gesto del niño y en la calidez del cromatismo del fondo de paisaje, lo que arrojaría datos sobre el tipo de pintura de este autor que interesaban al Marqués.

Como complemento a esas escenas devotas otros cuadros de tema religioso aparecen citados en la colección. Obras que en algunos casos parecen recordar modelos realizados por Seghers para altares de iglesia, caso de la *Epifanía* (cat. 270), y la *Flagelación* (cat. 299). Eran pinturas, que pese a que no haber sido localizadas, podrían estar cerca de las pinturas que bajo estos temas realizó el pintor para la iglesia de Nuestra Señora de Brujas y para san Miguel de Gante, respectivamente. Circunstancia que no pasa de ser una

mera hipótesis, pero que puede ayudar a analizar la posesión de las obras por parte de Leganés como recuerdo de las obras de altar más conocidas de este artista.

Una excepcional alusión a Gerard Seghers se produce cuando se le considera autor de una serie de diez cuadros semicirculares representando episodios de devoción relacionados con la idea del pecado, sus consecuencias y la penitencia y la redención a través de Cristo necesaria para el alma cristiana. Alma que es -junto con el Niño Jesús- el protagonista de la serie. Una suerte de representación devota cuya autoría a Seghers hay que dejar en suspenso al no existir en su corpus pictórico ninguna obra similar y no haber sido localizado ninguno de los ejemplos (cat. 275-284). Sin embargo, el tema parece derivar de una idea fuertemente contrareformista de redención del pecado, que se evidencia también en otras pinturas flamencas como los *Los pecadores santificados*, de Rubens, de la Altepinakothek de Munich (inv. núm. 185; 147 x 130cm), idea que el propio Seghers reinterpretó en un cuadro localizado en una colección privada del que se conserva una estampa realizada por J. Neefs (Biblioteca Nacional de París, Est. Ce. 39)²⁴⁷⁹. La excepcional serie de Leganés, que permaneció prácticamente intacta hasta 1864 cuando se pierde su pista, estaba compuesta por obras de distinto tamaño, en la que una de ellas mantenía un formato mayor. Representa el momento en que es la Virgen la que intercede por el alma pecadora. La alusión María como intercesora del pecador, además de servir de clave al conjunto, pudiera justificar la mano de Seghers en la serie, dada su habilidad para la transmisión para las escenas marianas de las que Leganés, como hemos visto parecía acérrimo admirador.

Igualmente singular es una pintura atribuida a Seghers y mencionada como una *Cena de los Reyes* (cat. 369), que pasa por ser la pintura más valorada económicamente. Sus 2.200 reales están muy por encima de los 1.500 que alcanzó por ejemplo la *Virgen con Niño y san Juanito* de colección privada arriba citada, o los 1.400 de algunas escenas de género que veremos inmediatamente. Bajo esta enigmática descripción, más que una pintura de tema religioso parece estar aludiéndose a una obra cercana a las escenas de género, de banquetes, representaciones de los cinco sentidos u otros temas de considerable tamaño que Seghers realizó hacia los años veinte en su momento más vinculado al caravaggismo italiano. De hecho, Leganés no fue ajeno a esta tendencia del artista antuerpiense. En su poder se citan al menos cuatro pinturas que recogen este tipo de temas y estética. Tres de ellas aparecen descritas como representaciones de los cinco sentidos en una misma pintura, de las cuales se conocen al menos dos en la actualidad en el Museo de los Instrumentos Musicales en

²⁴⁷⁹ Véase al respecto Llorente 1963. Sobre el cuadro de Munich véase Renger & Denk 2002, p. 334, núm. 329.

Roma (cat. 215 y 220). Sin embargo del argumento mencionado en los inventarios, la primera de ellas no parece ser una obra alegórica alusiva a los sentidos corporales, sino representar otra escena de género en un interior, con varios personajes jugando a los dados. La presencia de instrumentos musicales, de libros o de copas pueden formar una confusión con el tema de los sentidos, aunque la existencia de seis figuras más un perro y la tensión provocada por el juego de figuras parece alejarse de esta consideración. Por el contrario la segunda que aparece citada en la documentación bajo este tema, sí parece efectivamente representar a los sentidos. Se muestran cinco figuras cada una de ellas aludiendo a una actividad relacionada con estas facultades representadas alrededor de una mesa. La fuerte iluminación, de tipo caravagista, el decorativismo intelectual de un argumento muchas veces utilizado en la pintura flamenca, o incluso la cierta posición artística que Seghers había adquirido en Flandes tras su regreso de Italia, pudieron ser incentivos suficientes para que Leganés adquiriese estas pinturas, de las que llegó a poseer una más bajo el mismo tema (cat. 221). De esta última, desafortunadamente nada más se sabe, aunque de nuevo la profusión de elementos y figuras parece indicar, muy probablemente, una nueva escena de género de argumento indefinido.

El caravaggismo nórdico fue una corriente a la que Leganés parece prestar más atención, circunstancia que contrasta con el hecho de no poseer pinturas italianas de la misma estética tenebrista. Por ejemplo, pese a que poseyó obras de Orazio Gentileschi, recordemos que se trata de escenas de la etapa más clasicista del pintor, muy cercanas a la pintura boloñesa. Además en poder del marqués no parece que existieran obras seguidores de Caravaggio. Nada de Orazio Borgiani, Carlo Saraceni o Bartolomeo Manfredi, como ejemplos más representativos, aparece citado en su colección. A lo sumo se mencionan varias pinturas de Ribera, artista cuyo origen hispano, pudiera haber sido una motivación más fuerte, que el contenido tenebrista de las obras que poseyó. Por eso destaca el interés de Leganés por los artistas caravaggistas nórdicos. Además de Seghers, parece que pudo llegar a poseer alguna obra de Honthorst, tal y como hemos visto, o de Dirk Barburen, y poseyó obras del artista de Gante Jan Janssens con idéntico tono tenebrista (cat. 210). La importación de estas pinturas de los artistas flamencos y holandeses a España a comienzos de la década de los años treinta es notable, enlazando el gusto de Leganés con el de otros aficionados similares como Jean de Croy, conde de Solre, de quien tras su muerte en Madrid en 1638 eran ofertadas en almoneda sus obras de Theodor Rombouts, rápidamente

adquiridas por Felipe IV²⁴⁸⁰. En relación a Seghers, aunque es llamativa la relación formal de sus obras italianas con aquellas de Manfredi, algo conocido por los eruditos nórdicos como su biógrafo Joachin von Sandrat²⁴⁸¹, llama la atención que las pinturas que alcanzó a poseer Leganés fueran de una etapa de moderación lumínica. Las dos pinturas conocidas (cat. 215 y 220) han perdido la fuerza tenebrista, los contrastes de iluminación son menos marcados, de expresión más contenida, y el hecho de situar las figuras al fondo de la composición hace que hayan perdido dramatismo respecto de otras composiciones anteriores del mismo artista²⁴⁸². Fue precisamente esta tendencia lo que llevó a considerar que la pintura de la Academia de Bellas Artes de Madrid representando un banquete cortesano, pudiera ser obras del flamenco y proceder de la colección Leganés (cat. 395), en cuyo inventario sin embargo se cita sin autor. La posibilidad permanece en el aire, siendo probable dado que la obra de la academia fue donada por Manuel Godoy, quien adquirió varias obras procedentes de la colección Leganés-Altamira²⁴⁸³.

Con relación a las escenas de género se deben mencionar otras pinturas atribuidas a Seghers en la colección Leganés de difícil adscripción iconográfica, pero que parecen tener cierta relación temática. Son escenas que representan mujeres en distintas actitudes: abrazando a una figura masculina (cat. 552), con un papagayo en la mano (cat. 554), junto a un niño y una cesta de uvas (cat. 557) o abrazada a un cupido (cat. 559). La cercanía de los números de colección y las medidas similares permiten relacionarlas como grupo. Sin embargo su valor económico era muy diverso, alcanzando desde los 100 reales de la primera hasta los 1,200 de las dos últimas.

La variedad de los temas de las obras de Seghers presentes en la colección Leganés demuestra la intencionalidad del marqués en la adquisición de pinturas de este artista, que no queda al azar del mercado sino en el que se presume una actuación consciente, como un puro ejercicio de coleccionista, pero también de fino *connoisseur*, dado que la colección refleja tanto obras *caravagistas* como pintura devota de tipo más rubensiano. Leganés llegó a poseer incluso una escena pastoral que enlaza con la corriente clasicista que empapó la mentalidad artística de Seghers en la década de 1640²⁴⁸⁴, lo que completa todas las facetas productivas del autor. Se trataba de una escena bucólica con un pastor galanteando ante una joven (cat.

²⁴⁸⁰ *El Sacamuelas*, y los *Jugadores de Naipes*, probablemente las obras de este tema que se conservan en el Museo del Prado (P 1635 y P1636). Véase el capítulo de los coleccionistas flamencos en España para más detalles sobre la venta de la colección Solre en 1638.

²⁴⁸¹ Sandrat 1925, pp. 170-175, cfr. Vlieghe 2000, p. 260

²⁴⁸² Vlieghe 2000, p. 261

²⁴⁸³ Véase cat. 395 para mayores detalles y la parte dedicada a Godoy en el capítulo de la dispersión de la colección Leganés.

²⁴⁸⁴ Vlieghe 2000, p. 130 y Vlieghe 1976.

219), que pese a no haber sido localizada, enlaza con algunas pinturas y dibujos conocidos del artista. La posesión de ese cuadro por parte de Leganés es llamativa. Dado que se encuentra en su poder con seguridad antes de junio de 1637 y muy probablemente con relación al último viaje a Flandes de 1634, se puede adelantar la fecha en que el artista se interesó por este tipo de escenas pastoriles. Otro ejemplo de la diversidad de temas tratados por Seghers presentes en la colección lo supone una representación alegórica con los *Cuatro Elementos* (cat. 218). Fruto también del momento más clasicista y poético del artista, y muestra de su barroquismo más italiano. Circunstancia que pudo suponer un aliciente para su adquisición por parte de Leganés.

En definitiva se puede afirmar con seguridad que Gerard Seghers fue uno de los artistas flamencos que más impactó en el gusto de Leganés. No sólo por la variedad de las obras que atesoró, sino porque el pintor fue uno el único artista flamenco del que llegó a poseer su efigie. El autorretrato de Seghers que se menciona en el inventario (cat. 343) puede que en realidad fuese una versión de la imagen que del artista hizo van Dyck y se incluyó en una de las últimas ediciones de la serie de grabados conocida como la *Iconografía*. El hecho de que en la colección se tuviese por un autorretrato, no desmerece de la intencionalidad de conservar la efigie del pintor, cuyo posesión se relaciona con otras imágenes de artistas italianos admirados por el Marqués como Veronés (cat. 1134), Camilo Procaccini (754) su hermano Giulio Cesare (cat. 757) o *il Morazzone* (cat 755). De hecho, la admiración por la obra de Gerard Seghers no es una tendencia que se circunscriba únicamente al periodo en que Leganés pudo conocer al artista y su obra durante su etapa flamenca, sino que con posterioridad a su alejamiento definitivo de los Países Bajos siguió coleccionando sus pinturas cuando tuvo ocasión, como demuestra la obra postrera de este artista citada en su colección. Se trataba de una pequeña representación de devoción representando a san Ignacio de Loyola con la Virgen y un coro de ángeles (cat. 1153), que enlaza con la realización de varias obras con el tema del santo español, por el pintor como su *Visión de san Ignacio de Loyola durante la redacción de las reglas de los Jesuitas*²⁴⁸⁵. Siendo ésta una obra adquirida por Leganés después de 1642, y por lo tanto probablemente desde España.

La valoración de Gerard Seghers por encima de muchos otros artistas se prueba también en la existencia de un grabado de Simon à Bolswert a partir de un diseño del pintor con una dedicatoria a Leganés, confirmándolo como amante y protector del Arte de la Pintura. Se trata de una estampa conservada La Graphische Sammlung Albertina en Viena (inv. HB 61), representando *La huida a Egipto*. Abierta en 1631 presenta una inscripción

²⁴⁸⁵ Vey 1974.

conmemorativa presentando a Leganés como admirador y amante del arte y comparándolo con Apeles. El grabado está basado en un modelo del que se conserva una única copia en el Convento de Santa María de Madrid (L. 172 x 240)²⁴⁸⁶. No ha sido posible establecer si la esta pintura procede de la Colección Leganés, como parece presumible. Aunque podría corresponder a alguna de las varias Huidas a Egipto presentes en su inventario sin autoría.

OTROS ARTISTAS DE TEMAS DE HISTORIA.

Además de los artistas tratados hasta ahora, cuya presencia en la colección Leganés es rotunda en cuanto al número de pinturas atesoradas, otros artistas flamencos contemporáneos están presentes en la misma. Las fechas en las que trabajaron algunos de ellos son coincidentes con la biografía y la presencia del coleccionista en la corte de Bruselas, no debiéndose descartar por lo tanto algún tipo de patrocinio directo, que sin embargo no ha sido probado hasta ahora documentalmente. Algunas de las pinturas de estos artistas tienen un amplio grado de relación con la manera de trabajar de otros ya vistos. Por ejemplo, líneas arriba hablamos del interés del marqués por la pintura de los caravaggistas nórdicos, siendo uno de los ejemplos más elocuentes la adquisición de una ejemplar pintura de JAN JANSSENS (cat. 210). Aunque se trata de una pintura en la que Janssens está copiando un modelo de Dirk Barburen cuya trayectoria como artista tenebrista fue mucho mayor, *La Caridad Romana* de la Academia de Bellas Artes de san Fernando en Madrid es un singular ejemplo de la obra de este artista en España y demuestra el interés de Leganés por la pintura de otros artistas flamencos además de los que componían el grupo la corte de Bruselas y los famosos talleres de Amberes. La presencia de este ejemplo de uno de los caravaggistas que destacaron en la ciudad de Gante refuerza la tendencia del marqués a este tipo de estética tenebrista, que ya vimos con algunas pinturas de Seghers²⁴⁸⁷.

La comparecencia en la colección de la pintura de JACOB JORDAENS, cuya figura artística es muy notable especialmente en la segunda mitad del siglo, queda sin embargo eclipsada por la posibilidad de que las obras a él atribuidas en el inventario se tratasen en realidad de nuevas pinturas de Gerard Seghers. Así, los Sentidos representados en una serie de cinco pinturas que se le atribuyen (cat. 576, 577, 578, 579 y 581), no han sido localizados y aunque por la descripción del Oído parece tener amplia relación formal con una

²⁴⁸⁶ Bieneck 1992, pp. 187-188, núm A73 y A74 respectivamente

²⁴⁸⁷ Sobre este grupo de artistas véase Roggen-Pauwels 1955-1956.

composición de Jordaens, no se conoce ninguna serie conocida realizada por este artista. Además, es especialmente tentador considerar acertada la autoría a Seghers que se da a toda la serie en el inventario de 1753. Esta circunstancia es impensable de no ser por alguna indicación documental o firma sobre los lienzos que llevara al redactor del inventario en esa fecha a lanzar tal atribución, lo que permite considerar como válida tal posibilidad.

Una de las menciones más llamativas de la colección la supone la *Adoración de los Pastores* y la *Anunciación* atribuidas a “Ricarente” (cat. 1323 y 1324). Bajo esta denominación parece esconderse el apellido Rijkaert²⁴⁸⁸. La dificultad radica en la consideración de cuál de todos los pintores con este apellido se esconde bajo esta mención. Tampoco la especialización de cada uno de ellos artistas puede aportar luces sobre quien fue el autor de las pinturas de Leganés. El principal de ellos, David III, fue un artista especializado en escenas de género, habitualmente representadas en un interior. De su abuelo David I apenas nada se conoce salvo su posición como un mero decorador. Mientras que su padre David II, y su tío, Marten, fueron paisajistas. Este último de mayor relevancia llegando a ser retratado por el propio Van Dyck, en el cuadro que conserva el Museo del Prado.

Un caso de cierta similitud respecto a las dificultades de descifrar el nombre podría ser el de HENDRICK VAN STEENWIJK, citado como Stuybeck en la documentación. En esta ocasión, la claridad en la descripción de las pinturas hace evidente la mención a este artista de Amberes. Se trata de una representación de la Prisión de san Pedro en un interior de Iglesia (cat. 356), adquirida durante los años en que Leganés permaneció en los Países Bajos. La posesión de esta pintura es interesante porque las escenas de interiores arquitectónicos que se ponen de moda a mediados del siglo, no parecen impactar mucho en el espíritu de Leganés como aficionado al arte flamenco. No se tiene constancia de que en la colección se encontrase ninguna otra obra de Steenwijk el viejo o Pieter Neeffs quienes seguían los diseños de perspectivas de Vredeman de Vries. Quizás lo estereotipado de las vistas y la ausencia de innovación en este tema fuesen las causas del desinterés de Leganés. Sin embargo, el marqués poseía al menos un ejemplo, quizás como muestra de su diversidad como coleccionista o al hilo del interés del tema entre otros coleccionistas, por ejemplo una pareja con el mismo tema fue entregada por don Luis de Haro a Felipe IV según se recoge en el inventario de 1636. Asimismo entre las colecciones particulares se dan con en ocasiones alusiones a este tipo de obras, como prueba aun en 1889 la presencia

²⁴⁸⁸ Díaz Padrón publica las pinturas en colección privada madrileña, sin mayores detalles, bajo atribución a David Rijkaert III. Para David Rijkaerts, pintor de escenas de género, véase van Haute 1999.

de una pintura similar por el mismo artista en la colección de la duques de Pastrana donada al Prado²⁴⁸⁹.

OTROS AUTORES DE RETRATOS: GIUSTUS SUSTERMANS Y SALOMON NOVELIERS

Además de artistas como van Dyck, Crayer o Snayers, de quienes ya hemos visto cómo Leganés poseía retratos entre pinturas de otros géneros, varios pintores más representados en su colección exclusivamente como realizadores de efigies.

Entre ellos destaca la figura de GIUSTUS SUSTERMANS, pintor de cuya obra Leganés se sintió fascinado durante su etapa en Milán, hasta el punto de reclamarle a la capital lombarda con el fin de abordar una imagen de su persona que vimos como nunca se llevó a cabo²⁴⁹⁰. Sin embargo, el Marqués sí poseyó otras obras de este retratista. Aunque no aparezcan atribuidas en el inventario los dos retratos representando al emperador Fernando II (cat. 491) y a su esposa Leonor (cat. 492) deben atribuirse a Sustermans o su círculo, a tenor del retrato de la emperatriz, que actualmente se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Como ya fue puesto de manifiesto, ambas pinturas deben ser considerarse en relación con los retratos que realizó el artista durante el periodo en que permaneció en Viena y que se documentan en poder del Leopoldo Guillermo. Leganés poseería sendas réplicas de las pinturas realizadas para el Archiduque, que enlazan con el interés que despertó este magnífico retratista en la corte austriaca. También fue notorio la admiración que mereció de los grandes duques de Toscana, para quienes trabajaba el cuando fue reclamado desde Florencia a Milán en la segunda mitad de la década de los treinta. Sin embargo, estos dos retratos entraron en su poder con anterioridad a junio de 1637, mientras que Baldinucci en su biografía de Sustermans afirma que fue en la primavera de 1640 cuando el artista visitó a Leganés en la capital. Por lo tanto el deseo de Leganés de obtener los servicios del artista venía precedido de un conocimiento anterior de sus capacidades, que ejemplifican la dos copias de retratos de la casa imperial alemana. A los que puede sumarse, como hipótesis, la posibilidad de que durante su estancia en Milán realizase el retrato del Padre Camassa (cat. 889), colaborador de Leganés, que conservado hoy mantiene una evidente relación formal con este autor, cupiendo la posibilidad de que Sustermans fuera el autor de otros retratos anónimos presentes en la colección, cuya identificación sin embargo queda pendiente.

²⁴⁸⁹ Véanse los detalles en la ficha del catálogo.

²⁴⁹⁰ Véase el capítulo sobre Giustus Sustermans en Milán.

Sin embargo, aparentemente no sería Sustermans el principal retratista en quien se apoyara Leganés para la realización de su amplísima colección de imágenes de personajes contemporáneos, sino SALOMÓN NOVERLIERS. Uno de los grupos más notables de retratos de la colección lo compone una amplísima serie de los reyes españoles de la dinastía Habsburgo desde Felipe I el hermoso hasta Felipe IV, junto a todas sus esposas. Después de los Austrias hispanos se completaba la serie con la saga vienesa a partir de los hijos varones de Maximiliano II y María de Austria, incluyendo el emperador Rodolfo II, el archiduque Ernesto, el emperador Matías, el archiduque Maximiliano y el archiduque Alberto, junto a su esposa Isabel Clara Eugenia. Les seguían los descendientes de emperador Fernando II retratado junto a su segunda esposa Leonor Gonzaga y finalmente su hijo Fernando III, rey de Hungría y su esposa María de Austria (cats. 403-424)²⁴⁹¹.

Hay varias cuestiones que ayudan a situar cronológicamente la gestación de esta serie. La primera es que a Fernando II se le cite como Rey de Hungría, lo que implica 1637 como fecha *antequem* para su realización, fecha que además coincide con la primera mención de la serie en poder de Leganés, en el inventario de junio de ese año. Además, el hecho de que mencione a Fernando II como emperador indica que su retrato fue hecho con posterioridad a su coronación de 1619. Y algo parecido sucede con Felipe IV, mencionado como rey de España, trono al que se elevó en 1621. Por tanto los cuadros fueron hechos con seguridad nunca antes de esa fecha. Esto es relevante para establecer la perfecta autoría de la serie. Algunas de las pinturas están atribuidas a Noveliers, citado expresamente en el cuadro que da comienzo a la serie Felipe el hermoso (403) y su esposa Juana de Castilla (cat. 404). A partir de ahí se atribuye el resto de los retratos con la fórmula “de la misma mano”, en varias obras alternas, sin que haya ninguna otra alusión a otros autores. Lo que indica que se pretende seguir aludiendo al mismo Noverliers. Bajo este apellido pueden esconderse varios de los miembros de una familia de pintores al servicio de los Archiduces en la corte bruselense de principio de siglo. Díaz Padrón y con él María Kusche consideraron que se trataba del mayor de los miembros de esta familia de artistas, Pierre Noveliers²⁴⁹², quien fue conservador de la colección pictórica de Isabel Clara Eugenia. Sin embargo, teniendo en cuenta Fernando se representa como emperador y Felipe IV como rey de España, los cuadros fueron hechos con posterioridad a las fechas de sus coronaciones, 1619 y 1621 respectivamente. Es decir, Pierre Noveliers que había muerto en 1618 no pudo ser el autor de los cuadros. Se debe considerar entonces que bajo

²⁴⁹¹ Llama la atención la ausencia de Mariana de Baviera, primera esposa de Fernando II y madre del Fernando III, en ese momento aun rey de Hungría.

²⁴⁹² Díaz Padrón 1976, p. 1195. Kusche 2004, p. 154.

ese apellido se aludía a alguno de sus hijos activos en los años veinte y treinta: David Noveliers o, más probablemente, Salomon Noveliers²⁴⁹³. De ambos, el más activo fue Salomon Noveliers, de quien se conoce mejor su actividad como comerciante de arte que como pintor, lo que lleva a considerar la posibilidad de que su mención del inventario aluda al mercader a quien fueron adquiridas las pinturas, como sucede con otras obras en las que se alude a Matias Musson²⁴⁹⁴. La posibilidad de que se trate de éste y no su hermano David es más que probable por su vinculación con otros coleccionistas del momento como el duque de Aarschot para quien enviaba pintura a España durante los años en que el noble flamenco estaba en Madrid²⁴⁹⁵. Un aficionado, éste último, con quien Leganés mantuvo amplia relación con Leganés, como se vio en su capítulo correspondiente.

Varias de las pinturas de la serie de retratos de los Habsburgo se conocen en la actualidad y todo hace ver que Noveliers (fuese como pintor o como comerciante) estaba obteniendo para Leganés cuadros que seguían retratos conocidos de estos personajes, lo que hace que en ocasiones las obras se citen bajo el nombre del autor del modelo original. Esto sucede por ejemplo en los retratos de Rodolfo I y de María de Inglaterra, conservados en Apsley House (Londres). Se trata de dos pinturas que permanecían en la colección Leganés atribuidas a Antonio Moro (cat. 409 y 415), cuya autoría es descartable. Por otro lado, otras obras que parecen de la misma serie son citadas como “de la misma mano”, en clara alusión a Noveliers, pero pertenecen claramente a la escuela de Rubens, como los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón conservados actualmente en Stratfield Saye (colección duque de Wellington) y la Hispanic Society de Nueva York respectivamente (cat. 413 y 414). La comparación de todas estas pinturas evidencia la pertenencia a la misma serie y su realización por el mismo autor, debiendo considerar como probable la mano de Salomón Noveliers, quien estaría copiando otras imágenes.

De hecho la realización por Noveliers y la posesión de la serie por parte de Leganés, hay que relacionarla, al menos cronológicamente, con los retratos de la casa de Austria que compusieron las arquitecturas efímeras diseñadas en 1635 para la solemne entrada del Cardenal Infante en Bruselas. Como es sabido, las imágenes fueron diseñadas por Rubens, pero también en algunos casos por Salomon Noveliers, quien se ofreció precisamente a hacer el retrato de Felipe IV²⁴⁹⁶. Aunque Leganés volvió a Madrid a finales

²⁴⁹³ Para las actividades de los Noveliers en el seno de la corte de Bruselas véase especialmente van Sprang 2005, p. 41; también las aportaciones de Maeyer 1955, p. 248 Saintenoy 1934, p. p. 87 y ss.

²⁴⁹⁴ Véase cat. 132 para una obra atribuida a Musson pero realmente realizada por Denis van Alsloot dado que está firmada.

²⁴⁹⁵ Véase el capítulo sobre los aficionados flamencos contemporáneos de Leganés.

²⁴⁹⁶ Rupper Martín 1972, p. 31.

de 1634 al poco de su llegada triunfal con el Cardenal Infante a Bruselas y no estuvo presente en la ceremonia que tuvo lugar en abril del año siguiente, es posible que estuviera al tanto de las primeras gestiones para esa empresa artística dada su relación con Rubens. Siendo en cualquier caso este momento el mejor marco cronológico para un acercamiento del coleccionista a la figura de Salomón Noveliers.

La serie citada, que abre un largo número de retratos presuntamente adquiridos por Leganés en fechas similares, finaliza con las efigies arriba citadas del rey de Hungría y su esposa. A continuación el inventario sigue enumerando retratos con otras atribuciones, más concretas. El mejor argumento para considerar que todas las pinturas desde el núm 403 al 424 componían una serie única, no se reduce sólo al hecho de representar de manera similar a miembros de la casa de Habsburgo, sino que los siguientes retratos citados son dos conocidas imágenes de los archiduques Alberto e Isabel, en un concepto del retrato de aparato muy distinto. En ellos aparecen sentados, en lugar de ser representado en pie como en los cuadros anteriores, las medidas son distintas a los demás cuadros y además se atribuyen con claridad a Rubens, aunque actualmente se consideren de su escuela (cat. 425 y 426). Se evidencia por lo tanto que la serie de retratos adquiridos o ejecutados por Noverliers finaliza en el número 424.

Aun así la figura de Noverliers vuelve a comparecer como autor de otros retratos, lo que lleva a considerar que la relación de Leganés con este artista fue muy fructífera. A él también se le atribuyen un retrato de Ambrosio Spínola de medio cuerpo y el retrato del duque Bernard von Weimar, enemigo de Spínola en las luchas religiosas de los años veinte (cat. 460 y 462 respectivamente). Esta autoría provoca cierta estupefacción y amplias dudas respecto su verdadero protagonismo como autor o como comerciante de estas obras. Especialmente dado que se citan junto a otras con las que hace grupo, como el retrato del duque de Fridland y don Fernando Girón, atribuidos a Francisco Ruiz, y junto otras anónimos retratos de varios generales de este momento. En cualquier caso, pese a las dudas que todavía están en el aire sobre el conjunto de los retratos contemporáneos de Leganés, es evidente la relevancia que en ellas tuvo Salomon Noveliers, cuya figura artística permanece aun en la sombra.

Una última cuestión a tener en cuenta es la posibilidad de que Leganés poseyera pintura de ERASMUS QUELLINUS. En 1856 José de Madrazo, disfrutaba en su colección de un *retrato del Rey de Polonia* atribuido a este autor y procedente de la Galería de Altamira²⁴⁹⁷. Aunque no se conocen retratos de Segismundo de Polonia, único monarca que pudo ser

²⁴⁹⁷ Madrazo 1856, p. 138.

retratado en Flandes realizados por este autor. Por su parte Leganés poseía hasta tres retratos descritos como “un rey de polonia”, todos anónimos (cats. 442, 481, 620), sin que sea posible confirmar la atribución de Madrazo.

Un último pequeño capítulo respecto a la retratística flamenca lo supone el hecho, muy notable, de la posesión de pinturas relacionadas con los autores de esta procedencia presentes en la corte inglesa. Algo evidenciado en ocasiones de manera documental, como la descripción de un retrato de la reina Ana de Dinamarca, que ha de relacionarse compositivamente con un conocido modelo de Paul van Somer (cat. 440). Y en otros casos se presume a partir de obras localizadas como el *Retrato de Carlos I*, de Colección Particular que es copia de uno de los modelos más extendidos de representación del monarca inglés (cat. 438). Obtenidos presuntamente durante su estancia en los Países Bajos en los años 30.

Brueghel y la pintura de historias de tamaño de gabinete.

La obra de JAN BRUEGHEL EL VIEJO fue junto con la de Rubens la más tempranamente estimada por Leganés como coleccionista. En su poder se documenta desde 1630 la *Guirnalda de Flores* diseñada por el pintor, que incluía en su interior la una representación de la *Virgen y el Niño* pintada por Rubens, actualmente en el Museo del Prado (cat. 4). Esta obra prueba el interés por la adquisición de pinturas fruto de la colaboración entre ambos artistas, una cuestión que tendría en la colección un segundo ejemplo en *La Visión de san Huberto* también del Prado (cat. 38). Por su calidad ambas pinturas acabaron en la colección de Felipe IV, suponiendo una de las principales aportaciones de Leganés como coleccionista de pintura flamenca a la Colección Real. Aunque no hay constancia de que se trate de donaciones directas a Felipe IV, es evidente que su presencia en el Alcázar en 1666 prueba la influencia directa del gusto del Marqués por la pintura flamenca de gabinete en el monarca.

Por otro lado, otra pintura de Brueghel ha sido siempre puesta como ejemplo de la comunión de intereses entre ambos personajes por este tipo de piezas. Se trata de uno de los mejores ejemplos de la pintura de Naturaleza Muerta de este artista presente en el Museo del Prado: la *Albornía de Flores* (P1422). Esta pintura fue identificada con una de las obras de Leganés que pasaba por poseer un valor económico considerable dentro de su colección, siendo la mejor tasada de todas las pinturas de este autor, en 3.200 reales (cat. 45). Sin embargo, pese a haber sido afirmado en varias ocasiones, no hay seguridad en la identificación precisa de la obra que poseía Leganés con la pintura del museo madrileño, dado el gran número versiones con este argumento realizadas por Brueghel. Por otro lado,

incluso aunque se tratara del mismo objeto, también hay que descartar la posibilidad de que la obra fuese un nuevo regalo de Leganés al Felipe IV, dado que la pintura permaneció en poder de los herederos del Marqués, siendo heredada por los condes de Altamira en 1711. Por su parte la pintura del Prado sólo está documentada con precisión en las Colecciones Reales desde 1772, lo que permite considerar que se pudiera tratar de un tardío trasvase de la colección Altamira a algunos de los monarcas españoles durante el siglo XVIII. Pero en cualquier caso la influencia directa del marqués en el coleccionismo regio ha de ser descartada absolutamente, para el caso de esta obra. En cuanto a las motivaciones para la posesión de la pintura por parte de Leganés, es difícil valorar el grado de responsabilidad que el tema de la obra tuvo en el deseo de Leganés por la adquisición de este tipo de pintura. Generalmente se han vinculado estas manifestaciones de elementos propios de la belleza natural con la idea de la vanidad y belleza efímera que transmiten este tipo de obras cuando son representadas por Brueghel. La posibilidad de que ésta lectura fuera un incentivo más para su adquisición -como pudiera deducirse de otras pinturas flamencas con una clara lectura moralizante, caso de la Vieja de Metsys como emblema de la envidia-, es una cuestión que permanece en el aire, y que podría afirmarse de cualquier pintura con el mismo tema de las muchas que adquirió Leganés a lo largo de su vida.

En cualquier caso la *Albornía de Flores* es la primera de una serie de siete cuadros atribuidos a Brueghel como artista único que se citan en los inventarios de Leganés. A ésta han de sumarse las realizadas junto a Rubens y otros pintores como Hendrick de Clerk o Hendrick van Balen. La amplia producción del artista está perfectamente representada en la colección a través de naturalezas muertas, paisajes y pinturas de historias de pequeño formato. Incluso se citan escenas de género atribuidas al artista. Aunque la pintura de éste último tipo que poseía, probablemente fuese una obra realizada por Pieter Brueghel el joven. Se trataba de una escena que escenificando un proverbio flamenco en la que dos campesinos recogen leña, conocida a través de varios ejemplos atribuidos a Pieter (cat. 55), lo que supone una singular presencia de este artista entre las posesiones de Leganés.

Pese a la presencia de una obra presumiblemente de Pieter sería la pintura de su hermano Jan la que parece esconderse tras las citas al apellido de esta familia de artistas. a través de pinturas que recuerdan a modelos muy específicos de su producción. Por ejemplo, un vaso de flores con la presencia de mariposas, que supone junto con la albornía mencionada anteriormente el total de las pinturas naturaleza muerta de Brueghel adquiridas por el Leganés antes de dejar definitivamente los Países Bajos. Aunque esta obra no ha sido

localizada, su descripción coincide con varias obras conocidas en la actualidad (cat. 53). No es éste el último ejemplo de la fascinación del coleccionista por este género y artista, dado que con posterioridad a 1637, es decir, durante la etapa de Leganés en Italia, ingresó en la colección una nueva pintura con un tema parecido. Se trataba de una pintura con la representación de flores, frutas y una copa que de nuevo, y pese a no haber sido tampoco localizada, parece remitir a modelos muy conocidos de Brueghel (cat. 1032).

En cuanto a los paisajes, género ampliamente desarrollado por Brueghel, destaca la presencia de tres ejemplos en la colección. Desafortunadamente tampoco ha podido ser localizado ninguno de ellos con precisión, aunque de nuevo se puede deducir con seguridad que se trataría igualmente de modelos y escenarios ampliamente repetidos en su obra: paisajes con molinos de viento (cat. 49) y vistas rurales con campesinos, ganado y pequeñas casas (cat. 257). Pinturas que en este caso no hacen otra cosa que ejemplificar cómo Leganés se aproximaba al gusto internacional por este tipo de sencillas representaciones entre el género y el paisaje. Aun así, las pinturas de este autor presentes en la colección tienen momentos de mayor singularidad, con la existencia por ejemplo un paisaje que incluía un motivo arqueológico específico como es el Ara Pacis de Roma (cat. 226). Aunque se conocen algunos ejemplos de obras de Brueghel representando vistas de los alrededores de la Ciudad Eterna con la presencia de templos de la Antigüedad, la alusión a este monumento de época Augusta es absolutamente singular y muestra como Leganés en ocasiones sale de los cánones coleccionistas más extendidos, mostrándose como un aficionado de cierta peculiaridad.

La presencia de Brueghel en la colección no se limitaba a las pinturas citadas en los párrafos precedentes. La costumbre del artista de colaborar con otros autores en la realización de pinturas de historias, produjo ejemplos a los que Leganés también sería receptivo como aficionado. Entre ellas destaca una obra que reproduce uno de los temas más frecuentemente abordados por HENDRICK VAN BALEN: *El Banquete de los Dioses*, realizado en colaboración con Jan Brueghel que abordaría los motivos florales (cat. 1149). La pintura se cita en la colección con atribución común, lo que implica el conocimiento de la autoría conjunta de una obra de la que se conocen varios ejemplos. Algo que de nuevo muestra la finura como conocedor del propio coleccionista. Por su número de inventario el banquete es una pintura adquirida desde España, dado que sólo se cita en el último inventario conocido, y por tanto fue adquirida después de la instalación definitiva de Leganés en Madrid. Pero su presencia no es casual, sino que indica un interés específico

por el autor. De hecho, no sería la única muestra de su pintura presente en la colección. En los años en que estuvo en los Países Bajos, ya había tenido oportunidad de hacerse con otro ejemplo de la pintura de este artista. Se trataba de una tabla con una representación alegórico-religiosa en con el tema de las virtudes y los vicios (cat. 337), desafortunadamente absolutamente desconocida.

Las pinturas de historias de pequeño formato, generalmente sobre tabla, que se desarrollaron en el siglo XVII en el ámbito de la ciudad de Amberes, sería un punto de atención específico por parte de don Diego, particularmente durante los años pasados en los Países Bajos. Entre los artistas que destacaron en este género HENDRICK DE CLERK es uno de los que se citan con mayor asiduidad. La primera obra mencionada en los inventarios es una representación del *Paraíso Terrenal con Adán y Eva* que incluía la representación de los Cuatro Elementos alrededor del tema principal, según un recurso empleado en numerosas ocasiones por Clerk. La obra es sin duda la que pertenece en la actualidad al Museo del Prado (P1409) y debe ser considerada como una de las obras más admiradas por el propio Leganés, quien ordenó que fuese entregada al Príncipe Baltasar Carlos, motivo por el que pasó a la Colección Real (cat. 39). La atribución de la obra a Clerk que declara la documentación ha sido en la actualidad ampliada a otros artistas como Denis van Alsloot y Jan Brueghel, lo que de nuevo evidencia la fineza de las adquisiciones de Leganés en su etapa flamenca.

Pese a todo, las demás pinturas de Clerk que se citan en el inventario no han sido localizadas, impidiendo estudiar la certeza de las menciones documentales. Aun así, es muy destacable el interés por la producción de este artista a quien se atribuyen otras dos obras adquiridas durante la etapa de Leganés en los Países Bajos. Se trataba de dos cuadros ochavados, formato empleado con cierta asiduidad para el género de las pintura de historias insertas en paisajes. Representaban sin embargo temas dispares: una escena mitológica con la *Caza de Diana*, probablemente similar a la que se conserva en la colección privada del duque de Wellington (cat. 62) y una *Expulsión del Paraíso*, que parece completar temáticamente a la primera escena citada más arriba (cat. 63).

Como en los casos de Hendrick van Balen y de Jan Brueghel, las pinturas de Hendrick de Clerk siguieron siendo estimadas por Leganés tras su salida de los Países Bajos. Líneas arriba citábamos *El banquete de los Dioses* de van Balen adquirido tras el establecimiento de Leganés en Madrid, siendo muy significativo que junto a esta pintura se citen otras obras muy similares atribuidas a Clerk, lo que demuestra, no sólo la devoción de

Leganés por este tipo de tablas a medio camino entre las pinturas de historias y el paisaje, sino que este hecho también parece apuntar a la posibilidad de que Leganés adquiriese lotes completos de pintura flamenca desde España. Fuesen importaciones o compras en el mercado, estas últimas adquisiciones demuestran la prolongación de su gusto por este tipo de obras durante los años finales de su vida. Entre este lote se encontraba por lo tanto dos obras atribuidas a Clerk: una nueva representación de la creación y los cuatro elementos (cat. 1148) y una nueva pintura con la historia de Diana cazando junto a sus ninfas (cat. 1152). Especialmente relevante es la primera, que los inventarios enuncian conjuntamente con la pintura de van Balen, en lo que parece ser una pareja formal y temáticamente, pues representarían sendas alusiones a los orígenes míticos del cristianismo y la cultura clásica respectivamente. Sin embargo la *Creación* de Clerk es valorada muy por encima del *Banquete*. Se tasa en 8.850 reales, un precio muy elevado en el conjunto de la colección y muy superior a los 850 reales de la obra de van Balen. Esta diferencia de valor económico, tiene que ver probablemente con el rico marco de ébano con incrustaciones de plata que poseía, demostrando como el precio en que se valoraban los cuadros estaba en ocasiones movido por aspectos ajenos a su calidad artística.

Por último dentro del género de la pintura de historias de tema religioso inserta en un paisaje y de pequeño formato, cabe destacar un cuadro absolutamente singular. Se trata del *Orfeo y los animales*, realizado por DENIS VAN ALSLOOT en 1610, firmada por él con la fórmula alusiva a su condición de pintor de la corte bruselense. La pintura aparecida en el comercio recientemente (cat. 132) es un ejemplo de la posibilidad de que la colección Leganés estuviese completada por obras de artistas que no aparecen citados en la documentación. De hecho en esta ocasión al enunciar la obra los inventarios arrojan el nombre de “Muson”, en clara alusión al comerciante Mathias Musson, que no sería sin embargo el autor, sino probablemente el intermediario a través del cual fue adquirida la pintura. La afortunada aparición de la obra permite considerar que Leganés también mostró admiración por la figura de Alsloot, cuya repercusión en la corte de Bruselas fue amplia en los años en que Leganés permanecía en ella²⁴⁹⁸. Dado que el inventario no arrojaba noticia de la presencia de la pintura de este artista, la aparición de esta pintura, probablemente realizada en colaboración con otro pintor, supone un avance en el conocimiento de la nómina de pintores flamencos admirados por Leganés. De esta manera se prueba la afición hacia un artista, que presuntamente también pudo colaborar en otras obras del mismo tipo, como se ha visto para el *Paraíso con Adán y Eva y los Elementos* (cat.

²⁴⁹⁸ Véase van Sprang 2005.

39). De hecho, es probable que parte del paisaje del Orfeo fuera realizado por Jan Brueghel. Por último, se ha de llamar la atención sobre la posibilidad de que además de la escena de Orfeo, los tres paisajes anónimos que los inventarios citan a continuación (cat. 133-135), pudieran también esconder obras de Alsloot o Brueghel, dado que de nuevo se cita al comerciante Musson como única referencia.

Los géneros. El paisaje

Las escenas con historias insertas en paisajes que se acaban de presentar, son de alguna manera el prelude al desarrollo del paisaje flamenco del XVII como argumento individual en una pintura. En este sentido tampoco Leganés fue ajeno a los paisajes contemporáneos realizados por artistas con los que pudo tener relación directa. La figura de PAUL BRIL, cuya actividad coincidió con los primeros viajes de Leganés a Italia en su juventud, no sería pasada por alto tiempo después cuando don Diego se lanzó a la actividad como coleccionista. En los años en que permaneció en los Países Bajos atesoró al menos seis pinturas suyas (Cat. 54, 58, 64, 65 245 y 246). Al menos cuatro de ellas son paisajes ovalados u ochavados, un formato frecuentemente utilizado por este autor, mientras que la documentación confirma que dos estaban realizadas sobre cobre, también un hábito de relativa frecuencia. La tendencia de Leganés a los paisajes tardomanieristas de Bril, no pueden entenderse sólo en función de sus viajes iniciales a Roma o su paso por Milán en su juventud, donde el Cardenal Federico Ambrosio protegía al artista y coleccionaba sus obras, sino también en función de su relación artística con la obra de Brueghel, otro de los focos de interés para nuestro coleccionista. Las pinturas que llegó a poseer y su numeración parecen demostrar que se trata de adquisiciones en grupo, al menos las cuatro primeras por una parte y una pareja más adelante. No hay datos sobre el momento preciso en que fueron adquiridas, aunque casi con toda seguridad fueron obras compradas con posterioridad a la muerte del artista, sucedida en 1626. Es decir, no se puede considerar la posibilidad de una relación de patrocinio, sino de adquisiciones en el mercado. En cualquier caso el Marqués pareció demostrar un alto interés por la obra de Bril. Prueba de ello es el hecho de que repartiera sus obras entre sus residencias de Morata y de Madrid, y que al menos una de ellas fuera entregada a un pintor mencionado como Juan del Campo, posiblemente una alusión a Jean Duchamps, artista activo en Roma en los años en que también permanecía en la ciudad Bril, pero cuya relación con Leganés está por confirmar²⁴⁹⁹. La posesión de paisajes de este autor es llamativa y absolutamente singular como ejercicio de tendencia

²⁴⁹⁹ Véase el capítulo de la dispersión de la colección, para más datos sobre la actividad de Duchamps.

estética, pues en la colección no hay confirmación documental de otros paisajistas del mismo periodo, como por ejemplo Gillis van Coninxloo. Aunque recordemos que presumiblemente poseyó pinturas de algunos autores precursores del género como Joachim Patinir -o uno de los pintores afines a él-, y Lucas van Valckemborch.

Sin embargo, por su trayectoria vital la figura de Bril difícilmente puede considerarse como uno de los artistas que coinciden con las actividades de Leganés como coleccionista, dada que su muerte se produjo en una fecha en la que la afición a atesorar pintura por parte de don Diego era apenas un incipiente ejercicio e cortesano advenedizo. Más relevante de cara a vislumbrar una posible relación de comitencia directa respecto a un paisajista se puede entrever en la figura artística de JOOST DE MOMPER. Seguidor de la tendencia de los paisajes de Paul Bril, en un primer momento, este pintor tuvo una evolución propia y una producción vastísima, donde la captación de escenarios montañosos se dio desde muy pronto, siguiendo algunas estampas montañosas de Pieter Brueghel el viejo. Momper coincidió temporalmente con Leganés, quien quizá le llegara a conocer personalmente dada su condición de pintor de la corte de los archiduques. Bajo su mano se citan doce paisajes en la colección. Todos ellos adquiridos en el periodo en que el Marqués actuó en los Países Bajos y presentes en el primer inventario de 1637. Es decir, coincidiendo con los últimos momentos de la actividad del pintor²⁵⁰⁰. La muerte de Momper en 1635, permite considerar la posibilidad de una relación directa de Leganés con él, al viajar por última vez a Flandes en 1634, presumible fecha de la adquisición de los cuadros. Sin embargo, dado que la mayoría de las pinturas producidas por el artista se suelen fechar en la década de 1620²⁵⁰¹, es más probable que se tratara de adquisiciones en el mercado, o quizás en el propio taller, pero no encargos directos.

Los paisajes montañosos del artista, en muchos casos con pequeñas alusiones a ermitaños que fueron tan habituales en su producción, componen la mayoría de las obras citadas en las colecciones de Leganés. Obras de cierto tamaño, generalmente de más de dos varas, como el desconocido paisaje “*con hermitaños y unos cazadores y caballos y unas grutas*” (cat. 104), cuya descripción coincide plenamente con las obras de Momper más conocidas, y que parece anticipar de manera individualizada un gusto que seguiría incorporándose a la colección inmediatamente. En algunos casos, a través de la adquisición de series de pinturas que responden a la misma temática (cat. 126-131). Sin embargo, la localización de algunos ejemplos de esta serie permite estudiar la calidad de las adquisiciones de Leganés y, lo que es más relevante, ponerlas en paralelo con los cuadros del mismo tema que por los mismos

²⁵⁰⁰ Sobre Momper véase especialmente Ertz 1986.

²⁵⁰¹ Vlieghe 2000, p. 287

años estaban llegando a la Colección Real. De hecho, aunque no hay datos concretos, la participación directa de Leganés en la llegada de obras de este artista a las colecciones de Felipe IV no debe ser descartada²⁵⁰². De la serie de seis paisajes se han identificado con seguridad al menos tres obras, gracias a la presencia de los números de colección aun visibles en los cuadros. Entre ellas el ejemplar de la colección del Banco Santander Central Hispano (cat. 128), la que se encuentra presente en la colección del Príncipe de Liechtenstein en Vaduz (cat. 131) y la que fue apareció en el mercado madrileño en 1991 (cat. 130). A éstas se podría añadir una cuarta pintura en colección privada que en ocasiones ha sido vinculada a la misma serie original de Leganés, aunque no pueda ser relacionada con ningún número concreto de su inventario con precisión²⁵⁰³. El conjunto prueba como Leganés se mostró abiertamente interesado por los paisajes de gran tamaño de este artista, enlazando con otros ejemplos que se encuentran en el Museo del Prado, el Kusthistorisches Museum de Viena y en colección privada de Montreal, alguno de los cuales podría estar detrás de los ejemplares no localizados de la serie²⁵⁰⁴. En realidad Leganés no hace nada más que anticipar un interés por estas enormes pinturas que repetirían Felipe IV o el archiduque Leopoldo Guillermo a través de los ejemplares de Madrid o Viena. Sin embargo, para el caso del monarca español, no se ha documentado ninguna entrega directa del marqués a la Colección Real.

Sin embargo de esta serie, las demás pinturas de Momper presentes no parecen componer conjuntos sino que se citan de manera individualizada. Aunque en general, siguen respondiendo a los mismos formatos y representaciones. Es decir, pinturas de gran tamaño con montañas y figuras con jinetes (cat. 195, 232, 370), que en ocasiones siguen apareciendo en el actual mercado del arte (cat. 363) probando la persistencia en el coleccionismo y el interés moderno por el arte flamenco de las obras que una vez pertenecieron a Leganés, muchas de las cuales no se podían documentar con precisión desde 1726²⁵⁰⁵. Por último, llama la atención la consideración de Momper como autor una

²⁵⁰² En el Museo del Prado se conservan un paisaje similar (P1592- L. 174 x 256), que únicamente se documenta en la Colección Real desde 1700 (Díaz Padrón 1996, p. 758). Sin embargo, la serie al completo permanecía en poder de la familia Altamira en 1726.

²⁵⁰³ Londres, Tomas Agnew and son, véase M.E.W. en Boston 1984, p. 457, núm. 80, según afirmación de Mary Crawford y Klaus Ertz.

²⁵⁰⁴ Véase *Ibiden* nota. 3 para más detalles bibliográficos sobre estas pinturas. Con seguridad el del Prado no puede proceder de Leganés, como se ha dicho más arriba. Aun así, es probable que se haya conservado más obras de esta serie, pues en algunos casos están documentadas en el siglo XIX en poder de José de Madrazo (véase catálogo 126-131).

²⁵⁰⁵ Si embargo también han aparecido pinturas de este artista consideradas como procedentes de la colección Leganés que no pueden serlo. Es el caso del paisaje con figuras atribuido a David Teniers II y Pieter Meulener, firmado PM en la parte inferior central y "TE.." en la parte inferior derecha, de 145 x 221 cms. Vendido en Christie's Londres el 6 julio 2007, lote 147. El catálogo de la venta afirma que fue probable comisión de don Diego Mesía, dado que comparece poco después de su ejecución en el inventario de 1655. Margret Klinge,

pintura que sería absolutamente excepcional en su producción. Citada como “una merienda de un capón”, podría tratarse de una escena de género o bodegón, es llamativa especialmente por su pequeño tamaño y escaso valor, lo que hace dudar sobre la certeza de la atribución (cat. 224).

Junto con Momper, el otro pilar en el que se asienta el interés de Leganés por el paisaje flamenco será JAN WILDENS, artista también formado en Italia, donde pasó un tiempo y cuya obra sufrió diferentes variaciones a lo largo de su vida, habiendo sido definida como ecléctica²⁵⁰⁶. A éste se atribuye en solitario la versión del *Acto de devoción de Rodolfo I* (cat. 105). Pintura que debe ser considerada definitivamente copia o versión de la gran pintura del Museo del Prado (P1645) realizada en colaboración con Rubens, confirmandose que eran objetos diferentes, pues Leganés todavía atesoraba su ejemplar en los años en que la original ya estaba en manos de Felipe IV. Es muy llamativo el hecho de que la pintura de Leganés fuese atribuida en exclusiva al paisajista, lo que parece implicar que se trataba de una versión salida del taller.

Sobre la posible relación directa de patrocinio hacia Wildens no hay datos concretos, aunque destaca la modernidad de las pinturas que conservaba. Un ejemplo muy interesante lo suponen dos vistas de la ciudad de Amberes. Una de ellas mostraba la ciudad desde la orilla opuesta del río Escalda y corresponde al cuadro conservado en el Museo Real de Bruselas (cat. 112). La otra representaba la ciudad desde los campos de alrededor y es conocida en la actualidad únicamente a través de copias (cat. 113). Dado que la primera tiene como hilo argumental la llegada del cortejo de María de Medici a Amberes, la fecha *postquem* para la realización del cuadro es de septiembre de 1631. A partir de esa fecha, Leganés estuvo en los países Bajos únicamente en noviembre de 1634, siendo este el momento en que adquiriría estas dos pinturas. Por su bajo número de colección se demuestra que su adquisición coincidiría con las fechas en que Leganés comenzó a atesorar pinturas con mayor voracidad. Las dos vistas de Amberes realizadas por Wildens son llamativas por el elevado precio en que fueron tasadas en 1655, valorándose en 2.700 reales cada una. Una apreciación económica muy por encima de la versión del *Acto de*

quien inspeccionó la pintura (certificado 21 febrero 1989) la considera especialmente impresionante “Bezonder” notando que Teniers pintó el paisaje y Meleuner las figuras. La data entre 1648 y 1650 debido a cuestiones estilísticas. Por ese tiempo Teniers empezó a recibir importantes encargos del archiduque Leopoldo Guillermo Gobernador de los Países Bajos del Sur llegando a poseer una capacidad completamente madura para el paisaje, como se evidencia en la pintura según esta autora. Sin embargo si efectivamente es de Teniers y se fecha en 1648-50 no puede ser la de Leganés, puesto que ya está en su poder en 1637. Además la obra que apareció en el mercado, no tiene número de inventario, que permita vincularla con la colección Leganés.

²⁵⁰⁶ Vlieghe 2000, p. 300. Para Wildens el trabajo más completo es Adler 1980.

Devoción de Rodolfo de Habsburgo, lo que implica indirectamente que ésta última debía ser una versión de menor calidad y tamaño que el original conocido en el Prado. Pero asimismo, las vistas de Amberes se valoraron muy por encima de otros paisajes con figuras atribuidos al propio Wildens presentes en la colección. Entre ellos destaca una desconocida representación mitológica con el argumento de Diana y un sátiro (cat. 160), y un paisaje de tamaño medio en el que se representaban unas gitanas leyendo la buenaventura a un caminante (cat. 354). Aunque esta última pintura es citada en el inventario bajo la autoría de “uno de amberes”, su aparición en el mercado del arte permite considerar que se trata de una obra de Jan Wildens, completando las obras de este artista en poder de Leganés que se conocían hasta este momento.

Pero las alusiones a la pintura de Wildens provocan cierta estupefacción en el estudioso moderno. Así una de las series más llamativas de la colección, muy bien documentada hasta el siglo XIX, y de la que se conocen varias obras en la actualidad, representaba a las doce Sibilas históricas, todas consideradas obra de Jan Wildens (cat. 382-393). Una atribución muy llamativa dada la ausencia de pintura de este tipo en el *corpus* de este pintor, conocido exclusivamente como autor de paisajes. La contemplación de las obras que recientemente han aparecido en el mercado madrileño del arte (cat. 390 y 393), arroja dudas sobre la certeza de la consideración de la autoría de Wildens como su verdadero autor. Parece evidente la ejecución por un pintor cercano a Rubens, por el aspecto clasicista de alguna de ellas. Sin embargo, dado el nivel de certeza que arrojan las atribuciones del inventario de Leganés, junto al hecho de que estos inventarios pasan por ser la única documentación conocida de las obras y la cercanía cronológica y física del marqués a la obra de Wildens, se debe mantener en consideración esta sorprendente autoría a falta de datos en contra.

En resumen, y con la particularidad de la serie de sibilas, la pintura de Wildens fue una de las más valoradas numéricamente por el marqués de Leganés. Los cinco paisajes citados de los que al menos dos han sido localizados y los otros dos de los que se conoce perfectamente el modelo, elevan la consideración de este artista dentro de la colección pese al relativamente escaso número de sus obras atribuidas. En este sentido el número de se elevaría a diecisiete si se incluyen las sibilas que se atribuyen al artista.

Además de Bril y Wildens, se tiene noticia de la presencia de obra de otros artistas cuya producción se concentró en la realización de paisajes. Por ejemplo JACQUES DE FOUQUIER, autor de al menos cinco obras (cats 41, 193, 250, 253, 358), todas atesoradas

durante la etapa de Leganés en los Países Bajos. En realidad se trata de un número bastante elevado para un pintor cuya presencia artística en el Flandes que conoció Leganés, fue más bien discreta, aunque intentó entrar al servicio de los Archiduques²⁵⁰⁷. Dado que no ha sido localizado ninguno de estos cuadros es imposible por el momento considerar si se trataba de paisajes de juventud más cercanos a la estética de Joost de Momper y Brueghel que como hemos visto fueron autores muy estimados por Leganés, o si, por el contrario, eran pinturas del momento más cercano al paisajismo holandés que también frecuentó el artista. Una respuesta a esta pregunta puede aportarla quizá la primera obra que se cita en los inventarios. Se trata de una representación del palacio del duque de Orange presumiblemente realizado por Fouquier durante sus estancias en las Provincias Unidas. Es interesante este cuadro porque de alguna manera ilustra la obra de un artista que pese a no haber calado en la corte archiducal, trabajó en gran medida para particulares de relevancia política evidente como el Elector Palatino o Luis XIII de Francia²⁵⁰⁸. Es también muy esclarecedor el dato de que este pintor trabajó junto a Rubens, hasta el punto de viajar con él a París en 1621. Siendo estas actividades motivo suficiente para que Leganés gustase de adquirir sus obras, en un nuevo ejercicio de emulación de las prácticas del coleccionismo nobiliario nórdico y de interés en la pintura flamenca más cercana a Rubens.

Por otro lado, un aspecto muy llamativo de cara a valorar las pinturas de Fouquier es que esa misma vista del palacio de los Orange, se atribuye en el inventario dieciochesco de la casas de Morata a JACQUES DE ARTHOIS. Es difícil considerar que tal afirmación se hiciera en 1753 sin la presencia de una firma, únicamente por el estilo de la pintura. Este detalle lleva a la necesidad de considerar que algunos de los paisajes de la colección pudieran haber salido de las manos de este último pintor. De hecho, el propio inventario de esa fecha cita a Arthois en al menos otra ocasión aunque con una representación de *san Francisco en un paisaje*, que se dice estaba firmado de su mano y que necesariamente procede de la antigua colección Leganés²⁵⁰⁹. También aparece el nombre de Arthois vinculado a paisajes presentes en inventarios muy posteriores, como el del conde de Altamira en 1864, cuya contaminación con otras colecciones heredadas por este personaje no permite afirmar con rotundidad que se trate de obras procedentes de la colección del marqués de Leganés

²⁵⁰⁷ Vlieghe 2000, p. 294. Para este artista son útiles también los trabajos de Stechow 1931 y Stechow 1948 que aportan preciosos datos biográficos.

²⁵⁰⁸ Stechow 1948, p. 420.

²⁵⁰⁹ El cuadro citado en Agulló 1994, p. 156 núm. 399. Recordemos que las pinturas de Morata pertenecían al mayorazgo de Leganés, aunque habían sido heredadas por los condes de Altamira, siendo indisolubles e inalienables, por lo que la presencia en el inventario de ese año indica su procedencia inequívoca de la colección del marqués de Leganés en el XVII. Sin embargo el san Francisco, por lo laxo de la descripción no ha podido ser identificado con seguridad con los muchos cuadros de este tema citados sin autor en el inventario de 1655.

en el XVII, pero que hay que tener muy en cuenta como posibilidad²⁵¹⁰. Esta circunstancia no es de extrañar pues la manera de los paisajes de Arthois, muy similar a la de Fouquier y Momper, no sería ajena a los intereses estéticos de Leganés en cuanto a su afición por el paisaje flamenco.

Por último, cabe citar una serie de siete paisajes con animales atribuidos a JEAN NAMUR (cat. 145- 151) de los cuales ninguno ha sido identificado en la actualidad, lo que de nuevo impide valorar su calidad y correcta atribución. Su presencia amplía la nómina de los paisajistas presentes en la colección, a la vez que anticipa el interés de Leganés por las representaciones de animales para la decoración de sus palacios, que tendrán en bodegones y cazas un motivo ampliamente representado en la obra de otros artistas como Frans Snyders o Paul de Vos.

Los géneros. El bodegón y la naturaleza muerta.

La pintura de Naturaleza Muerta, que Brueghel inició como argumento independiente en una pintura flamenca, no sólo se circunscribe a este artista en cuanto a los intereses demostrados por Leganés como coleccionista. Otros autores que trabajaron el tema están representados en la colección. Especialmente aquellos que se conformaron como los representantes de un género específicamente flamenco, como los bodegones de “desayuno” (*onbijtje*). Aunque es llamativa la ausencia de algunos de los más relevantes artistas de este género como Osias Beert, Jacob van Es o Jacob van Hulsdonk, -este último sin embargo de haber trabajado para el duque de Aarschot-²⁵¹¹, la presencia de al menos dos bodegones de CLARA PEETERS representa perfectamente el interés de Leganés por este tipo de manifestaciones artísticas²⁵¹². Uno de los cuadros citado bajo el nombre de Peeters ha sido identificado recientemente con una pintura aparecida intermitentemente en el mercado del arte, y muestra efectivamente los elementos habituales de la pintora de Amberes: queso, rosquillas, bollos de pan y cristales. Materiales con los que la virtuosa artista jugaba pictóricamente (cat. 50). La descripción de la segunda pintura -llamativamente valorada exactamente en la mitad del precio, aunque era pareja en medidas a la anterior-,

²⁵¹⁰ Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 255 y 294:

255	239	<i>Un país terreno montañoso. Original escuela de van Artois Alto 7-5½ Ancho 4-7½</i>
294	230	<i>País frondoso con un lago y varias figuras en 1er termino Escuela de van Artois Alto 5-½ Ancho 6-5 Marco dorado</i>

²⁵¹¹ Además las obras de Hulsdonk para Aarschot se documentan en 1639, después de que Leganés poseyese obra de Peeters, es probable dada la vinculación de Leganés con el duque, y la presencia de muchas naturalezas muertas anónimas en la colección, que alguna fuese igualmente obra de este pintor. Para los datos sobre los encargos, véase el capítulo sobre Aarschot en Madrid.

²⁵¹² Decoteau 1992.

evidencia también su verdadera relación temática con las pinturas de Peeters. La posesión de ambas por parte del Marqués debe relacionarse con un gusto por el bodegón, que tiene su mejor representación en los ejemplos de Snyder y Paul de Vos presentes en la colección y especialmente en las numerosas obras del hispano flamenco Juan van der Hamen²⁵¹³. El sentido moralizante de los elementos dispuestos en las mesas de Peeters, o la exposición virtuosamente estética de los materiales físicos, pudieron ser motivaciones añadidas para Leganés a la hora de adquirir sus pinturas.

Cabe relacionar en este capítulo la presencia en la colección de cuatro obras de la pintora francesa LOUISE MOILLON, que a pesar de su origen mantenía una estética como bodegonista muy cercana a otros colegas nórdicos como Jacob van Hulsdonck o Floris van Schooten, Jacques Soreau u Osias Beert²⁵¹⁴. Calificada de hecho como la más flamenca de los autores de Naturaleza Muerta franceses, sus representaciones de frutas en platos, cestas o porcelanas sobre una mesa siempre en primerísimos planos, combinaba la representación precisa de la realidad típica de los bodegonistas flamencos y una utilización caravagguesa de la luz²⁵¹⁵. Su elegante simplicidad y la mezcla de condiciones flamencas e italianas pudieran ser aliciente suficiente para que Leganés gustase de adquirir cuatro de sus pinturas (cat. 1060-1063). Obras conocidas hoy que actualmente se localizan en colección privada en Madrid. Lejos de los que pueda parecer por la biografía de la artista, que vivió en París, las pinturas fueron presumiblemente adquiridas desde el norte de Italia, pues ingresaron en la colección entre 1637 y 1642, coincidiendo con el periodo de Leganés en el Milanesado. La cercanía de la obra de la autora parisina a las naturalezas muertas que se estilaban por entonces entre los coleccionistas lombardos como eran las de Fede Galicia o Panfilo Nuvolone -del cual Leganés poseyó un *plato de Melocotones* (cat. 1115) muy similar a obras de Moillon-, pueden también vislumbrarse como causas para la apreciación de esta artista. El efecto fachada logrado por Moillon con la disposición de los sus elementos sobre un poyete o mesa, es también coincidente con el utilizado por autores hispanos que también causaron gran impacto en el gusto de Leganés, como Juan Fernández, *el Labrador* o Juan van der Hamen, confirmando el tipo de Naturaleza muerta que le interesaba como coleccionista, sin perjuicio del origen nacional del pintor.

Caso similar al de Moillon lo presenta JACQUES LINARD, cuya presencia en la colección Leganés era inédita hasta ahora, pero que puede justificarse a través de una serie

²⁵¹³ Para la obra de van der Hamen presente en la colección véase el apartado sobre la pintura española.

²⁵¹⁴ Sobre Moillon véase especialmente, Stirling 1952, pp. 71-72; Faré 1962, p. 41-43 y 99-101 y Faré 1974, pp. 48-49.

²⁵¹⁵ No obstante hay trabajos de Moillon que rozan la copia de la Cesta de Frutas de Caravaggio de la Ambrosiana, como el *Cesto con melocotones y uvas* del Museo de Karlsruhe de 1641

de cuatro alegorías de las estaciones (cat. 1104-1107) descubiertas en colección privada, y que son réplicas de pinturas atribuidas a este autor. Este descubrimiento amplía las posibilidades de descubrimiento futuro de nuevas obras del francés escondidas bajo entradas anónimas del inventario.

Por otra parte los representantes de la segunda generación de bodegonistas flamencos está también presente a través de FRANS IJKENS, sobrino y discípulo de Beert, y autor de detalladísimas representaciones visuales²⁵¹⁶. La obra de este artista se desarrollaría más tardíamente a la presencia de Leganés en los Países Bajos, por lo que no extraña que la única pintura presente en la colección fuese adquirida después de 1642, es decir, durante sus últimos años de la actividad como coleccionista (cat. 1236). Pese a que tal obra, que pasa por ser una representación de frutas y flores, no ha sido localizada su presencia en la colección sirve para manifestar el continuo interés del Marqués por la adquisición de obra de artistas flamencos más jóvenes que aquellos con los que se pudo relacionar en los años treinta en los Países Bajos. En este momento desde la distancia de sus actividades en España. Pero también demuestra su incesante adquisición de pinturas que respondiesen a corrientes de moda entre los artistas flamencos más contemporáneos, en este caso a través las representaciones detalladas y minuciosas del tema del bodegón.

Algo similar en cuanto a la fecha de adquisición, y que también supone un detalle de cierta modernidad, puede afirmarse de la posesión de las imágenes en el interior de guirnalda floral, realizadas por el jesuita DANIEL SEGHERS. De este artista se citan al menos tres obras, todas adquiridas con posterioridad a que Leganés dejara los Países Bajos. Dos de ellas atesoradas durante el periodo de 1637 a 1642 son pequeñas imágenes de la Sagrada Familia rodeada de flores (cat. 1031 y 1074), de las cuales la primera representaba la Huida a Egipto. Desafortunadamente no han sido localizadas, lo que no permite valorar su calidad, más allá que por su precio. Es muy llamativa la valoración en 1.200 reales de la segunda, cuyo tamaño era menor, lo que parece indicar una cierta mayor calidad. La tercera de las pinturas del jesuita en la colección era una representación de san Felipe, también inserto en una guirnalda de flores y adquirida cuando Leganés ya se había instalado definitivamente en España (cat. 1313). Orobando de nuevo el interés por los artistas flamencos de actividad más tardía. Se trata de un cuadro de Seghers no localizado, pero comparable a aquellas que su discípulo Philips van Thielen. Su elevadísimo valor para una pintura de naturaleza muerta demuestra la calidad que la pintura debía manifestar. El éxito que tuvieron estas obras hacia mediados del siglo, especialmente en España con las

²⁵¹⁶ No hay un estudio moderno sobre este autor, véanse las menciones en Greind 1986, p. 58-59 y el breve bosquejo en Vlieghe 2000 p. 344.

actividades, entre otros de Cornelis Schut, tiene en Leganés y estas pinturas de Seghers un importantísimo antecedente

Dentro de la pintura de Naturaleza Muerta habría que aludir a las exuberantes obras de FRANS SNYDERS, uno de los pintores más admirados por Leganés a tenor del elevadísimo número de sus pinturas que atesoró. Cuyos ejemplos han sido estudiados en el contexto del interés del marqués por la pintura de animales, pues en la mayoría de los bodegones de este artista aparecen animales vivos,

La posesión más notable de cuantas obras de bodegón llegara a atesorar Leganés fueron sus seis ejemplos de la pintura de ALEXANDER ADRIAENSENS de los cuales al menos cuatro se encuentran en la actualidad en el Museo del Prado (cats. 1220-1225). Estos bodegones ejemplifican los canales por los que el marqués mantuvo vivo su interés por la pintura flamenca, años después de dejar los Países Bajos. Fueron adquiridos con toda seguridad después de 1642 dado que no comparecen en el inventario de ese año, siendo tal y como se afirma en los inventarios posteriores comprados a un Juan Binter. Sin embargo, una nueva lectura del documento aclara que la correcta grafía es Bimber²⁵¹⁷, traslación oral del nombre de Jan Wymberg, miembro de la Guardia de Arqueros y Ebanista de Felipe IV y Carlos II. Los extremos de la relación de Leganés con este personaje, a medio camino entre la producción artesanal para la corte madrileña dado su oficio y la pertenencia a la selecta guardia real, ya han sido analizados en otro trabajo²⁵¹⁸, debiendo ser destacada aquí la pervivencia en los deseos coleccionistas del marqués de poseer obra de algunos de los autores flamencos de mayor impacto en el coleccionismo del momento. Es notable que la pintura de Adriaenssen fuera muy desconocida en España. De hecho, la única referencia anterior respecto a obra de este pintor en España serían las dos tablas “de pescado y abes originales de Alejandro”, que procedentes de los Países Bajos llegaron en 11 de mayo de 1641 para el duque de Aarschot, muerto el 1640, cuya colección se estaba saldando en almoneda publica, sin que se pueda discernir quien fue su siguiente poseedor²⁵¹⁹. No sería

²⁵¹⁷ La correcta ortografía del nombre en la tasación de las pinturas de Leganés ha sido cotejada en las copias conocidas de este documento (AHPM, 6267, f. 664 y Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, 26 I 18, f. 449).

²⁵¹⁸ Pérez Preciado 2007.

²⁵¹⁹ Burke & Cherry 1997, I p. 344, n° [23]; véase también, pp. 345 y ss con una definición de Aarschot como coleccionista. En la documentación de la almoneda no aparece ninguna venta cuya descripción pueda relacionarse con obra de Adriaenssen, de las que no hay más datos. Para los compradores que se beneficiaron de la venta de la colección Aarschot y una nueva caracterización de su labor de patronazgo en Madrid véase Pérez Preciado 2005, p. 17-36, aquí p. 23 y ss.

hasta 1683 cuando se tenga constancia más pinturas suyas en una colección española²⁵²⁰. La excepcionalidad de la obra de Adriaenssens en Madrid, estaría muy probablemente detrás de la donación que Leganés hizo al Rey Felipe IV de sus seis ejemplos de los *vischbanckets*.²⁵²¹ La absoluta singularidad de los bodegones del autor en la España de los años cuarenta pudo también estar detrás de la compra no sólo por motivos de gusto personal sino de un interés por ganar el favor real. La presentación al Rey de ejemplares absolutamente inéditos en Madrid de pintura flamenca de llamativa presencia como ejercicio único de coleccionismo coincide con los años de peor posicionamiento político de Leganés en la corte, poco después de las investigaciones a las que se vio sometido tras el fracaso de sus actividades en Italia y la caída del conde duque de Olivares. Pero en cualquier caso aun siendo un consciente ejercicio de utilización del arte como instrumento diplomático, la propia elección de Adriaenssens y sus ricos bodegones permiten considerar de nuevo de la exquisitez de Leganés como aficionado al arte flamenco contemporáneo.

Las grandes pinturas de animales: Frans Snyders y Paul Vos.

El marqués de Leganés comenzó a coleccionar pintura de Snyders y Paul de Vos desde muy pronto, pues la mayoría están en su poder ya en 1637. En su colección se citan al menos 52 obras que se pueden relacionar con el primero y otras 16 con el segundo. Además de al menos otras 13 pinturas anónimas que por el tema y ciertos datos históricos son con gran seguridad obra de alguno de ellos. En total serían alrededor de ochenta las pinturas que se puede vincular con seguridad a la estética de estos dos cuñados artistas, que en muchas ocasiones trabajaron en común y cuya obra se confunde a menudo. Además, habría que considerar su autoría en muchas de las cazas y bodegones citados sin autor en los inventarios y cuya adscripción a estos autores no ha podido ser probada. En este trabajo se han respetado siempre las atribuciones del inventario de Leganés, salvo cuando la crítica historiográfica moderna, o ciertos datos nuevos, hayan apuntado en otra dirección.

Fue durante la etapa de Leganés en los Países Bajos cuando el marqués atesoró la inmensa mayoría de los cuadros de cazas, bodegones y animales de ambos pintores. Respecto a Frans Snyders sólo una serie de siete obras ingresaron en la colección cuando el marqués se encontraba en Italia, algo que evidencia su continuo interés por este autor. En cuanto a las atribuidas a Paul de Vos, únicamente dos ingresaron en la colección tras dejar los Países Bajos.

²⁵²⁰ El Consejero de Estado Andrés Villaran tenía en esa fecha un florero y un frutero de “Alexandro Adriano”, BURKE, Marcus C., & CHERRY, P., *Op. Cit.*, p. 787 y 789, nº [41, 42].

²⁵²¹ Véanse las fichas del catálogo para los datos documentales.

Que el marqués de Leganés fue uno de los primeros patrocinadores de la obra de FRANS SNYDERS en España y que influyó sobremanera en el gusto del rey por este artista ha sido ya enunciado en muchas ocasiones aquellos autores que han abordado su figura o el coleccionismo real. Muy conocidos son los cuadros que entregó al rey y que se colocaron en la “*Pieça grande antes de el dormitorio de su mag^d q es donde çena en el quarto bajo de uerano*, una sala donde las pinturas regaladas por Leganés eran fundamentales:

Otros tres lienços de pintura que tienen de largo cinco pies y medio con molduras doradas y negras de menos labor que las dichas que le uno es una capilla de musica de diferentes aues sentadas sobre un tron [sic] de Aruol y un mochuelo que tiene el libro de la solfa = y el otro un perro que tiene un quarto de carne debajo de las manos y otro perro tirando de unas salchichas con un plato quebrado y a un lado un taburete bajo = el otro dos gallos que estan riñendo y una gallina sobre un comedero y otra que ba a salir por una bentanilla que son de mano de esneire y los dio el marques de Leganes

“Otro lienço de dos baras y media de largo con moldura como las dhas en q ai una muger flamenca q tiene una taça grande en la mano hizquierda q tiene bigos y sobre una mesa colocada platos con diferentes frutas y un canasto donde ai mas frutas y un papagayo ençima y un mono q esta oliendo un clauel tambien dio esta pintura el mar^d de leganes a su mag^d”²⁵²².

Las cuatro pinturas se encuentran en el Museo del Prado (P1758, P1750, P1770 y P1575 respectivamente) como es sabido desde hace tiempo²⁵²³. Sin embargo, un error muy habitual ha sido identificar alguna de las pinturas entregadas al Rey, con obras presentes en los inventarios de Leganés de 1642, por ejemplo el caso de la *Música de pájaros* (cat. 163), *Los perros riñendo por la comida* (cat. 125). Obras que efectivamente son similares, pero que forzosamente han de considerarse copias de las entregadas al Felipe IV, especialmente tras haberse localizado un nuevo inventario fechado en junio de 1637 en que están en poder del marqués, prácticamente al mismo tiempo que se redacta el inventario real

Algo similar sucede con otra de las músicas de pájaros presente en el inventario de Leganés (cat. 60), y que es presumiblemente la primera obra de Snijders que llegó a disfrutar. En numerosas ocasiones se ha considerado que era la misma pintura que se localiza en 1636 en la misma pieza del Alcázar, esta vez sin que el inventario afirme que sea un regalo del marqués:

Otro lienço de quatro pies de largo con moldura como las antecedentes en que esta pintado un tronco de arbol y en una rama de el sentados dos pajaros blancos que parecen papagayos con unas plumas en la caueça que parecen copetes este quadro se bajo del paso de la galeria de su mag^d a esta pieça²⁵²⁴.

²⁵²² AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-1637*, f. 35. Transcrito en Martínez y Rodríguez, 2007, p. 106.

²⁵²³ Díaz Padrón 1975, p. 366-377 y Volk 1980a; Koslow 1995, p. 272.

²⁵²⁴ AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-1637*, f. 35

Evidentemente el cuadro citado en el inventario de la Colección Real es el que actualmente conserva el Museo del Prado (P1761). Obra muy similar a la que poseía Leganés, pero nunca la misma, dado que está presente en ambos inventarios en tiempos muy cercanos. Es relevante el uso que se daba a estas representaciones de pinturas de pájaros en las casas de Leganés, desde que el inventario afirma que eran piezas para delante de la chimenea.

Los llamados conciertos de música eran un asunto del que Leganés poseyó al menos los dos ejemplos citados anteriormente, junto a una pintura más atribuida a este artista (cat. 774), a las que a de sumarse una última adquirida a través del comerciante Musson, de la que no la documentación no aporta el autor, pero de la que cabe considerar su relación con el pintor (cat. 399). Las representaciones de conciertos de pájaros son un lugar común en la pintura flamenca. Fueron puestas de moda en Europa por Snyders, quien las pintaba al menos desde 1615.²⁵²⁵ Pero más allá de la moda cortesana barroca de poseer aves en fastuosas pajareras con el que podría relacionarse culturalmente, el tema tiene su origen en el Medievo²⁵²⁶ y en pintura tiene antecedentes previos a Snyders quizás a través de las representaciones de Eolo con las aves que se multiplicaron en los últimos años del XVI, por ejemplo, el cuadro de un seguidor de Brueghel el Joven en el Museo Herzog-Anton-Ulrich de Braunschweig. Su utilización decorativa como sobre-ventanas, sobre-puertas o ante-chimeneas las convirtió durante el XVII un elemento común entre los aficionados nórdicos, que fue rápidamente importado en España. Su significado simbólico generalmente se vincula con las representaciones de aves de la orden franciscana, cuyo principal ejemplo en Flandes era la capilla que los franciscanos tenían en la capital bruselense dedicada a “Nuestra Señora de la Canción de Pájaros”. Devoción mariana originada, según la tradición, cuando bandadas de pájaros se acercaron a una arboleda de hayas fuera de Bruselas, atraídos por una imagen de la Virgen sujeta entre las ramas de los árboles. En 1291 se desarrolló una confraternidad dedicada a esta imagen, cuya capilla fue destruida durante las luchas iconoclastas de mediados del XVII. Por fin en 1590 se reconstruyó y fue entonces cuando se colocaron jaulas de pájaros suspendidas del techo de la capilla, contribuyendo con su canto al desarrollo de la liturgia particular de ese templo²⁵²⁷.

La posesión de varias obras con este tema por parte de Leganés, además de un

²⁵²⁵ El éxito de sus composiciones tuvo gran acogida entre sus seguidores. En los Países Bajos españoles, Paul de Vos, Jan Fyt y Jan van Kessel pintaron conciertos de pájaros a la manera de Snyders, mientras que en la república holandesa artistas como Gysbert, Melchor d'Hondecoeter, Abraham Bisschot y Jacobus Victors, reelaboraron este tema adaptándolo a un ambiente más cortesano. Incluso en Francia se da este tipo de iconografía en artistas como Nicasius Bernaerts o Pieter Boel (Koslow 1995, p. 301).

²⁵²⁶ Para el desarrollo simbólico de este tema pictórico véase Koslow 1995, p. 291 y ss.

²⁵²⁷ *Ibidem*, p. 297.0

ejercicio común al coleccionismo nórdico cortesano del momento, puede interpretarse como una nueva manifestación de fidelidad estética a un tema de fuerte raigambre nacional en los Países Bajos, potenciado por el origen religioso que el tema mantenía.

Por otro lado las obras de Snyders presentes en la colección de Leganés están casi siempre agrupadas, lo que puede implicar la adquisición en lotes o series de pinturas. En algunos casos se trata de series iconográficas con temas en común como cazas o fábulas de Esopo. Así al menos cuatro de las primeras fueron pinturas de caza y representaciones de animales (cat. 66-70) pero emparejadas dos a dos en cuanto a las medidas, lo que implica un uso decorativo evidente, siempre en el palacio familiar en Madrid. Destaca la alta valoración de este primer grupo en 8.000 reales cada una, muy distante a otras tasaciones lo que indicaría la variedad de calidad en las pinturas de Snyders en la colección. Desgraciadamente no ha podido ser identificada ninguna de estas obras en la actualidad.

Poco después fue adquirida una serie seis fábulas de Esopo de las que al menos cinco se destinaron a la residencia de campo en la villa de Morata de Tajuña (cat. 89-95)²⁵²⁸. La selección de los temas dentro de las fábulas representadas pictóricamente por Frans Snyders no es en absoluto singular, pues se repiten algunas de las más conocidas en España gracias a los ejemplares que por los mismos años habían sido encargados para la Torre de la Parada. La ausencia de datos precisos y la coincidencia aproximada de las fechas, impide concluir si las de Leganés llegaron a España antes o después que las pinturas encargadas en Flandes por el Cardenal Infante para Felipe IV. De las fábulas atesoradas por Leganés, todas valoradas en 1.200 reales, se han conservado algunos ejemplos, que permiten comprobar la diferencia de calidad con las obras de la Colección Real. Algunas fueron dadas a conocer en los años setenta en diferentes colecciones particulares, caso de la *Fábula de la Liebre y la Tortuga*, de la antigua colección de los condes de Fefiñáñez (cat. 90), o la *Fábula de la Loba* que amamanta un lobezno, que se encontraba en la colección Lizarazu Esnaola (Cat. 91). Pinturas en las que en ocasiones se ha especulado con la actividad de Jan Wildens para la realización de los paisajes. También podría pertenecer a esta serie, por tema y medidas, la pintura de *Puercospines y Serpientes* del Museo Cerralbo (cat. 94), dado que el fundador de esta institución adquirió en el siglo XIX varias obras procedentes de la colección Leganés. Es muy significativo, a tenor de los ejemplos citados, que las fábulas que conocemos de Leganés, pese a ser idénticas en el argumento a muchas de las realizadas

²⁵²⁸ Las fábulas de Leganés ya fueron enumeradas en Koslow 1995, p. 259 y ss., donde se manifiesta su preeminencia como el más prolífico coleccionista de Snyders de la capital española, y se pondera su relación con las obras para el Rey.

para la Torre de la Parada, sean completamente distintas en composición. No se puede afirmar que sean copias o versiones de las realizadas para Felipe IV, simplemente muestran el mismo interés por el tema y la producción de Snyder, pero responden a otros modelos. La posible influencia de Leganés en la adquisición de las pinturas para la Colección Real y su participación o gestión del encargo, permanece por ahora en suspenso, debido a la ausencia de datos concretos.

Además de las series completas, otras obras de Snyder ingresarían en la colección de manera individual, ejemplificando algunos de sus temas más extendidos. Se incluyen bodegones (cat. 102) y escenas de cocina con la presencia de animales (cat. 103, 125). Pinturas, estas últimas, que han sido interpretadas como una alusión a la desidia o dejadez, como nefastos defectos o pecados ilustrados a través de estas imágenes de los animales llevándose las viandas por la ausencia de la criada o de la cocinera de turno²⁵²⁹. También las escenas de gallinero, en ocasiones peleas de gallos como la que Leganés había entregado al monarca, aparecen citadas en la colección del Marqués (cat. 106).

Pero en general este tipo de composiciones se repiten mezclados con las series completas. Como por ejemplo un nuevo grupo de al menos trece pinturas que aparecen citadas prácticamente seguidas. En ellas aparecen de nuevo casi todos los temas habituales en la pintura de este artista. Bodegones (cat. 152-159), cocinas con animales, como la que representaba un galgo mirando a un gato por la ventana (cat. 167), un motivo muy frecuente en la producción de Snyder, al igual que los perros celosos de su ración. como la que apareció hace algunos años en el mercado del arte bruselense (cat. 153). Según ha sido apuntado, este tipo de perros glotones tiende a caracterizar en la obra de Snyder los instintos de supervivencia o de avaricia, el apetito sensual desmedido, y en ocasiones el sentido del olfato. Estas escenas ilustran quizá ciertos proverbios flamencos que se refieren a la ferocidad y codicia de los perros en la cocina, tales como “un perro no conoce compañeros en la cocina”, “tan codicioso como un perro”, “mientras el perro roe un hueso, odia a su compañero”, etc. También aluden a los ruinosos resultados de la falta de vigilancia, relacionado con las escenas descritas anteriormente, que ilustrarían refranes como “el que llega tarde encuentra el perro en el puchero”, “en un puchero abierto o agujero abierto, un perro se afila el hocico”, etc.²⁵³⁰

²⁵²⁹ Véase al respecto Koslow 1995, pp. 156.

²⁵³⁰ Koslow 1995, p. 276.

Pero sobre todo el mismo lote incluía cazas de todo tipo: de ciervos (cat. 155, 158), de jabalís (cat. 162, 164), y de lobos (cat. 157). Éste último vendido en 2001 en la casa Sotheby's de Londres. En realidad el grupo estaba formado por todos los temas habituales en la producción del artista pues también incluía escenas de pájaros, entre ellas la copia de la entregada al Rey (cat. 153) y otra con pavo real y ruiseñor (cat. 165). Y, por supuesto, fábulas, como la del gallo y el diamante (cat. 161), similar a la que está presente en la Colección Real. También se incluía una nueva versión de la historia de las cigüeñas y la zorra que no puede alcanzar el fondo de la garrafa, una de las pocas pinturas con este tema de la colección conservada en la actualidad, formando parte de la colección de la Universidad de Rochester (cat. 166). Llama la atención en esta serie consecutiva de obras de Snyders, su relación con pinturas descritas sin atribución en el inventario, que bien podrían ser obras suyas. Caso de dos bodegones más (cat. 154 y 156) y una única obra con figuras, en este caso mitológicas. Esta última se trata de una historia de Diana y sus ninfas (Cat. 160), atribuida a Wildens. Interesante inclusión en el grupo pues éste ha sido en muchos casos relacionado con Snyders, como áquel colaborador que abordaba los paisajes de sus pinturas. Esto podría indicar que Leganés había adquirido conscientemente un lote de pinturas completo que incluiría 16 piezas incluyendo un trabajo conjunto de ambos pintores.

Por otro lado de este amplio grupo de obras de Snyders, llama la atención, también, la disparidad de calidades a tenor de los precios, si bien entre ellas están algunas de las mas valoradas, entre ellas las de la venta londinense y sus compañera de la caza del ciervo y el jabalí, valoradas en 8.800 reales. Sin embargo, el resto de las obras rara vez llega a los 1.100 reales, que en sí mismo indica una calidad aceptable. Aunque varias otras no pasan de 120 reales, como la fábula del gallo, o 150 reales como los perros de la galería bruselense. Esta última obra, actualmente conocida, presenta sorprendentemente una calidad más que aceptable, lo que nos permite concluir que el valor de los Snyders se basaba en el tema y en el tamaño, algo frecuente en las tasaciones seicentescas.

El siguiente grupo de obras de Snyders adquiridas por Leganés parece confirmar esta última suposición. Se trata de cinco pinturas listadas de manera contigua lo que parece de nuevo indicar una compra en grupo. La primera, que es una caza del jabalí, se tasa de nuevo en 8.800 reales (cat. 189), mientras que tres siguientes, cuyos temas repiten fábulas que ya poseía Leganés, son tasadas siempre por debajo de 500 (cat. 190, 191, 192). La presencia de una de éstas últimas en el mercado madrileño en 2003 permitió comprobar su

aspecto, muy alejado de las fábulas destinadas a la villa de Morata de Tajuña vistas líneas arriba. A mismo grupo de pinturas pertenecerían otras obras citadas más adelante y mezcladas con paisajes de Fouquier y Momper, que representan más estereotipos comunes en Snyders: peleas de gatos y gallos (cat. 194) y escenas de cocinas, una de ellas con la presencia de monos, motivo también habitual en Snyders, (Cat. 196). En realidad las escenas de animales son muy habituales también pues posteriormente al grupo anterior se citan varias, como una pelea de perros y gatos (cat. 206) a la que siguen tres escenas muy similares de gallineros y aves atacadas por rapaces (cat. 207, 211, 212, 234).

Junto a ellas, pero mezcladas con todo tipo de adquisiciones de pintura flamenca, aparecen algunas escenas que son destacables por su carga simbólica y artística. Por ejemplo, una pintura relatando la fábula de Esopo del jabalí y el burro (cat. 238). En la que se narra la historia por la que el primero de estos animales, debido a su condición de preeminencia jerárquica, evitó reprender a un burro que osó rebuznar junto a él. Una alusión a la seguridad en la pertenencia a una casta superior, cuya lectura simbólica se antojaría muy apropiada para un noble del XVII y útil a la imagen que Leganés pretendía dar de posición social.

Más adelante se cita uno de los bodegones mejor valorados (cat. 321), en este caso en 6.000 reales. Pintura que aunque no ha sido localizada su alto valor económico permite considerar que se trataba de obra de cierta calidad. Aparece descrita como una escena de bodegón con figuras, un niño un viejo y una vieja, que parecen recordar a las numerosas ocasiones en que Snyders colaboró con Rubens en la realización de este tipo de escenas. Algo que puede corroborar el hecho de que se liste junto a una de las más famosas colaboraciones entre ambos artistas los niños bajo una guirnalda de flores y frutas (cat. 322), cuyo ejemplo de la colección Leganés ha sido identificado con el que se encuentra en Kingston Lazy.

Finalmente la colección de obras de Snyders atesoradas durante el periodo de sus frecuentes viajes a Flandes se completaba con una pequeña serie de tres obras, sin ningún interés iconográfico pues repite temas muchas veces reproducidos por Snyders y con ejemplos en la propia colección del Marqués. Otra pelea de gallos y gallinas (cat. 373), otro ejemplar de la fábula de la garza y la cigüeña (Cat. 374) y una representación de gallo y pavo (Cat. 375). Con estas se completarían las 44 pinturas atribuidas a Snyders que se citan en el inventario de junio de 1637, que con gran probabilidad fueron adquiridas antes de 1634 cuando Leganés viajó a Flandes por última vez. Aunque es probable que fueran más las obras de este artista adquirida antes de esa fecha, pues otras obras de las que no se aporta

autor en el inventario, parecen relacionarse con él. Este sería el caso de una escena con perros y una presa de comida (cat. 502), un tema del que Leganés ya tenía otras pinturas y que de confirmarse su autoría incrementaría el número de Snyders que el Marqués adquirió en Flandes.

Sin embargo, las obras citadas no serían las últimas pinturas del artista en engrosar su magnífica colección de Snyders. Entre esa fecha de 1637 y marzo de 1642 entraron en su poder otras siete pinturas. Adquisiciones que se produjeron, por lo tanto durante el periodo en que Leganés estaba destinado en Italia. Sin embargo no hay constancia de su origen concreto. Podría tratarse de pinturas encargadas en los Países Bajos, que viajaran tanto a Milán donde residía Leganés, como a MAdrid, donde permanecía el grueso de la colección, no existiendo datos al respecto. Tampoco si fueron adquisiciones realizadas desde Milán, algo no descartable, dada la posición del ducado como puente entre el norte de Europa y España. En cualquier caso, su numeración continua y las medidas idénticas implican una nueva adquisición en grupo. Se trataba de enormes pintura de más de cuatro metros de alto, muy bien valoradas entre los 4.000 y los 8.000 reales. Por los temas parecen agruparse de tres en tres con una pintura suelta. Las primeras por su descripción ya fueron relacionadas con series llamadas de mercados en las que Snyders representaba escenas populares de vendedores de frutas y verduras, pescado, caza aunque no se cite ninguna figura en los inventarios (cat. 769, 770 y 771)²⁵³¹. Esta posibilidad aunque muy alta debido a que Leganés debió haber tenido contacto con Jacques van Ophen, Cobrador de los Dominios Reales en Brabante y mecenas de Snyders, que fue el primer poseedor de la serie de *Los Mercados* que hoy se encuentran en el Ermitage de San Petersburgo, una serie que no hacía otra cosa que “Alegorizar sus propias funciones como alto funcionario”²⁵³². Aunque las pinturas de Leganés no parecen representar vendedores, la enumeración de estas seguidas de bodegones de caza, frutas, y pescados es muy similar conceptualmente a las pinturas del museo ruso. Por otro lado hay que tener en cuenta que estas pinturas entraron en la colección Leganés por los mismos años en que van Ophen, junto a otro personaje muy ligado a Leganés como Miguel de Olivares, estaban sirviendo de intermediarios en las adquisiciones de pinturas de la almoneda de Rubens para Felipe IV²⁵³³. Lo que expone una

²⁵³¹ Koslow, 1995, p. 338 n. 206.

²⁵³² Vlieghe 2000, p.437, n.42. Para un resumen de la carrera administrativa de van Ophen, véase Koslow 1995, p. 83-84. Sobre su relación artística con otros miembros de la administración española, véase Pérez Preciado 2003, p. 277-278.

²⁵³³ Un resumen en Pérez Preciado 2003, p. 278. Véase también el capítulo de este trabajo sobre la relación entre Leganés y la administración en Flandes.

sugerente comunidad de intereses de cara a la exposición de las series por parte de sendos propietarios.

Las otras tres pinturas finales que formaban serie con los tres bodegones eran cazas de idéntico y enorme tamaño (Cat. 772, 773 y 775), junto a una última representación de una *Música de Pájaros* (Cat. 774). Estas últimas pinturas, quizás por su condición de serie de cuadros de enorme tamaño y evidente sentido unitario permanecieron colgadas juntas durante muchos años, siendo citadas en el mismo espacio todavía en 1726 en la colección del conde de Altamira. A este respecto llama la atención cómo la mayoría de las pinturas de este artista no salieron de la colección Leganés, como muchas otras. Ninguna de ellas había desaparecido en 1711 cuando a la muerte del III marqués de Leganés el grueso de la colección pasaría a la casa de Altamira²⁵³⁴. Además, salvo la serie de fábulas que Leganés destinó a su villa de campo en Morata todas permanecieron en el palacio de san Bernardo de Madrid, lo que implica un interés muy alto en su utilización simbólica y propagandística, al ser las obras más valoradas de su galería de pinturas.

Si echamos un vistazo al valor puramente económico de los Snyders se concluyen cuestiones sorprendentes. De las quince pinturas más “caras” que disfrutó el Marqués en su colección de más de mil trescientas obras, trece son pinturas de Snyders, la mayoría tasadas en el considerable precio de 8.800 reales, y superadas únicamente por obras muy concretas: el Rafael que había sido del duque de Osuna, con una exagerada valoración económica (cat. 1); una sorprendente, por anónima, expulsión de los judíos (cat. 999) tasada en 12.000 y la *Virgen con Niño en una Guirnalda de Flores y Frutas* (Cat. 4) valorada en 11.000.

No es de extrañar que la mayoría de los Snyders permanecieran siempre en las colecciones Leganés-Altamira y con una alta consideración. Así en noviembre 1812 cuando el ejército francés asoló las propiedades de la familia Altamira, muchas de las pinturas robadas fueron las de Snyders y Paul de Vos que en su mayor parte se mantenían en la misma ubicación en la que casi dos siglos antes las había colocado Leganés. Aun después de devolverse a su dueño hacia 1815, la atracción que ofrecían las pinturas de cazas, bodegones, pájaros, animales y sobre todo las fábulas de Snyders, hicieron que muchas de ellas se puedan rastrear en las colecciones de José de Madrazo y del Marqués de Salamanca, verdadero puente coleccionista para la localización de escasísimas pinturas de Snyders de la colección Leganés que nos han llegado y que pueden ser identificadas con certeza. De hecho, de las 52 obras citadas en 1655 se han identificado con seguridad 7, un número demasiado bajo, que sin duda tiene que ver con la enorme producción del artista, y la

²⁵³⁴ Véase Apéndice Documental, doc. 11.

repetición de las mismas iconografías. Pues únicamente por la presencia del número de la colección Leganés, o también de las colecciones Altamira, es posible documentar con precisión la procedencia de sus pinturas.

El caso de las obras de PAUL DE VOS, es muy similar al de las pinturas de Snyders, aunque cuantitativamente más reducido. En el inventario de 1655 se citan 16 obras atribuidas a este autor, mencionado en ocasiones como Pedro de Vos, a las que hay que sumar una serie de 12 pinturas que presumiblemente salieron también de su taller, aunque no conste el autor en el inventario. De esa treintena de pinturas, al menos catorce obras fueron adquiridas por Leganés antes de 1637, y muy probablemente con anterioridad a 1634, fecha en que abandonó los Países Bajos definitivamente. En este sentido su interés por las escenas de este artista coinciden temporalmente con las del duque de Aarschot, quien como se vio en otro capítulo, hacia 1639 importaba a España obra de este pintor²⁵³⁵. El auge de este artista se había producido hacia 1626, con relación a sus colaboraciones esporádicas con Rubens²⁵³⁶ y coincidiendo con la fecha en que Leganés participaba más activamente de la vida social flamenca.

Las tres primeras pinturas que atesoró Leganés de este artista son paradigmáticas de su producción. La primera parece ser una escena de bodegón, con la presencia de animales marinos y una figura de Neptuno, que se asemejaría mucho a algunas representaciones de mercados de Snyders, como las del Ermitage de San Petersburgo (cat. 99). Una suerte de representación de Naturaleza Muerta y escena de género disfrazada de escena mitológica. Más ambigua es la segunda pintura de este grupo, al representar elementos de naturaleza muerta, entre ellos frutas, animales y trofeos de guerra, aparentemente queriendo representar alegóricamente los cuatro elementos (cat. 100), que no se ha podido vincular a ninguna pintura conocida de este artista, pero muy frecuentes entre los pintores flamencos barrocos. La tercera es una caza del toro (cat. 101), idéntica a muchas de las conocidas de este autor. Aunque están inventariadas juntas, ni los tamaños de estas tres primeras obras ni sus precios son similares, lo cual impide que se deban considerar como una serie. Así la de los elementos se valoró en 800 reales, muy por debajo de la caza o la escena de Neptuno, tasadas en 2.200 y 2.500 reales respectivamente. La relevancia de estas tres

²⁵³⁵ Se conocen importaciones de 1639 y 1640. Para más detalles véase el capítulo sobre los aficionados flamencos.

²⁵³⁶ Vlieghe 2000, p. 359.

pinturas trascendió la vida del marqués de Leganés. Fueron heredadas por la casa de Altamira y se documentan perfectamente durante el siglo XVIII. Incluso a comienzos del siglo siguiente llegaron a ser consideradas pinturas de Snyders cuando fueron restauradas por Francisco Carrafa para el XIII conde de Altamira, Vicente Joaquín Moscoso evidenciando la renovación de este artista a comienzos de esa centuria.

Las escenas de caza serán las que en mayor número protagonicen el conjunto de obras atribuidas a Paul de Vos. En muchos casos estas obras se mezclan con las atribuidas a Snyders, lo que provoca desconfianza en la verdadera autoría de las mismas. Un ejemplo es el grupo de tres cazas citadas tras algunas fábulas de Esopo realizadas por Snyders. Entre ellas se encuentra una caza de jabalí (cat. 197), tema muy frecuente en Snyders, pero también y una caza de ciervo (cat. 199), que hace pareja en tamaño y tasación con una escena exclusiva de Vos como son los ataques de Lobos a un Caballo (cat. 198), lo que probaría la autoría a éste último artista.

De las pinturas que poseyó Leganés de Paul de vos han sido identificadas apenas dos de ellas, que curiosamente hacían pareja. Una era la caza del jabalí que anteriormente conservaba el Suermont Museum de Aquisgrán, destruida durante la segunda guerra mundial y que tenía el número de inventario de Leganés (cat. 202). La otra puede aun contemplarse en el Museo Real de Bruselas (cat. 203), como una caza de ciervos, perfectamente firmada. Ambas formaban grupo con una nueva caza de toro (Cat. 204), no identificada, pero significativamente minusvalorada en 500 reales, frente a los 2.200 de sus compañeras.

La caza del toro es sin duda el tema que se repite en más ocasiones. A las dos ya citadas se les uniría una más (cat. 233), cuyas diferencias radican en el número de perros que acosaban a la presa. La caza del jabalí también tiene más versiones en la colección, incluida una escena con figuras de cazadores acosando al animal (cat. 235) que nos recuerda las colaboraciones entre Paul de Vos y Rubens, en la realización de escenas venatorias.

Sin embargo de lo expuesto hasta aquí, no serían sólo cazas los temas de las pinturas atribuidas a Paul de Vos. Los bodegones aparecen en algunas ocasiones, de nuevo provocando incertidumbre sobre su autoría debido a las similitudes con las Naturalezas Muertas conocidas de Frans Snyders. Es el caso del bodegón representando una pieza de porcelana con cabeza de jabalí y langosta, aves, espárragos y un perro a los pies de una liebre colgada (cat. 237), que en el siglo XIX fue vendida como obra de Snyders. Pero también del bodegón con corzo colgado, liebre muerta, pavos reales y la presencia de un joven, que recuerda a muchas pinturas de Snyders (cat. 323). Así como del bodegón con

frutas, carne, corzo, y langosta (cat. 365). Estas tres últimas obras llaman especialmente la atención por los bajos precios en que fueron tasadas, llegando a 600 reales en el mejor de los casos, y por lo tanto muy por debajo de las escenas de caza del mismo autor, que eran valoradas en unos 2.200 reales en su mayoría.

Además de las obras atesoradas por el marqués de Leganés durante sus viajes a Flandes e incluidas en su inventario de 1637, citadas hasta aquí, con posterioridad a esa fecha nuevas pinturas de Paul de Vos parece que llegaron a su poder. Entre ellas una serie de doce lienzos considerados como anónimos en el inventario de 1655, pero tienen presumiblemente una adscripción flamenca (cat. 1277-1288). La localización de inventarios posteriores como el de 1726 y la identificación de alguna de esas pinturas en las colecciones decimonónicas de José de Madrazo y el marqués de Salamanca confirman su adscripción a Paul de Vos. Pese a estar enumeradas de manera consecutiva no se trataba de una serie uniforme, pues sus medidas y precios son muy dispares. Muchas de ellas se emparejaban por su formato, formando grupos de sobreventanas o sobrepuestas y alcanzando todo tipo de representaciones venatorias, cazas de leones de osos, tigres, jabalís, gamos, benados, lobos, perros y zorras, además de alguna pelea de gatos y perros y escenas de animales. La serie, que nunca pudo ser adquirida antes de 1646²⁵³⁷, no parece ser tampoco uniforme en calidad. Las dos primeras obras se valoran de manera idéntica a las mejores cazas de este autor, sin embargo otras no llegan a 150 reales, una cantidad ínfima que parece desmerecer su valor artístico.

Finalmente, también como adquisición muy tardía, y realizada desde España con posterioridad a 1646 se citan dos obras atribuidas a Paul de Vos, cuyas iconografías se alejan de las escenas habitualmente representadas por él. Por lo que de ser correctas las atribuciones, hace pensar en obras de colaboración. La primera era una pintura con multitud de figuras, donde destacaba una mujer en un caballo blanco (cat. 1320). La segunda por la presencia de una mujer con un perro en las manos y un halcón en poder de un hombre (cat. 1321) quizás pueda estar relacionada con una caza venatoria y ser una obra de colaboración con Rubens, aunque también habría que considerar un retrato de otro miembro de la familia de Vos, como Cornelis de Vos, gran retratista de finales del XVI. Se trata de dos enigmáticas pinturas atribuidas a Paul de Vos, que pasaron por herencia a su hijo el arzobispo Ambrosio de Guzmán y Spínola, y que cerraban el grupo de pinturas de este autor presentes en la colección Leganés.

²⁵³⁷ Dado que se citan en el inventario después de la Batalla de Lérida que tuvo lugar en noviembre de ese año.

El impacto del arte flamenco contemporáneo en el Madrid de la primera mitad del XVII. La fuerza de la colección Leganés.

Una de las cuestiones que permiten valorar la posesión de artistas flamencos contemporáneos por parte del marqués de Leganés es el posible impacto que su amplia reunión de artistas de ese momento tuviera en el ámbito coleccionista de la corte. En este sentido merece la pena abordar la presencia en otras colecciones del momento de aquellos autores cuyas obras atesoró, como medio para evidenciar el impacto de sus actividades como aficionado a la pintura flamenca. Además de Rubens, cuya singularidad respecto al caso español, es indudable, los demás artistas flamencos del momento presentes en su colección son absolutamente desconocidos o aparecen muy excepcionalmente en colecciones posteriores o, en el mejor de los casos, en aquellas formadas por personajes de extracción flamenca o vinculación directa con los Países Bajos, y nunca de manera cuantitativamente tan extensa como en el caso del marqués de Leganés.

Un ejemplo excepcional respecto a lo dicho lo supone la obra de Paul Bril que sería uno de los artistas admirados por el marqués del Carpio, quien en 1651 ya poseía varias obras suyas²⁵³⁸. Con anterioridad su presencia es puramente testimonial en colecciones como la del Almirante, que poseía tres paisajes²⁵³⁹ o en la del conde de Monterrey que apenas poseía una marina²⁵⁴⁰. Siendo muy relevante el hecho de que se trataba de aficionados que habían estado en Italia y allí habían formado gran parte de sus colecciones pictóricas. Absolutamente singulares son las posesiones del servidor real Díaz de Ontiveros que tenía cuatro obras de Bril en 1639²⁵⁴¹. Sin embargo, su circulación en el mercado hispano no era inexistente. Por ejemplo en 1618 se tiene constancia de la venta de una pintura de este autor a la muerte de Gaspar Ledesma Meriño, miembro del consejo Municipal de Baeza, residente en Madrid, que poseía una sorprendente colección pictórica²⁵⁴². Salvo éste último las pinturas de Leganés son las primeras en ser identificadas como de obras de Bril entre los coleccionistas contemporáneos, y lo que parece más relevante, en la mayoría de los casos adquiridas en los Países Bajos, no en Italia donde el pintor desarrolló su actividad. Respecto de los demás paisajistas atesorados por Leganés todos se presentan como absolutamente desconocidos en el Madrid de la primera mitad del XVII. Salvo Joost Momper de quien don Miguel de Salamanca, cuyas actividades en

²⁵³⁸ Burke & Cherry 1997, I, p. 462, núm. 27, 32 41, 59, 86, 156, 382, 519, 777

²⁵³⁹ Burke & Cherry 1997, I, p. 413, núm. 108 y p. 420, núms. 296-7.

²⁵⁴⁰ Burke & Cherry 1997, I, p. 506, núm. 125.

²⁵⁴¹ Burke & Cherry 1997, I, p. 329, núm. 41

²⁵⁴² Burke & Cherry 1997, I, p. 212 y ss. núm. 51.

Bruselas le permitieron conocer su obra, adquirió dos de sus paisajes²⁵⁴³. Ni Jan Wildens, ni Jacques Fouquier, ni Namur comparecen en las colecciones conocidas. Respecto a los principales autores de Naturaleza Muerta y bodegones, Brueghel si es autor que comparece abundantemente, por ejemplo en de las colecciones de Aremberg, el Almirante de Castilla y el marqués del Carpio. Pero por su parte sería también la colección de Miguel de Salamanca la primera en individualizar las escenas de un artista tan relevante como Daniel Seghers, como prueban las alusiones de su inventario a obras realizadas en colaboración con Cornelis Shut o Frans Ijken²⁵⁴⁴. Aunque también Carpio poseería dos ejemplos de la obra del jesuita en 1651²⁵⁴⁵. Finalmente, la singularidad de los bodegones de Adriaenssens ya ha sido mencionada, destacando el desconocimiento casi absoluto de su producción en el coleccionismo cortesano del momento. En cuanto a los colaboradores de Brueghel o de sus seguidores en la realización de paisajes con escenas, únicamente aparece una pintura de van Balen en el inventario de Carpio en una fecha tan tardía como 1689²⁵⁴⁶.

Respecto a los autores contemporáneos de grandes escenas de historia su conocimiento era del mismo absolutamente inexistente en Madrid. Las batallas de Snayers no fueron atesoradas por los aficionados particulares en la primera mitad del siglo, la obra de Gaspar de Crayer únicamente se menciona en la serie de fundadores de órdenes religiosas que poseía Miguel de Salamanca²⁵⁴⁷, curiosamente un ejercicio muy similar al que Leganés estaba desarrollando con otras pinturas de santos similares. La obra de Gerard Seghers no se conoce y de Jordaens, sólo se tiene noticia de un *Descendimiento* en poder del comerciante flamenco Pedro van Vuth²⁵⁴⁸.

Serán únicamente las escenas de animales de Frans Snyders, que las parecen impactar a los coleccionistas privados de la época. De nuevo será Miguel de Salamanca el primero en tener obra de este artista, a través de ocho originales citados en su inventario de 1655²⁵⁴⁹, aunque ciertos miembros de la administración española en Flandes, parece que también importaron obra de Snyders a España en fechas anteriores²⁵⁵⁰. Mientras que cuando se cita a este artista en la colección del Almirante se considera que se trataba de copias²⁵⁵¹. De hecho sería el propio Almirante de Castilla uno de los pocos españoles que poseyera pintura de Paul de Vos. Entre ellas una copia de la composición de *los Lobos*

²⁵⁴³ Burke & Cherry 1997, I, p. 537 núm. 12 y 31

²⁵⁴⁴ Burke & Cherry 1997, I, pp. 536 y ss. núm. 3, 20, 14, 24, 25, 15.,

²⁵⁴⁵ Ibidem, p. 466 y 467, núm. 18 y 36, mencionado como el Teatino.

²⁵⁴⁶ Ibidem, p. 853, núm. 401. Por el tema “unas mujeres bañándose”, podría tratarse del tema de Diana.

²⁵⁴⁷ Ibidem, p. 536, núm. 1

²⁵⁴⁸ Ibidem, p. 365, núm. 1

²⁵⁴⁹ Ibidem, p. 536, núm. 8

²⁵⁵⁰ Pérez Preciado 2005.

²⁵⁵¹ Burke & Cherry 1997, I, p. 407 y ss. núm. 548. 553. 553.

comiendo un caballo, diseñada por este artista²⁵⁵². La presencia de colecciones de nobles flamencos como el duque de Aarschot que comisionó la pintura de Vos desde España en los años treinta²⁵⁵³, sería el primer caso en que se tiene noticia de aficionados a la pintura de cazas y animales de Snyders y Vos. Siendo significativo que fuera Leganés uno de los más se benefició de la venta de sus propias colecciones. En resumen, serían los coleccionistas de extracción flamenca, y con ellos Leganés, de manera cuantitativamente más eficaz, los que preconizaran el gusto por la pintura contemporánea de los Países Bajos en la corte madrileña.

Una presencia singular. Artistas holandeses en la colección Leganés.

Aunque como delata el caso de las obras de la francesa Louise Moillon, el condicionante nacional de los artistas no parece que fuera un impedimento para Leganés en cuanto la adquisición de pinturas de calidad cuando tenía oportunidad, la posesión de artistas específicamente holandeses se antoja mucho más singular por varias cuestiones. Por un lado se trataba de enemigos tradicionales de España, en una confrontación abierta de la que el Marqués fue protagonista directo.

Salvado este condicionante, es muy destacable la presencia en la colección de obra de CORNELIS WROOM, absolutamente desacostumbrada en una colección hispana formada entre los años veinte y finales de los cuarenta como lo era principalmente la de Leganés, coincidiendo en el momento álgido de la guerra de los treinta años. Sin embargo el tema de las pinturas ofrece la posibilidad de que se tratase de la representación de un acontecimiento histórico quizá relacionado con la confrontación bélica. Se trataba de una obra que parecía representar el naufragio de una embarcación que se dirigía a la ciudad de Dordrecht (cat. 355). Fuere o no un tema cotidiano, la impronta realista de las escenas de barcos de Vroom que ya resaltara Karel van Mander²⁵⁵⁴, parece motivación suficiente para la posesión de una pintura de este artista holandés afincado en Haarlem. Un realismo que bebía de la incipiente relación del artista con Paul Bril en un primer viaje iniciático por Italia. No debiendo olvidarse de cara a valorar la existencia de una pintura suya en la colección aquellas escenas marítimas de este último pintor que también atesoraba Leganés, y que demuestra una comunidad de intereses pictóricos por su parte. Pese a ser ésta pintura la única ocasión en que el nombre de Vroom comparece en los inventarios de la colección Leganés, es notorio que en el inventario de la villa de Morata levantado en 1753 se repita la

²⁵⁵² Ibidem, p. 425, núm 399-402 y p. 427 núm. 554

²⁵⁵³ Véase más atrás el capítulo sobre este personaje

²⁵⁵⁴ Van Mander 1604, f. 233; Cfr. Sutton 1994, p. 30.

autoría de este artista en al menos cuatro ocasiones más²⁵⁵⁵. Dado que la colección de pinturas de Morata en 1753 procede íntegramente del mayorazgo de la casa Leganés, es lícito considerar que tales obras se esconden en 1655 bajo las muchas alusiones a marinas y paisajes sin autor. Lo que eleva la presencia de artistas holandeses y de Vroom en particular en mayor medida de lo que hasta ahora se consideraba. Un firme candidato a confirmar esta sospecha es un paisaje que en el inventario de Morata de 1655 se describe como “una pintura con un pedazo de mar y algunos navios” (cat. 243)-

Esa misma cuestión, la presencia de obras consideradas anónimas que se evidencian finalmente fruto de la mano de artistas holandeses, se repite en la colección en ciertas ocasiones. Siendo muy ilustrativa la mención a cuatro obras definidas como “*países con diferentes figuras y caballos*”, calificadas como pintura holandesa (cats. 85-88), que cabe relacionar por su apariencia con la obra de PHILIPS WOUWERMAN, pintor también establecido en Haarlem. Las más específicas descripciones de las pintura que se aportan en el inventario de 1726, especialmente en la cita a una riña junto a una hostería de una de ellas, hace que se deba considerar tal posibilidad. Máxime cuando la pintura del holandés era bien conocida en la primera mitad del XVIII gracias a las obras atesoradas por el rey Felipe V y su esposa Isabel Farnesio²⁵⁵⁶. Obras suficientemente conocidas por Jacobo Alemans y Miguel Melendez que fueron los redactores del inventario Altamira de 1726, dada su situación de cotidianeidad con las colecciones reales, lo que les permitiría afinar en la descripción de las obras de Wouwerman en la colección Leganés.

La mayoría de los temas artísticos en los que destacan los pintores holandeses de la primera mitad de siglo estarán igualmente representados. Aunque siempre de manera casi representativa. Por ejemplo, un género tan extendido como el de las *vánitas* holandesas, no fue desconocido para el marqués. Dos obras con este argumento, desafortunadamente sin autoría, son citadas sus inventarios (cats. 241-242). El hecho de ser inventariadas junto a al paisaje holandés con barcos arriba mencionado que mantiene el número sucesivo y quizás también obra de Vroom, hace vislumbrar la adquisición de lotes o series de pintura holandesa, cuyos detalles nos son ajenos.

De hecho el bodegón holandés también comparece en la colección, siempre sin autoría conocida, a través de los cuatro ejemplares que Leganés adquirió en 1642 de la almoneda de las pinturas del duque de Aarschot (cats. 1128-1131). No hay datos precisos

²⁵⁵⁵ Agulló 1994, p. 154, 155, núm. 397, 402, 404-405 y 406

²⁵⁵⁶ Véase Aterido *et al.* 2004, II, pp. 489 y 490, y las catorce obras de este artista que se citan en los inventarios reales de este momento.

sobre los creadores de estos cuadros, aunque en los años en que Aarschot estuvo en Madrid, llegó a poseer cuadros del flamenco Alessander Adriaenssen, cuya obra tiene muchas similitudes con las descritas en esta serie. Aún así, dada la mención específica a un artista holandés y las sutiles descripciones se puede considerar la posibilidad de la autoría de artistas como Osias Beert, Willem Heda Jan Davids de Heem, Willem Kalf u otros²⁵⁵⁷. Cualquiera de ellos supondría un complemento a la posesión de obras de los principales representantes del género en los Países Bajos de mediados de siglo.

²⁵⁵⁷ Para una aproximación a la Naturaleza Muerta en los Países Bajos véase Chong & Klock 1999.

III.3. LA PINTURA ESPAÑOLA

Artistas anteriores a Leganés

La pintura española es cuantitativamente la que está representada en menor medida en la colección, tanto en cantidad global, como en el número de artistas citados en el inventario, que no alcanzan la cifra de diecinueve pintores distintos. Muy lejos de los casi cuarenta autores flamencos y los cerca de treinta pintores italianos cuyos nombres son citados. Además, su presencia es muy poco contundente. Salvo las figuras de Velázquez, Ribera y van der Hamen tratadas en sus respectivos apartados, la mayoría de los demás pintores hispanos apenas son autores de un par de obras o tres a lo sumo, a excepción de Pedro Orrente, del que se mencionan varias series completas. También es notoria la utilización como salvo los esos autores más representados, el resto se como autores de retratos, argumento que compone la mayoría de las posesiones hispánicas de Leganés. Mientras, la pintura religiosa es prácticamente inexistente. Algo que choca especialmente con la gran cantidad de representaciones de devoción de autores italianos que llegó a atesorar.

Los pintores españoles activos a finales del siglo XVI o comienzos del XVII presentes en la colección son muy pocos, siendo en su mayoría los habituales en muchas de las colecciones nobiliarias del seiscientos. Es decir la representación de los autores con los que el marqués no compartió espacio vital, son escasos, y eso en sí mismo ya supone una nota de definición de su gusto, al decantarse por pintores activos en su momento.

En cuanto a la figura de EL GRECO, apenas está representada por una pintura. A él se atribuye un retrato *don Diego de Covasrrubias*, presuntamente similar al ejemplar que se conserva en la Casa del Greco de Toledo (cat. 1188). Se ignoran las causas de la presencia de esta obra en la colección. Este personaje era una de las figuras eclesiásticas más relevantes de la época en que el tío de Leganés, el Cardenal Dávila, ejercía un poder similar. Sin embargo hay que descartar que se tratase de un cuadro heredado, pues fue adquirido por el marqués después de 1642. Aun así, quizás por esa antigua coincidencia con la época en la que floreció la figura de su tío el cardenal, haya que entender la posesión del retrato de este personaje. Descartada parece quedar una motivación estética o de afición a la obra del Greco, dada la ausencia en toda la colección de otras citas a su pintura. Al no haber sido localizada la pintura con precisión, se debe tener en reserva la atribución, dadas los retratos del mismo personaje realizados por otros autores como Alonso Sánchez Coello.

Igualmente singular se muestra la única alusión a la pintura de JUAN NAVARRETE, EL MUDO, en este caso mucho más extraña, por cuando la pintura que poseía está absolutamente ausente del corpus conocido de las obras de este artista. Se trataba de una *Estigmatización de san Francisco* (cat. 305), de origen y localización actual desconocidos.

Por su parte los tres retratos atribuidos a ALONSO SÁNCHEZ COELLO que conforman la aparición de este autor en la colección, parecen responder a la posesión de imágenes de la dinastía de los Habsburgo, dentro de la fascinación de Leganés por el tema de los retratos, como el género que compone un amplísimo porcentaje de su colección. La primera imagen es un retrato del rey *Felipe II* (cat. 43). Por su bajo número de colección, debió de ser una de las primeras adquisiciones pictóricas del Marqués. Sin embargo no se menciona en el primer registro de obras vinculadas a su mayorazgo de 1630. Pese a que no es posible relacionarlo con ningún modelo concreto de los muchos retratos que este autor hizo del monarca, la alusión a la gorra “a lo antiguo” que lucía el rey, convierte el retrato de Leganés en una obra de cierta singularidad. Podría estar relacionada con una imagen de Felipe II vestido con el hábito del Toisón, cuyo traje oficial incluía una gorra propia de la moda bajo medieval. En este hipotético caso Leganés poseería un retrato que potenciaba la imagen del rey como duque de Borgoña, circunstancia que no entra en confrontación con las fechas de adquisición de la pintura, que probablemente coincidiría con los años pasados por Leganés en Flandes. En contra de esta teoría permanece el hecho de que la pintura no se cita bajo filiación flamenca sino que está claramente atribuida a Sánchez Coello y no a otro autor. En este sentido hay que destacar la falta de precisión respecto a las atribuciones al artista en los inventarios de Leganés. Por ejemplo una obra, adquirida antes de 1637 que mostraba un retrato de *Felipe III siendo príncipe* apenas valorado en 300 reales, se considera copia de un cuadro de Sánchez Coello (cat. 473). Artista que difícilmente pudo retratar a este monarca dada su muerte en 1588. Por otro lado la presencia de un retrato de *La reina Margarita de Austria* (Cat. 474), -presuntamente coincidente con el que se vendió en 1867 procedente de la colección del marqués de Salamanca como obra procedente de Leganés atribuida a Bartolomé González²⁵⁵⁸-. hace considerar a éste último como el verdadero autor tanto del retrato del Príncipe Felipe como el de su futura esposa.

En otras ocasiones las citas a Sánchez Coello tienen que ver con retratos de la propia familia del Marqués. Es el caso de una imagen de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares, abuelo de Leganés y también del conde duque de Olivares (cat. 450). La posesión de un retrato familiar de esta índole no es extraña, aunque sí lo es la consideración del

²⁵⁵⁸ Salamanca 1867, p. 8, núm. 8.

retrato como copia de un original de Sánchez Coello, lo que implica de nuevo la presencia de este artista en la colección al menos de manera indirecta. En este caso la existencia de una obra similar en el Kunsthistorisches Museum de Viena, atribuida tanto a Sánchez Coello como a otros pintores como Roland de Moys o incluso Juan de Juanes, hace dudar de la certeza de las atribuciones a pinturas de este autor en la colección. Dos de las cuales, como se está comprobando, se consideraban en realidad copias. Por otro lado, es esta pintura un claro exponente de la distinta consideración de la copia en relación con el original que el coleccionismo del XVII hacía respecto de la actualidad. La copia del retrato del conde de Olivares se valora en el inventario en 2.000 reales, pese a la conciencia de ser copia de Sánchez Coello. Exactamente la misma cantidad en que se tasó un retrato original de van Dyck representando al propio marqués de Leganés inventariado poco después (cat 457).

Tampoco es posible descifrar quien pudo ser el autor de esas copias de Sánchez Coello. Aunque evidentemente el principal candidato parece ser JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. No tanto por ser el discípulo más aventajado, sino porque había trabajado para la otra rama familiar a la que pertenecía Leganés: los Dávila. A decir del inventario, Pantoja fue el autor de un retrato de Juan Velázquez Dávila, marqués de Lorian y hermano de Leganés (cat. 472). Obra que no ha sido localizada actualmente. La relación de Pantoja con la familia de los marqueses de Lorian es significativa. De hecho, él fue quien realizó la decoración pictórica de una capilla que Francisco Guillamas Velázquez comisionó como su destino funerario en la iglesia del convento de san José en Ávila²⁵⁵⁹. Por lazos de matrimonio éste mantenía relación con los Lorian. Otro de los hermanos de Leganés, llamado Pedro Mexía Obando Velázquez, que sería III marqués de Lorian por muerte del retratado por Pantoja arriba citado, contraería después matrimonio en segundas nupcias con la hija de ese Francisco Guillamas Velázquez, patrón de artista hacia 1608. La relación de Juan Pantoja de la Cruz con los Guillamas y Dávila, es una cuestión que aún debe arrojar mayores precisiones, pero que a efectos de este trabajo debe sólo ser mencionada.

La utilización de artistas de finales del XVI y principios del XVIII en el ámbito familiar de Leganés tiene otro ejemplo cuya identificación concreta queda en el aire. Es el caso del retrato del padre, Diego Mexía de Obando que se conserva en el Instituto

²⁵⁵⁹ Véase Kusche 2007, p. 232-237 para más datos sobre la actividad de Pantoja en esta capilla, conservada en la actualidad.

Valencia de Don Juan (cat. 447), sucesivamente atribuido a Antonio Stella²⁵⁶⁰, Luis Tristán o Juan Bautista Maíno²⁵⁶¹ y actualmente tenido como anónimo toledano²⁵⁶². Pese a la inseguridad en la atribución, este cuadro indica la pervivencia en la colección Leganés de retratos familiares, probablemente heredados, y que completaban a efectos de apreciación artística, su escaso interés por la pintura española inmediatamente anterior a sus actividades como coleccionista.

Comentario [S26]: HAY QUE IR A VERLO Y COMPROBAR NÚMEROS Y LETRERO.

La pintura de Josepe Ribera

Junto con Velázquez y van der Hamen tratados más abajo, el pintor valenciano Josepe Ribera será el principal artista contemporáneo español al que Leganés prestará atención como coleccionista. Una atención que se produce tardíamente. De las dieciocho pinturas que se relacionan con él en sus inventarios, únicamente cinco fueron disfrutadas antes de 1637, es decir en los años que el Marqués pasó en España o Flandes y que coinciden con los inicios de su colección. Mientras que en los años siguientes, durante el periodo que en que la actividad de Leganés se centró en el norte de Italia, se incorporaron otras cinco obras de este artista a su poder. A las que se sumaron las últimas ocho, adquiridas en el ocaso de su carrera política, cuando no se le documenta fuera de España. Por lo tanto, estas últimas fueron obras adquiridas siempre en el mercado español, sea por medio de regalos o de compras directas, aportando datos preciosos sobre la dinámica del mercado hispano respecto a la obra de este autor.

La primera de las pinturas enumeradas en la colección es una representación del *Nacimiento de Jesús* (cat. 168). Obra que se antoja de una calidad extraordinaria pues años después de su adquisición se valoraba en 5.000 reales, siendo una de las sumas más altas entre las que alcanzaban las pinturas del marqués y la mejor tasada de todas las obras que poseyó de Ribera. Es muy relevante la posesión de este nacimiento documentado por primera vez en 1637. Una pintura del mismo tema había sido propiedad del duque Medina de las Torres en fecha indeterminada siendo regalada a Felipe IV y destinada al Escorial, donde aun se conserva. El hecho de que esa pintura esté firmada en 1640 permite considerar la que Leganés disfrutaba desde 1637 como un modelo anterior. De esta manera su *Nacimiento*, parece configurarse como la primera obra de este tema en la Corte²⁵⁶³.

²⁵⁶⁰ Sánchez Cantón 1928, n° 27. Véase cat. 447.

²⁵⁶¹ Setenach, 1912, p. 183.

²⁵⁶² Angulo & Pérez 1972, p. 195.

²⁵⁶³ Sólo el marqués del Carpio en su inventario de 1648 mantenía una representación del *Nacimiento*, en su caso considerada una copia, véase Burke y Cherry, I, pp. 445, núm. [92 Obra que pudiera corresponder a la que su padre don Luis de Haro poseía anteriormente (de Frutos, 2005, p. 391, n. 971)]. Otros coleccionistas

Permaneció en poder de la familia, como se detalla en el apartado de catálogo, aunque sin embargo no ha podido ser identificada con certeza entre las varias las versiones de este tema que han sobrevivido hasta nuestros días.

Las demás pinturas descritas en su poder en el primer inventario de 1637 son representaciones de santos individualizados, que responden a temas muy extendidos en el corpus del valenciano: *san Pedro en penitencia* (cat. 293), *san Jerónimo orando* (cat. 295), *san Andrés con un pez* (cat. 310) y *Santiago con el báculo y una calavera* (cat. 315). No ha sido posible identificar con seguridad ninguno de estos cuadros, especialmente debido a la profusión de obras con idénticos argumentos que realizó el pintor. Aunque de nuevo es muy sugerente la coincidencia con algunos de los santos representados en el Alcázar de Madrid en 1666. Allí se citan por ejemplo pinturas de san Pedro en la “Pieza pequeña que sale a la priora”²⁵⁶⁴, y de san Jerónimo en la “Alcoba de la Galería del Mediodía”²⁵⁶⁵. Por su parte las representaciones de san Andrés y Santiago que poseía Leganés son evidentemente distintas a las que se encontraban en El Escorial y actualmente formar parte del Museo del Prado (P1078 y P1083). La iconografía del primero con un libro medio abierto como se definía el cuadro de la colección Leganés es prácticamente inusitada, confiriendo una singularidad especial a su ejemplar. Mientras que la del apóstol de España, con la inclusión de una calavera -quizá una mala lectura por calabaza-, parece que debía ser una pintura de medio cuerpo, muy diferente a aquellas del monasterio escorialense. En realidad la vinculación de los cuadros del Marqués con aquellos presentes en el XVII en la Colección Real es puramente temática. En ninguno de estos casos puede especularse con la posibilidad de que sus pinturas pasaran a poder de Felipe IV, dado que se documentan en inventarios posteriores de la colección Leganés-Altamira. Queda por valorar el posible impacto de la pintura de Ribera en Felipe IV a través de las obras que atesoró Leganés, algo que como veremos se puede afirmar en respecto a algunas pinturas concretas que se tratan más adelante. De hecho, no hay que suponer que Leganés coleccionara Riberas como ejercicio de emulación del gusto del Rey, sino quizás en sentido contrario. Pues es llamativo como estas cinco obras pinturas están en su poder ya en 1637, mientras que en el inventario real del Alcázar de 1636 sólo se tiene noticia de la presencia de dos obras del *Spañoletto*²⁵⁶⁶, a las que se deberían sumar para valorar el impacto del pintor en la Colección Real, aquellas que

del prestigio de Leganés como el marqués de Monterrey o el Almirante de Castilla, no llegarían a poseer ninguno, a tenor de los inventarios que se conocen de sus colecciones.

²⁵⁶⁴ Núm. 22343 de la transcripción disponible en el Museo del Prado.

²⁵⁶⁵ Ibidem, núm. 22831.

²⁵⁶⁶ *Jabel y Sisara y Sansón y Dalila*, obras destruidas en el fuego de 1724, Pérez Sánchez 1992, p. 84.

por esos años llegaban al Escorial o formaban parte de la incipiente decoración del Buen Retiro.

Sobre el origen de los *ribera* de Leganés nada puede deducirse. Se desconoce si se trata de regalos, compras en almonedas, o si se trata de copias de otros modelos. Únicamente se puede establecer una procedencia de las adquisiciones en función del destino personal de su propietario en las fechas en que las pinturas ingresan en la colección. Así, las cinco pinturas que no se citan en el inventario de 1637 pero sí en el de 1642, ingresaron en la colección necesariamente mientras Leganés permaneció en el Milanésado. Serían adquisiciones realizadas en el norte de Italia, o a lo sumo a su regreso. En este sentido es muy sugerente el dato, ya tratado en el apartado biográfico sobre Leganés, de cómo éste dejó Génova en febrero de 1642 pero hasta noviembre de ese año permaneció en Valencia, la patria de Ribera, donde pudo obtener alguna pintura suya.

La primera obra del *Spañoletto* citada en 1642 y por lo tanto no presente en el inventario anterior, se describe como un *Ermitaño con báculo y rosario* que por su presencia en las colecciones de Madrazo y Salamanca podemos saber que se trata de *san Pablo Ermitaño* (cat. 871). La segunda era un *san Bartolomé*, descrito con un cuchillo y un libro como elementos iconográficos (cat. 1029). Esta obra pasaría en 1659 a su hijo Ambrosio, luego arzobispo de Sevilla, perdiéndosele la pista desde entonces. La existencia de dos pinturas con el mismo tema en el Alcázar en 1666 en la llamada “Pieza Inmediata a la de la Aurora” es significativa para establecer nuevos paralelos entre las colecciones filipinas y las de Leganés respecto a la pintura riberesca. Sin embargo, de nuevo es coincidencia temática, que no permite concluir en la existencia de donaciones o trasvases directos. Así, el *san Pablo* del Alcázar era un cuadro vertical como el de Leganés pero más grande, aunque de él nada más se sabe desde 1700²⁵⁶⁷. Sobre el *san Bartolomé* del Alcázar nada más se sabe. En este caso por las medidas no debe descartarse que fuese la misma pintura que había obtenido de su padre Ambrosio Spínola y Guzmán, aunque no hay pruebas de que este futuro arzobispo de Sevilla la entregara a Felipe IV, siendo una ésta una aventuradísima hipótesis.

La misma especulación sobre una obra de la colección Leganés que pudiera haber repercutido en la Colección Real, cabe establecerla en torno a la siguiente pintura citada en el inventario. Se trataba de una representación de *David*, sin mayores precisiones iconográficas (cat. 1030). La obra mantenía las mismas medidas que el *san Bartolomé* arriba citado, y su numeración contigua presupone una adquisición conjunta. Según se describe en la documentación, la pintura fue entregada por Leganés a Velázquez. Este dato ha

²⁵⁶⁷ Pérez Sánchez 1992, p. 352, al tratar de otra imagen de san Pablo Ermitaño procedente del Buen Retiro, donde se documenta en 1700.

permitido considerar que el sevillano la utilizara para la decoración de los Palacios Reales. Sin embargo, nada seguro se sabe del destino de la pintura. Como se detalla en el catálogo de este trabajo, la obra de Leganés no se puede identificar con la única pintura del Alcázar, aunque coincidan en tema y autor, porque tenía un tamaño mucho mayor. Tampoco Velázquez parece que la mantuviera para sí, dado que no se encuentra entre sus bienes a su muerte. Mucho más sugerente es la posibilidad de que la obra que poseyó el Marqués, no fuera realmente una pintura de Ribera, sino de otro autor. Entre los candidatos, más interesantes se puede establecer a un artista de origen milanés de estética similar a Ribera en el uso de la luz como fue Tanzio de Varallo. Tampoco se puede descartar la posible autoría de un caravaggista nórdico como Gerard Seghers, o incluso que la pintura entregada a Velázquez se tratara de una pintura de Caravaggio. En este sentido la presencia en las colecciones reales -y hoy en el Prado- de imágenes de David con la cabeza de Goliat realizadas por Tanzio y por Caravaggio, cuyo origen concreto se desconoce, permiten especular en ambos sentidos²⁵⁶⁸.

La siguiente adquisición hecha desde Italia fue una representación de la historia de *Judith y Holofernes* (cat. 1103). La ausencia de este tema en el corpus conocido del valenciano, unida a las dudas sobre su autoría que delata en inventario de la colección Altamira en 1726 donde había repercutido la obra, no permiten mantener con seguridad la atribución a Ribera. Sin embargo, es muy interesante contemplar esta riberesca historia de la heroína bíblica con relación a los dos cuadros con las historias de Jahel y Sansón presentes en el Alcázar ya en 1636²⁵⁶⁹, lo que de nuevo parece establecer cierta comunidad de intereses estéticos y temáticos respecto a la posesión de obra de Ribera entre Leganés y las colecciones del Rey.

En cuanto a la última pintura adquirida en este periodo de 1637 a 1642, se trata de una de las obras que han supuesto una argumentación más fuerte de cara a establecer el trasvase de pinturas de Ribera de la colección Leganés a la colección de Felipe IV. La pintura de *san Sebastián curado por Santa Irene* (cat. 1119) fue una de las más valoradas de todas sus obras de Ribera, como prueban los 4.400 reales en que fue tasada en 1655. Entre las varias teorías sobre la identificación actual de esta pintura de Leganés, la más aceptada es la que considera que se trata de la pintura del mismo tema que se encuentra en el Museo de Bilbao. Ésta procede del Escorial, donde se describe por primera vez en 1667, habiéndose creído ver en ella una nueva donación de Leganés a Felipe IV como la del

²⁵⁶⁸ Véase el catálogo para más detalles sobre cada una de estas hipótesis.

²⁵⁶⁹ Vide supra.

David tratado anteriormente²⁵⁷⁰. Sin embargo, hay varias cuestiones que obligan a descartar tal posibilidad. En primer lugar no pudo nunca ser una donación directa de Leganés al monarca español como pudiera haber sido el caso del *David*, dado que la pintura de *san Sebastián* permanecía en las casas de Leganés meses después de su muerte. En todo caso serían sus herederos los que entregarían la pintura a Felipe IV. Por otro lado, la lectura precisa del inventario no coincide con la representación del cuadro bilbaino. Faltan ciertos detalles como la santa mujer “besando un paño”, que se describe en el cuadro de Leganés, y cuya lectura ha sido obviada en las argumentaciones que históricamente justificaban que se trataba de la misma pintura.

Una posibilidad muy fuerte es la vinculación de esa obra número 1119 con el cuadro del mismo tema que se encuentra en el Museo de Valencia. Una versión vertical del mismo tema cuya procedencia precisa se ignora, pero de la que se conocen muchísimas versiones. Dado el número que se le otorga a la obra, es una de las últimas en incorporarse a la colección antes del inventario de 1642, pudiendo coincidir su adquisición con los meses pasados en Valencia durante ese mismo año. Sin embargo la relación precisa entre el san Sebastián de Leganés y el del museo valenciano, que se considera copia de un original perdido, no es posible afirmarla con rotundidad.

Las obras adquiridas por Leganés a su regreso de Italia, y por tanto desde España, suponen el grupo más amplio de todo su repertorio de obra de Ribera con ocho pinturas. Si bien se incluye entre ellas una serie de cuatro filósofos. Una cuestión muy llamativa para estudiar éstas últimas pinturas adquiridas por este coleccionista lo supone el hecho de que todas se citen en el inventario muy próximas. De ello se colige que podrían ser una adquisición conjunta, a modo de lote, cuyos detalles desafortunadamente no se han probado documentalmente. Son cuestiones que en cualquier caso demuestran el creciente interés de Leganés por la pintura de Ribera, dado que se produce un fenómeno en la adquisición de sus obras que no sucede con ningún otro artista de la colección. Ribera es el único que incrementa su presencia en la misma durante los últimos años de la formación de la colección en casi un 50%, pasando de ser 10 a 18 las obras atesoradas. No hay ningún otro artista que sufriera un incremento porcentual en cuanto a su presencia en la colección como el que disfrutó Ribera en los doce años que van de 1642 a 1655. Unas fechas que coinciden llamativamente con el momento de menor actividad coleccionista del marqués,

²⁵⁷⁰ Véase el catálogo por los detalles bibliográficos.

en el que su repertorio de obras creció en una medida mucho menor que en otros periodos, pasando de 1149 obras a 1333, es decir, incrementándose en apenas un 13%.

Estas cifras ponderan más si cabe la presencia de estas últimas pinturas de Ribera. Las cuales además son las que han sido identificadas con mayor certeza. Las dos primeras parecen ser una pareja. La primera era una nueva representación de *san Sebastián* (cat. 1200). Una pintura en la que sólo se enumera la presencia del santo, pero que por medidas puede presumirse que se tratara de una nueva escena de la curación tras el martirio. Lo que complica aun más la interpretación de la pintura del mismo tema tratada más arriba. La segunda obra ha sido mucho más conocida y estudiada: *Apolo desollando a Marsias* (cat. 1201). Un cuadro que pese a las distintas hipótesis y estudios sobre las numerosas obra de tema similar realizadas por Ribera, creemos que ha de identificarse definitivamente con el ejemplar conservado en el Museo Real de Bruselas (inv. 3445). Los datos que arrojan los nuevos inventarios de la colección Leganés-Altamira permiten probar la presencia de esta pintura en 1726 todavía en poder de la familia, lo que descartaría que se tratase de alguna las que se citaban en la Colección Real durante el XVII. Esta circunstancia unida a que la pintura de Bruselas, no procede de la colección del infante don Luis como se creía en un principio sino de la de Godoy, permiten considerar posible que éste la obtuviera a fines del XVIII de la colección Altamira, donde se encontraba la que perteneció a Leganés, como prueba el nuevo inventario aquí presentado²⁵⁷¹. Por otro lado, se desconocen las causas por las que esta pintura llegó a la colección de nuestro Marqués, aunque la presencia de Giovanni Battista Serra en el Madrid de los años cincuenta probablemente sea la causa. Aun así, no hay datos precisos para aventurar si era un regalo de Serra o una copia de la suya²⁵⁷². En cualquier caso, se puede especular con las causas de la admiración de Leganés por esta pintura. Especialmente debido a su fuerte pictoricismo, que acercaba la producción de Ribera a la componente más barroquista de artistas como van Dyck, cuya obra era también muy estimada por él.

La serie de cuatro filósofos (cat. 1201-1204) que se cita sin más comentarios a continuación de las dos obras anteriores, parece indicar que las adquisiciones de Ribera en estos momentos se produjeron prácticamente en grupo. Los inventarios no arrojan datos ni descripciones precisas para relacionar con seguridad los cuadros con otras series conocidas. Aunque sin embargo, la relación de los herederos de Leganés con la familia Grillo, permite especular con la posibilidad de que al menos tres de ellos sean los que se encuentran en el

²⁵⁷¹ Véase el catálogo para los detalles bibliográficos y documentales sobre esta hipótesis.

²⁵⁷² Véase Vannugli 1989, p. 47 y ss.

Palacio Durazzo Pallavicini de Génova procedentes de la colección de Francesco Grillo²⁵⁷³. Aunque probablemente dos de ellas no sean más que *subproductos* riberescos representando a Demócrito y Heráclito, la serie supone la incorporación argumentos representativos en la obra de Ribera no presentes en su colección hasta esos momentos finales de su trayectoria como coleccionista. De nuevo su presencia es un punto en común con los Ribera que se disfrutó Felipe IV. En concreto con los que se citan en la pieza del Despacho del Alcázar en 1666²⁵⁷⁴. Pero también coincide con un tema muy estimado por otros coleccionistas como el duque de Alcalá²⁵⁷⁵, o el marqués del Carpio²⁵⁷⁶, que poseyeron series similares, cuya relación con las de la Colección Real -tanto del Alcázar como la del Escorial, citada en 1700²⁵⁷⁷-, está aun por aclarar con precisión.

La presencia de obras realizadas por artistas riberescos que pasaran por auténticos que parece intuirse de los datos sobre algunos cuadros de la serie de filósofos, se puede deducir también de la siguiente pintura que citan los inventarios. Se trataba de una representación de la *Embriaguez de Noé*. Un argumento que no se da en el corpus conocido del artista, pero sí en obras de otros pintores cercanos a su manera como Juan Montero de Rojas, de quien se conserva una obra de este tema en el Musée Maseey de Tarbes que podría tener relación con la de Leganés (cat. 1216). Desafortunadamente nada sabemos de la utilización de pintores como copistas de obras de Ribera por parte de Leganés, quedando esta sugerente posibilidad en suspenso.

La última pintura que se cita en el inventario parece que ingresó algún tiempo después que las anteriores, aunque sobre ella tampoco hay apenas datos. Se trataba de una representación de la *Piedad*, sin mayores detalles (cat. 1310). Los pocos datos que se tienen sobre esta pintura no permiten identificarla con ningún modelo conocido. La presencia de una obra del mismo tema en el Monasterio de Agustinas Recoletas de Salamanca, encargada por el conde de Monterrey parece ser el referente más cercano a esta obra. Especialmente debido a la relación familiar entre ambos, y al hecho de que Leganés se sintiera fascinado por algunas obras de la colección Monterrey, caso del retrato de la condesa realizado por Velázquez²⁵⁷⁸. Sin embargo, de nuevo carecemos de pruebas para

²⁵⁷³ Según justificó Boccardo en 2002. Véanse las fichas de catálogo para los detalles.

²⁵⁷⁴ *Dos cabezas de tres cuartos e alto y media vara de ancho marcos e alla q son dos filosofos de mano de Jusepe Ribera tasados a cinqu duc cada uno* (Citamos por las fotocopias manuscritas de la Biblioteca del Museo del Prado nº 22406-7).

²⁵⁷⁵ En 1637 se cita una serie de filósofos en su Casa de Pilatos en Sevilla (Brown 1984,p. 143; Brown 6 Kagan 1987,pp. 242 y ss).

²⁵⁷⁶ Saltillo 1953, p. 338

²⁵⁷⁷ Cfr. Pérez Sánchez en Madrid 1992,

²⁵⁷⁸ Véase el apartado sobre la pintura velazqueña en la colección Leganés.

especular sobre que su Piedad fuese una copia de la pintura de Monterrey, o de cualquier otra del mismo tema de las varias que abordó el pintor valenciano.

Velázquez y Leganés.

La relación de Leganés con la pintura de Velázquez es mucho más intensa de lo que puede considerarse a priori a través de la lectura de su inventario *postmortem*. En 1655 se citan en su poder sólo siete obras bajo la autoría del artista. Sin embargo, la existencia de otras obras, aunque citadas sin autor, que han podido ser descubiertas, elevan a doce las pinturas documentadas que llegó a poseer de Velázquez o realizadas por su entorno artístico. Por otro lado, el caso de la obra del artista sevillano es de los pocos en los que se puede afirmar un deseo específico de Leganés por la adquisición de sus obras, siendo por tanto similar a los pocos autores de los que sabemos que ansiaba poseer pinturas como Rubens, Guido Reni o Guercino. Se tiene noticia del deseo de don Diego de hacerse con un retrato de su prima hermana, la condesa de Monterrey, realizado por Velázquez. Así lo afirmaba la propia condesa a su consejera espiritual la madre Inés del Convento de la Concepción de Salamanca en una carta cuando afirma: *el retrato grande que el pintor Velázquez yzome por consejo de mi difunto ermano el Conde Duque quiérela a mi muerte el Marqués de Leganés para su casa por el grandísimo aprecio q^e del acen*²⁵⁷⁹. La marquesa cumpliría su promesa antes de morir el 4 de diciembre 1654. En su testamento de 8 de noviembre de ese año y el subsiguiente codicilo del día 24 nombraba como heredera a su sobrina Inés de Zúñiga y Fonseca, y en él legaba “una pintura, la que quiera escoger, al marqués de Leganés”²⁵⁸⁰. Aun así, parece que Leganés nunca tuvo ocasión de adquirir ese deseado retrato de su prima para su colección, dado que murió el 16 de enero siguiente, apenas un día después de que la colección de la condesa fuese tasada por Antonio Pereda²⁵⁸¹.

Pese a que Leganés no pudo ver colmado su deseo de disfrutar esa imagen velazqueña, -o al menos no hay constancia de ello-²⁵⁸², no habrían de ser menos satisfactorios, desde el punto de vista del coleccionismo y la afición al arte, otros retratos

²⁵⁷⁹ Mencionado por López Rey en una carta de 21 octubre de 1652 de la condesa a la Madre Inés del Convento de la Concepción de Salamanca. El documento procede del Archivo de Simancas, sin mayor especificación.

²⁵⁸⁰ Esta manda testamentaria fue citada como presente en la copia del testamento del Archivo de la Casa de Alba sin mas datos sobre la localización del documento Domínguez Carrascal 1916, p. 19).

²⁵⁸¹ Véase Burke y Cherry 1997, I, pp. 529 y ss. Es llamativo sin embargo que el retrato de la condesa por Velázquez no se encuentre en este documento. Ni tampoco en el inventario y tasación de la colección a la muerte de su marido en 1653 (véase la colección en Burke y Cherry, 1997, I, p. 501-520 y Pérez Sánchez 1977).

²⁵⁸² Se cita únicamente un retrato de la condesa en el inventario de Leganés, siendo un cuadro presente ya en 1642 (Cat. 768), fecha anterior a la carta en que la marquesa afirmaba su deseo de entregarle la imagen de Velázquez a Leganés a su muerte.

que sí llegó a contemplar. De las doce obras que se pueden rastrear en la colección, la mayoría fueron adquiridas antes de junio de 1637, es decir, en los primeros momentos de la actividad de don Diego Mexía como coleccionista. El primer cuadro en ser mencionado en los inventarios carece sin embargo de autoría. Se trata de un retrato del Príncipe Baltasar Carlos con aproximadamente dos años, que por lo tanto debió ser realizado por el pintor hacia 1632 (cat. 123). La cita ha sido convincentemente relacionada con el cuadro que se encuentra en la colección Wallace de Londres, y adelanta una constante en la relación de Leganés con la pintura velazqueña: el hecho de que muchas de las pinturas que atesoró no se consignan en los documentos como obras de Velázquez. Respecto de la fecha de adquisición es muy probable que se produjera muy cerca de la propia fecha de realización del retrato. Algo presumible debido al bajo número que se le otorga en una colección que, recordemos, se iba inventariando inventario en función del momento de ingreso de las pinturas. La mayoría de los autores consideran posible que el cuadro fuera realizado en relación con el juramento al Príncipe ocurrido el 7 de marzo de 1632 en el Buen Retiro. Dado que Leganés participó de los fastos cortesanos en esta ceremonia, donde ejerció de Primer Caballerizo del Rey²⁵⁸³, sería esta la fecha más propicia para la adquisición de esta pintura.

El retrato es el tema de todos los cuadros de la colección atribuidos o relacionados con Velázquez, salvo uno. Una representación del *Milagro de san Francisco de Paula caminando sobre el mar* (Cat. 174). Pese a las similitudes con el cuadro del mismo tema de la Academia de san Fernando, no ha podido establecerse una relación segura. El cuadro de la academia posee unas medidas mayores al de Leganés, y su procedencia se establece en torno a las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos del siglo XIX. Sin embargo es muy interesante como modelo iconográfico y artístico para el cuadro que poseyó Leganés. La ausencia de unanimidad entre los investigadores respecto al verdadero autor de la obra de la Academia, impide estudiar su posible relación la obra de nuestra colección. Quedando en suspenso la posibilidad de la existencia de un pintor que copiaba cuadros Velázquez para Leganés y, de manera inversa, la consideración sobre si el autor del cuadro que hoy conocemos estaba copiando un original realizado por Velázquez presente en las casas del Marqués.

Como en otras ocasiones la existencia de un autorretrato del artista (cat. 367), es una prueba de la afección personal por la figura de un pintor concreto. Siendo muy relevante para valorar el aprecio que Leganés tenía por Velázquez y un dato que unir al

²⁵⁸³ Hurtado de Mendoza 1739, p. 82; Gómez de Mora 1632, f. 34v, León Pinello 1971, p. 281. Para más detalles sobre su participación en la ceremonia, véase el capítulo biográfico sobre las actividades de Leganés en la corte de Madrid en ese año, para más detalles sobre su participación en la ceremonia.

deseo de poseer sus obras que denota la carta de la condesa de Monterrey citada más arriba. Aunque la inexistencia de datos concretos sobre esta imagen impida justificar que se trate de alguno de los autorretratos del artista sevillano conocidos, su presencia en la colección es significativa para la valoración de este tema en la producción del artista, por cuanto ahora sabemos que el cuadro de Leganés estaba en su poder ya junio de 1637.

Aparentemente los retratos de la familia real realizados por Velázquez fueron imágenes que Leganés gustó de ostentar. En algunos casos las pinturas que colgaban de las paredes mostraban representaciones desconocidas actualmente en el corpus del artista. Por ejemplo su retrato del *Infante don Carlos armado* (cat. 495) que no puede ser relacionado con ninguna pintura existente en la actualidad. La calificación de escuela de Velázquez que se hace en la colección del marqués de Salamanca en el siglo XIX, parece indicar que se trataba de una pintura de mediocre calidad que quizá modificaba el modelo realizado por Velázquez para el Alcázar de Madrid, actualmente en el Museo del Prado (P1188). El retrato del infante que poseyó Leganés y se documenta en poder de Salamanca permite considerar como algunas pinturas atribuidas a Velázquez en la colección, eran presumiblemente copias versiones de sus obras más conocidas. La pregunta irresuelta que surge inmediatamente gira en torno a si este tipo de pinturas, eran obras de taller adquiridas por Leganés, o versiones de otros artistas copiando las obras del sevillano encargadas por él. Los datos existentes sobre la relación del coleccionista con el entorno artístico de la corte son nulos, por lo que la utilización de copistas, es un asunto desafortunadamente del que nada puede ser concluido.

Las versiones de los retratos de Velázquez representando a miembros de la familia de Felipe IV es un asunto frecuente en el coleccionismo del momento. En el caso de Leganés se produce en varias ocasiones. Otro ejemplo lo tenemos en la imagen de la infanta María, hermana de Felipe IV (cat. 496). Pese a no haber sido localizada, la imagen debía ser una repetición de los retratos velazqueños que se conservan de la futura emperatriz de cuerpo entero, utilizando como modelo el busto del Museo del Prado (P1187). La calidad de este retrato se puede suponer al comparar la valoración en 800 reales con los 200 de la imagen de su hermano Carlos que como acabamos de ver se trataba de una obra de escuela. De hecho, el retrato de la infanta será la obra que alcance mayor valor económico de todas las pinturas de Velázquez de la colección. En este sentido no puede descartarse que la pintura fuese el propio retrato en busto hoy en el Prado, cuyo origen en la Colección Real se remonta únicamente a 1745, y su presencia en el taller del artista a su muerte en 1660 es sólo una presunción. Aunque más probablemente se tratara de una

versión de cuerpo entero, para la que se utilizara el busto realizado por Velázquez, a modo de los que se conocen en la actualidad²⁵⁸⁴. Sin embargo de nuevo nos encontramos ante un infranqueable muro de cara a valorar las obras de Leganés, por la escasez de datos documentales sobre las adquisiciones, que permitan establecer conclusiones positivas.

Más evidente y segura parece la relación de las imágenes de algunos de los bufones retratados por Velázquez para el Palacio del Retiro en los años treinta con algunos cuadros de la colección, que presumiblemente serían copias o singulares versiones de aquellos. Aunque los inventarios sólo citen el nombre de Velázquez para los retratos de Pablo de Valladolid (cat. 553) y Calabacillas (cat. 549), es evidente que junto con las imágenes de Pernia, Juan de Austria y Juan de Cárdenas (cat. 545, 546 y 547), aparentemente se estaba reproduciendo parte de la serie de retratos hechos por el artista sevillano para el Retiro, sobre cuyo origen hay cierta controversia. John Elliott y Johathan Brown afirmaron que estos seis bufones corresponden con las obras por las que Velázquez firmó una carta de pago el 11 de diciembre de 1634 sobre ciertas obras destinadas al Buen Retiro²⁵⁸⁵. La mención expresa en ese documento a los retratos de bufones fue puesta en duda por López Rey, que consideró el inventario del Retiro de 1701 como el primer documento que los describe²⁵⁸⁶. Dudas que fueron contestadas por los Brown y Elliot después²⁵⁸⁷. En cualquier caso, fueran o no los pagados en 1634. Velázquez realizó seis imágenes de bufones que se encuentran descritos por primera vez en el inventario real de 1701, en el Buen Retiro. Donde se enumeran las imágenes de Pablo de Valladolid, identificado por la golilla; Pernia, con hábito burlesco; don Juan de Austria, con varios arneses; Cardenas, el bufón toreador; Ochoa, portero de corte; y Calabacillas, con un retrato en la mano y billete en la otra. Las tres primeras citas fueron identificados con los cuadros del Museo del Prado P1198, P1199 y P1200. Mientras que el retrato de Cardenas no ha sido nunca localizado, el de Ochoa corresponde a una pintura que se localizaba en la colección de la reina Fabiola en Bélgica²⁵⁸⁸, y el de Calabacillas responde a la representación del Cleveland Museum of Art (inv. 65.15), sea o no el original, pues también esto es asunto polémico²⁵⁸⁹.

Por su parte Leganés poseía una larga serie de retratos de bufones y enanos de la corte madrileña (cat. 540-553) que incluía desde imágenes del bufón Pejerón, conocido hoy a través del retrato del Museo del Prado realizad por Moro (P2107) a copias de personajes

²⁵⁸⁴ Véase cat. 496 para mayores precisiones.

²⁵⁸⁵ Brown Elliot 1980, p. 300

²⁵⁸⁶ López Rey 1981.

²⁵⁸⁷ Brown y Elliot 1981; Brown y Elliot 2003, p. 265-266.

²⁵⁸⁸ López Rey 1963, p. 268, núm. 432.

²⁵⁸⁹ Para más datos y bibliografía: López Rey 1963, p. 265; núm. 424; López Rey 1999, p. 208, núm. 83; Madrid 1990, p. 322, núm. 53; Madrid 2005, p. 88, núm. 8.

como Magdalena la Portuguesa, que acompañaba a la infanta Isabel Clara Eugenia, por ejemplo en el retrato de Sánchez Coello (Museo del Prado; P861). Se trataba de una serie de diversos bufones que no necesariamente habían de permanecer con vida cuando fueron retratados para él. Una mezcla de esos bufones históricos y otros contemporáneos que incluía una imagen descrito como el enano del conde duque de Olivares (cat. 541). Entre los bufones se encontraban aquellos activos en los años treinta en la corte de Felipe IV retratados por Velázquez como Juan de Austria (cat. 545), Pernia (cat. 546), Cardenas (cat. 547) Calabacillas (cat. 549) y Pablo de Valladolid (cat. 553). La posesión de retratos de estos personajes por parte de Leganés no es un ejercicio de estricta traslación de la serie del Retiro a su propio Palacio a través de copias, por varias circunstancias. La primera es que de los seis personajes retratados por Velázquez para el Retiro, faltaría uno. En su poder no se menciona el retrato del Portero Ochoa. La segunda es que no se trataba de copias precisas, sino de versiones, como evidencia el hecho de que su retrato de Calabazas fuese claramente diferente al retrato del Museo de Cleveland, siendo una imagen del bufón con un turbante nunca localizada. Es decir se trataba de una imitación de la posesión de imágenes de los mismos personajes, pero no de los mismos cuadros.

Por otro lado el inventario de Leganés sólo cita el nombre de Velázquez para dos de los retratos de bufones, aquellos de Juan de Austria y de Calabacillas con turbante, debiendo sólo ser presupuesto en el caso de las otras tres pinturas. Finalmente cabe llamar la atención sobre la presencia en la misma serie de retratos de personajes desconocidos como el enano Mordateo, Martín de Guas, Escobedo y Cisneros, cuya presencia amplía la serie más allá de los bufones retratados por Velázquez. Respecto a los atribuidos a Velázquez una consideración se hace necesaria para valorar el alcance de su presencia en la colección del Marqués en relación con la documentación precisa de los originales. Si como realiza López Rey, consideramos la cierta autoría del artista sevillano para los cinco cuadros de personajes que fueron retratados por él y que están en poder de Leganés, es decir Juan de Austria, Pernia, Pablillos, Cardenas y Calabazas-, la cita de su inventario se convierte en la primera noticia documental positiva respecto a la realización de retratos de estos bufones por parte de Velázquez. Leganés los poseía ya en junio de 1637, y en la Colección Real no aparecen documentados hasta 1701. Recordemos que el documento de pago de 1634, pese a la alta posibilidad, no establece con claridad la identidad de las pinturas realizadas para el Retiro con los retratos de bufones.

Fuesen o no los cuadros pagados a Velázquez en 1634, la serie de seis bufones, que luego aparece en el Retiro, permite establecer un fuerte paralelo con el interés de Leganés

por Velázquez. Es indudable que en fechas muy cercanas a las de erección y ornamentación pictórica del nuevo Palacio Real, Leganés disfrutaba de idénticas imágenes de los personajes que entretenían a Felipe IV, de las cuales al menos dos se identifican directamente en su inventario como obras realizadas por el sevillano. Muy interesante por otro lado es la comprobación del lugar donde el Marqués colgó las pinturas, que no fue ni su Palacio en la Corte, ni su villa suburbana en Morata de Tajuña, sino otro edificio en el pueblo de Leganés que daba nombre a su título nobiliario. La llamada Huerta de Leganés, es un edificio del que nada se conoce salvo su cercanía a Madrid y el hecho de que allí colgase 37 pinturas de las más de 1.300 que logro reunir (cat. 538-574). Entre este grupo de obras se daban todo tipo de argumentos: pintura de género, pintura religiosa - especialmente representaciones de santos-, pero también pinturas de animales y bodegones, junto a los mencionados retratos de bufones. La mayoría de las obras permanecen sin autoría, salvo algunas representaciones de escenas de género realizadas por Gerard Seghers (cat. 552, 554, 558y 559). Es muy llamativo que fuese en este casa de recreo de su señorío donde el Marqués decidiera colgar sus imágenes de bufones de la corte hispana, que incluía algunos de los retratados por Velázquez en fechas muy recientes. La conclusión sobre cómo Leganés parece pretender organizar en la huerta de su pequeño feudo una emulación de la corte madrileña de Felipe IV y del Buen Retiro que parece vislumbrarse, es tan sugerente como carente de confirmación documental, pero debe ser tomada en cuenta de cara a valorar la utilización simbólica de su colección pictórica.

Si utilizáramos sólo los documentos de inventario de la colección de pinturas como único documento para establecer el interés del aristócrata por la pintura velazqueña no habría más cuadros que tratar. Ningún otro cuadro se menciona como obra del artista después de las entradas que mencionan a los bufones arriba tratados. Sin embargo, la existencia de otros cuadros, que sin duda proceden de la colección, muestra cómo su pasión por la pintura del sevillano se mantuvo todavía más años. Llamativamente en todos los casos se trata de retratos. Por ejemplo la imagen del conde duque de Olivares que se encuentra en la Hispanic Society de América. El número blanco entre dos cruces en su parte baja, lo relaciona con las obras de la colección Altamira que en 1753 se conservaban en la Villa de Morata de Tajuña. Aunque esta obra concreta no se cita en el inventario de este lugar, es evidente su procedencia de las pinturas atesoradas por Altamira, que procedían del mayorazgo de Leganés²⁵⁹⁰. Como delata el inventario de 1655, en el siglo XVII Leganés había atesorado varios retratos de su primo el Conde Duque, pero ninguno

²⁵⁹⁰ Circunstancia idéntica sucede con la *Vieja mesándose el cabello* de Quentin Metsys (cat. 33).

de ellos menciona la autoría de Velázquez, lo que implica que el marqués poseía más pinturas de este artista de lo que se puede considerar a priori. El cuadro de la Hispanic ha de relacionarse con una de las dos entradas que citan al conde duque de Olivares (Cat. 988-989), siendo presumiblemente la otra pintura de esta pareja la versión idéntica de este retrato que se encuentra en la colección Varez Fisa de Madrid²⁵⁹¹.

Otro ejemplo similar lo supone el retrato de Felipe IV que se encuentra en el Museo Elisabeth Steward Gardner de Boston, que es sin duda el documentado en 1726 en el Palacio de san Bernardo con el número 2340. Aunque en este documento hay ciertos cuadros que como éste perdieron el número original, todas las obras proceden del mayorazgo de Leganés. Como se explica en el catálogo, esta pintura ha de identificarse necesariamente con la entrada 986 de 1655. Se trataría de nuevo de un ejemplo de obras que no aparecen atribuidas en la documentación seicentista pero que suman nuevos ejemplos de la obra de Velázquez en la colección que incorporar a las ya citadas. Es muy relevante el hecho de que esta pintura sólo ingresó en la colección entre 1637 y 1642. En esas fechas el Marqués se encontraba en Italia, donde se mantuvo hasta abril de 1641, no llegando a Madrid hasta octubre de ese año. Es imposible por el momento deducir si la obra fue una adquisición en el mercado -recordemos que aun en octubre, inmediatamente a su llegada, adquiriría muchas relevantes obras de la colección del duque de Aarschot-, o si por el contrario fue un encargo directo al artista del que se no se tiene ninguna constancia. Pero se comprueba un evidente deseo de incorporar una nueva imagen de Velázquez a su colección. Una cuestión nada insignificante al respecto de este ejemplo concreto es comprobar como pese a que anteriormente Leganés ya había formado una potente galería de retratos, que incluía varios ejemplos de la imagen de Felipe IV, realizados por Rubens, Gaspar de Crayer o Snayers, no poseía aun un retrato abordado por el principal pintor de la corte y retratista oficial del monarca: Velázquez. Su cuadro era una réplica de la versión de la imagen realizada a finales de los años veinte por el pintor para el Alcázar, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. En ella quedan asumidos los cambios que Velázquez realizó en el original del Prado, lo que permite considerar la pintura de Leganés como una versión tardía, quizá cercana a la fecha de adquisición.

El mismo interés por reproducir en su colección alguno de los retratos de Velázquez más significativos puede quizás aplicarse a otra pintura representando a Felipe IV en traje de caza: “*vestido de color con una montera en la cabeza de medio lado y un arcabuz en la mano de retrato entero*” (cat. 1302). Ésta pudiera estar reproduciendo el conocido retrato

²⁵⁹¹ Tal y como presumió William Jordan, Jordan 2005, p. 307, n. 41.

realizado para la Torre de la Parada hoy en el Prado, lo que supondría una incursión más en el entorno velazqueño.

A modo de conclusión hay que resaltar como la pretensión de poseer obras de Velázquez va más allá de lo que los inventarios delatan tras una primera lectura. Sólo se aprecia el verdadero alcance de la pintura velazqueña en poder de Leganés tras el estudio de otras obras citadas como anónimas en los mismos inventarios, y que prueban su relación con la pintura del sevillano. El interés demostrado por el retrato de la condesa de Monterrey, que no parece que fuera satisfecho, es el mejor ejemplo. Ya hemos mencionado como el marqués moriría poco después de la condesa, y aparentemente no tuvo tiempo de heredar esa pintura. Sin embargo, con anterioridad ya disponía de sendas imágenes de su prima hermana y de su marido el conde de Monterrey. Las obras, localizadas actualmente en sendas colecciones privadas citadas por López Rey (cats. 767 y 768), fueron consideradas en el siglo XIX como obras realizadas por Velázquez cuando coincidió con Monterrey en Roma, donde el noble ejercía de embajador²⁵⁹². Sin embargo, esto no parece posible, dado que la propia condesa afirmaba que su retrato de Velázquez fue realizado por consejo de Olivares, presumiéndose que fue hecho en Madrid. Es evidente que estas pinturas, especialmente el de la condesa, no pueden tratarse del original velazqueño que ella prometía entregar a su muerte a Leganés, pues ambos están ya presentes en el inventario de 1642, por tanto han de ser copias de los que los condes poseían. Pese a no ser de mano de Velázquez estos dos retratos poseen claramente su estilo, debiendo ser consideradas obras de taller o réplicas. Parece que ante la imposibilidad de adquirir el original, Leganés se debió conformar con las versiones. Algo muy frecuente en su carrera como coleccionista. Muy interesante sin embargo son las especulaciones en torno circunstancias de su adquisición. Por el número de inventario, las pinturas ingresaron en la colección poco después de la redacción del inventario de junio 1637, que finaliza en el número 750. En esos momentos Leganés se encontraba en Milán, donde no parece posible obtener estas copias. Por lo tanto debe especularse con una adquisición desde Madrid, a través de algún agente o una donación de los propios condes conociendo el interés de su primo por la pintura de la condesa, lo que se presenta como otra sugerente actividad del entorno del marqués de Leganés como voraz coleccionista, del que, desafortunadamente, nada más se conoce.

²⁵⁹² Así lo afirma el catálogo Madrazo, (ver datos en cat. 768)

El pintor más cercano: Juan van der Hamen

Se puede considerar a van der Hamen como el pintor español por el que el marqués de Leganés mostró mayor predilección. En el inventario final de 1655 se repite su nombre en dieciocho ocasiones, aunque últimas investigaciones permiten establecer en treinta el número de obras que se le pueden atribuir. Las investigaciones de William B. Jordan de los últimos años han provocado el descubrimiento de numerosos cuadros nuevos, que permanecen como anónimos en la colección Leganés, pero de clara filiación a este artista²⁵⁹³. Cuadros que en ocasiones permiten suponer como salidos de su mano, todos los de la serie a la que pertenecen.

De este van der Hamen Diego Mexía atesoró sobre todo bodegones, verdadera especialidad del pintor. En menor medida el retrato, como género en el que el artista alcanzó capacidades muy elevadas, también fue objeto de interés por su parte. Llama la atención la ausencia de menciones a representaciones religiosas, en las que el artista trabajó en ocasiones. Así como es llamativa la ausencia de imágenes de devoción insertas en guirnaldas de flores, que realizó especialmente al final de su vida, al hilo del desarrollo de este tema. Un género que, por ejemplos de otros artistas flamencos, sabemos que interesaban al Marqués.

Como es sabido van der Hamen murió en 1631, y mantuvo su principal actividad artística a finales de la década de los veinte, coincidiendo con el momento en que Leganés comenzaba a formar su extensísima colección de pinturas, y se interesaba por la obra de algunos artistas concretos. Recordemos que en 1628 sus contactos con Rubens le proporcionarían obras como la *Inmaculada* que posteriormente donó al Rey, hoy en el Prado, y que a finales de los veinte ya importaba pintura de los Países Bajos²⁵⁹⁴. Además, a comienzos de 1628 Rubens ya le calificaba como uno de los mayores conocedores de arte del mundo²⁵⁹⁵. Y en 1630 el marqués vinculaba algunas de sus mejores obras al mayorazgo. Todos estos datos implican que Leganés era un incipiente coleccionista, al menos en los últimos años de vida de van der Hamen. Aunque no hay datos concretos que prueben una relación directa de patrocinio, ni se documentan encargos, las relaciones de Leganés con la Guardia de Archeros a la que pertenecía el pintor y el alto número de sus obras en su colección, nos permiten coincidir con Jordan en la consideración de que algunas de las

²⁵⁹³ Jordan 1985, p. 103 y ss., y especialmente Jordan 2005 p. 183 y ss., donde se analiza en profundidad el gusto de Leganés por el pintor.

²⁵⁹⁴ Véase el capítulo sobre las primeras actividades de Leganés como coleccionista en este mismo trabajo.

²⁵⁹⁵ Rubens en carta a Dupuy de 27 enero 1628, (Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 357; Magurn 1955, p. 234).

pinturas de van der Hamen que llegó a poseer debieron llegar a su poder con anterioridad a la muerte del pintor²⁵⁹⁶.

Desafortunadamente el primer documento en que se citan obras suyas en poder del marqués de Leganés es el inventario levantado en junio de 1637. En este documento se citan ya las dieciocho obras que se le atribuirán en los inventarios siguientes, más otras tres citadas sin autor, pero de evidente filiación a sus pinceles.

Comenzando el repaso a las obras presentes en este primer inventario, es significativo el hecho de que él estén ya recogidos todos los bodegones en los que se confirma su mano. Otros ejemplos ingresaron después de 1637, pero como obras de autor desconocido. Esta circunstancia parece potenciar la idea de que muchos bodegones de van der Hamen ingresaron en su poder como ejercicio de patrocinio directo, o a lo sumo como adquisición en vida del artista, siendo éstos los únicos en los que la autoría de van der Hamen era conocida por Leganés. Las fechas de ejecución de muchos de los cuadros identificados así parecen probarlo. Las primeras obras en ser descritas son sorprendentes por su formato vertical, pero responden a los elementos comunes a muchos de las naturalezas muertas de van der Hamen (cat. 96-97).

Mayor certeza se tiene sobre otra pequeña serie de otros tres bodegones descritos en el inventario (cat 108-110). De ellos al menos uno fue perfectamente identificado con el cuadro actualmente en el Museo del Prado (P7907), procedente de la colección Naseiro. Se trata de una obra firmada en 1627, una fecha en la que Leganés y van der Hamen podían tener ya un cierto contacto dado que desde 1626 el Marqués era Presidente del Consejo de Flandes, un organismo por el que pasaban habitualmente las peticiones de los súbditos flamencos dirigidas al monarca, y van der Hamen mantenía naturaleza de flamenco. En esos mismos años, Leganés parece rivalizar con el conde de Solre, Capitán de la Guardia de Archeros, por la posesión de obras de este pintor y miembro de tal guardia real. El conflicto por el control de la guardia entre Leganés y Croÿ, que fue tratado en su capítulo correspondiente, podría estar detrás del interés de ambos nobles por la figura de van der Hamen. De hecho algunas de las mejores pinturas suyas que ambos poseyeron tienen características comunes. Por ejemplo, y en relación con el bodegón Naseiro, ha sido probada la cercanía formal de algunos elementos, como la rosa de la repisa superior, con algunas de las flores incluidas en la *Ofrenda a Flora* (Museo del Prado, P2877) realizada para Solre por el artista el mismo año que el bodegón que poseyó Leganés.

²⁵⁹⁶ Jordan 2005, p. 184-185.

El bodegón Naseiro expone los elementos dispuestos en distintos escalones o plintos a distinta altura sobre un fondo negro. Este tipo de composiciones, muy habitual en el artista, es de suponer que eran colgaban juntas de manera que compusieran una imagen simétrica. Sin embargo, no parece que ésta fuera la primera decisión de Leganés. La aparición de un inventario parcial, carente de fecha pero probablemente del siglo XVII, prueba que este cuadro permanecía colgado junto a otros en la llamada pieza segunda del cuarto bajo de manera individual²⁵⁹⁷. Pese a que en la misma estancia se encontraba un bodegón similar (cat. 553), no parece que estuvieran unidos. Sin embargo, tiempo después los bodegones de escalones de van de Hamen, sí serían unificados para componer conjuntos simétricos. En 1726 el bodegón Naseiro se cita con una longitud casi el doble de la real, lo que implica que permanecía unido a otro bodegón similar, probablemente su pareja (cat. 108).

Algo similar sucede con otros dos cuadros que representaban similares composiciones en plintos (cat. 351 y 353). El segundo de éstos se ha identificado sin lugar a dudas con el cuadro existente en el Museum of Fine Arts de Houston, que conserva aun el número de colección. Como hemos visto más arriba esta pintura se citaba de manera individual en el inventario sin fecha en la misma sala que el bodegón Naseiro. Pero al igual que este, vuelve a aparecer en 1726 con una longitud extraordinaria, lo que permite especular con la posibilidad de que se hubiera unido a su pareja para formar una nueva sobreventana de dos cuadros juntos en composición simétrica. Es interesante comprobar estos movimientos y juegos visuales de los bodegones de la colección Leganés a través de las distintas exposiciones que se sucedieron de la misma a lo largo de los años, lo que implica el fuerte carácter decorativo de las obras de van der Hamen.

La valoración estética que Leganés hacía de este tipo de pinturas no puede ser confirmada documentalmente. Aún así podemos aproximarnos a la valoración de sus bodegones a través del precio que alcanzaron en la tasación de la colección. Por ejemplo, el bodegón Naseiro fue tasado junto a sus dos compañeros en 600 reales, lo que individualizado alcanza la irrisoria cifra de 200 reales, mientras que el bodegón de Houston alcanzó los 500, al igual que su pareja. Una diferencia de más del doble que no tiene explicación estética ni artística. Ambos son ejemplos de un mismo concepto de bodegón, mantienen idénticas medidas, y sus respectivos marcos no se mencionan, lo que implica que no eran piezas excepcionales. Por su parte los desconocidos bodegones verticales (cat. 96 y 97) alcanzaron 400 reales cada uno. Estas cifras permiten considerar el valor que un

²⁵⁹⁷ Véase Apéndice Documental, doc. 1.

bodegón de van der Hamen mantenía en este momento. Esta conclusión es muy relevante para valorar la elevadísima cifra de 3.000 reales que alcanzó otro ejemplar (cat. 124), que se convierte en la pintura de van der Hamen, tasada en mayor cantidad. Desafortunadamente esta pintura no ha sido localizada, lo que impide sacar conclusiones sobre sus valores formales. De nuevo el marco no se describe lo que impide utilizarlo como posible argumento par tan alta valoración, como sucede en otras pinturas de la colección²⁵⁹⁸. Algo similar, aunque en sentido opuesto, sucede con una pequeña “taza de fruta”, de media vara en cuadro (cat. 114), cuyo pequeño tamaño parece causa suficiente para los apenas 40 reales en que fue valorada. Con esta obra se completa el repaso a los diez bodegones de van der Hamen que Leganés adquirió en los primeros años de su vida, y cuya presencia en el inventario de 1637 permiten especular sobre la posibilidad de encargos directos al artista o adquisiciones durante su vida. Algo que no sucede con las obras que ingresaron con seguridad en la colección tras la muerte del pintor.

El resto de las obras del artista que se citan en el primer inventario de 1637 son todos retratos junto a una singular pintura representando a un perro (cat. 590). En cuanto a los retratos no parece a priori que se trate de encargos, sino pinturas adquiridas tras la muerte del artista, por cuanto casi todos aparecen citados en el inventario de los bienes de van der Hamen, levantado en 1631. En ese momento se enumeran varios retratos que quedaron en el taller del artista. Se trataba de imágenes de literatos como Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Lorenzo van der Hamen, Luis de Gongora, Juan Ruiz de Alarcón, José de Valdivieso, Francisco de las Cuevas, el doctor Jerónimo de Huerta y un retrato de Catalina de Erauso, conocida como la Monja Alférez²⁵⁹⁹, más varios retratos sin identificar al personaje, citados como un fraile, un viejo, un clérigo, o simplemente “un retrato”. Todos ellos en cuadros de tres cuartas de alto y media vara de ancho (aprox. 58,5 x 62,7 cm) que se valoran entre 16 y 44 reales. Por su parte, los ocho retratos de van der Hamen citados en 1637 en poder de Leganés son coincidentes en la mayoría de los casos con los retratos citados a la muerte del artista. En este caso eran las imágenes de: el Teólogo Luis de Torres (cat. 344), Luis Pacheco Narváez (cat. 584; Francisco de Rioja (cat. 585), el doctor Huerta (cat. 586), Juanelo Turriano (cat. 587), Francisco de las Cuevas (cat. 588) y Francisco de Góngora (cat. 589). Los nombres de Torres, Rioja y Turriano, si bien no comparecen en el inventario del artista, podrían fácilmente ser identificados con aquellos citados sin identificación. Es más que probable que las pinturas de Leganés sea las mismas

²⁵⁹⁸ Véase por ejemplo cat. 1148, donde una obra de Hendrick de Clerk poseía un riquísimo marco de plata, que justifica los más de 8.000 reales en que fue tasado.

²⁵⁹⁹ Publicados por Jordan 1967, II, p. 190. El inventario se transcribe de nuevo en Agulló 1994, p. 122 y ss. (los retratos en p. 127)

que permanecían en poder de van der Hamen a su muerte, aunque no hay datos precisos de los extremos de tal adquisición. Sin embargo, es evidente que no adquirió todas las imágenes de personajes ilustres que llegó a poseer el pintor. Ni el retrato de Catalina Erauso, ni el de José de Valdivieso, ni el del propio Lorenzo van der Hamen, ni Juan Ruiz de Alarcón, comparecen en la colección Leganés. Por tanto los retratos que acabaron en su poder no debieron ser adquiridos directamente a los descendientes del artista, sino tiempo después a través de intermediarios. De hecho, salvo el retrato del Teólogo Luis de Torres, todos los demás poseen un número de inventario posterior al 500. Siguiendo la teoría de la redacción cronológica de los inventarios de Leganés, debieron de adquirirse por fuerza después de la representación de la batalla de Nordlinguen (cat. 500). No sabemos cuando entró tal representación de esta batalla en la colección, pero nunca antes de septiembre de 1634, en que tuvo lugar el hecho. Por lo tanto, los retratos también ingresaron con posterioridad a esa fecha. Es decir muy lejos del momento siguiente a la muerte del artista.

En cuanto a la localización actual de los retratos que poseyó Leganés, lamentablemente ninguno puede identificarse con certeza con cuadros existente hoy en día, si bien es muy probable que el retrato de Quevedo corresponda al que se encuentra en el Instituto Valencia de Don Juan (cat. 589). Aún así de los otros ejemplos se puede establecer la fuente o paralelismos con otros retratos de los mismos personajes conservados actualmente²⁶⁰⁰.

Además se pueden establecer algunas conclusiones respecto a la posesión de estos retratos. Por ejemplo, es sabido que en 1626, Cassiano dal Pozzo demostró un alto interés por los retratos de van der Hamen a la vez que sus referencias a Velázquez eran muy escuetas. Dada la posible influencia del gusto de Cassiano en Leganés, que se analizó en su apartado correspondiente, es posible que las preferencias del secretario del legado pontificio estuvieran en la mente del Marqués para la adquisición de sus retratos. La elección de los personajes cuyos imágenes se obtuvieron, y la posible desestimación de los otros, si la hubo, es difícil de justificar. Parece más bien que fueron adquiridos los cuadros que se tuvo oportunidad de conseguir, pues no se pueden establecer conclusiones de cara a una selección. No hay datos que vinculen a ninguno de los retratados con Leganés, más allá de su coetaneidad en algunos casos. Quizás la imagen del ingeniero Turriano, pudiera tentativamente justificarse al hilo de las actividades de Leganés en el campo de la ingeniería militar, pero parece una afirmación demasiado aventurada e insustancial. Sin embargo, sí

²⁶⁰⁰ Para la aproximación a la serie de retratos realizados por van der Hamen, identificaciones, fuentes visuales e intelectuales e interpretación véase Jordan 2005, p. 145 y ss. y Jordan 1985, 116 y ss.. También son muy útiles las reflexiones de Juan Luis Blanco Mozo a partir del retrato de Catalina de Erauso (Blanco Mozo 1998).

parece posible considerar que el marqués estaba adquiriendo estos retratos como parte de una idea recurrente en el coleccionismo del Renacimiento y Barroco: la formación de una Galería de Hombres ilustres. De hecho las mismas descripciones de su inventario confirman esta idea a través de calificaciones como “Luis de Torres, teólogo ynsigne”, “doctor Huerta, ynsigne en medidina” o la calificación de la actividad docta a la que se dedicaban: “Francisco de las Cuevas, letrado”, “Quevedo, poeta”. Desafortunadamente no hay muchos datos sobre la ubicación precisa de los retratos en los distintos palacios en época de Leganés. Sin embargo es evidente que todos los retratos de van der Hamen fueron trasladados a la villa de Morata de Tajuña. Allí permanecían casi un siglo después, ya propiedad de los condes de Altamira. En una sala donde se encontraban algunas de los mejores retratos que había reunido su antepasado el marqués de Leganés en el siglo anterior. Es muy probable que la ubicación de las salas del inventario de 1753 responda a las pautas establecidas en tiempo de su primer poseedor. De esta manera, los retratos de van der Hamen se mostraban junto a muchos de los autorretratos de artistas: Giulio Cesare y Camilo Procaccini (Cat. 754 y 757), Morazzone (cat.755), Gaspar Seghers (cat. 343), Veronés (cat. 1134) y Jacopo Bassano (cat. 1135). Además se citan en el mismo espacio supuestas imágenes de Rubens y su esposa, o de Sócrates. Como si se tratara de una estancia destinada a la exaltación de las artes y la creación humana²⁶⁰¹. Estaríamos entonces de una magnífica reunión de retratos de hombres ilustres en el campo del arte y las letras, que pese a las dudas que pueda haber respecto de la fecha de su conformación, presentarían a Leganés como un activo seguidor de este lugar común del coleccionismo intelectual desde el Renacimiento.

Una de las cuestiones más notables de las pinturas de van der Hamen presentes en la colección, la supone la presencia de obras no realizadas por él mismo, pero sí al hilo de su producción, y que tienen un protagonismo indiscutible de cara a valorar su interés por el artista y la utilización de su obra. Es el caso de tres representaciones de las estaciones: Primavera, Verano y Otoño, en una serie de los sentidos en la que faltaría el Invierno. Identificadas hace tiempo por William Jordan con obras presentes en el mercado madrileño (cat. 703-705), las pinturas son sendos pastiches de autor anónimo que muestran las alegorías de cada estación en actitudes y elementos iconográficos apropiados a cada una. Las obras coinciden en expresividad e interés narrativo con obras seguras de van der

²⁶⁰¹ Véase Agulló 1994, p. 164 -165, (Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera). Este espacio ya fue de la atención de Javier Portús como parte de sus reflexiones en torno a la representación de la literatura del siglo de Oro en las artes visuales (Portús 2000).

Hamen como *Vertumno y Pomona* (Madrid, Banco de España) y la *Ofrenda a Flora* (Madrid, Museo del Prado (P2877)). De ellas se repiten algunas figuras en la serie de Leganés, como Vertumno modelo para el personaje que ofrece fruta a su alegoría del Verano y la Flora, cuya posición de la Flora fue utilizada para la versión de su Primavera. Las obras originales procedían de la colección del conde de Solre. A su muerte en 1638 fueron adquiridas por sendos intermediarios de pinturas en el mercado madrileño Jacinto Lanini y Bartolomé Barrilaro²⁶⁰². La aparición del inventario de 1637, en las que comparecen los pastiches de Leganés, descarta definitivamente la posibilidad de que sus pinturas fueran las descritas en poder de Solre. Más bien se trata de un ejercicio de emulación. Las alegorías que poseyó el noble flamenco mantienen una calidad que debió impactar en el gusto de Leganés, quien debió contentarse con la posesión de sus pastiches. Sobre su autor, o sobre si se trata de una realización del taller del pintor, se carece de cualquier dato.

Las pinturas citadas hasta ahora son las que se incluyen en el primer inventario conocido de la colección, el de 1637. Sin embargo, la presencia de la obra de van der Hamen entre las pinturas del marqués de Leganés se incrementaría posteriormente. Siempre a través de obras que necesariamente fueron adquiridas en el mercado. Todas ellas se consignan sin autor en la documentación. Pero por la descripción en unos casos, o por su feliz supervivencia hasta nuestros días en otros, se puede considerar que eran obras del artista. Es el caso del cuadro que representaba “*dos ramilleteros con muchas flores diferentes en medio un frutero con muchas frutas y abajo otras frutas*” (Cat. 969)²⁶⁰³, que por su descripción fue considerado por William Jordan un nuevo ejemplo de los bodegones simétricos que realizó el pintor a comienzo de los años veinte. Se trata de una obra que ingresó entre 1637 y 1642 y de confirmarse su adscripción al autor supondría un nuevo referente de cara a valorar el continuo incremento de obras del artista en la colección. Más seguridad ofrece la actual localización en colección privada de una representación de un frutero de cristal que incluye granadas membrillos y uvas, que es sin duda el número 1167 de la colección. Su existencia permite considerar que la serie de ocho Naturalezas Muertas a la que pertenece hubiese sido pintada en su conjunto por van der Hamen. Se trata siempre de fruterios mostrando diferentes elementos, cuya descripción se individualiza con mayor precisión en el inventario de la villa de Morata, donde fueron destinados por Leganés (cat. 1166-1169). En relación a la serie, se ha especulado con la posibilidad que el plato metálico con melocotones que se

²⁶⁰² Cherry 1997, p. 117, p. 194, n. 150; Jordan 2005 p. 202. Sobre las figuras de estos dos compradores véase Pérez Preciado 2005, p. 22.

²⁶⁰³ Jordan 2005, p. 1192 y 307, n. 28

conserva en el Museo Cerralbo atribuido a van der Hamen, pertenezca también a la misma grupo, pudiendo tratarse del descrito como un plato de duraznos (cat. 1169)²⁶⁰⁴. Esta nueva serie que incluir al catálogo de obras del artista en poder de Leganés, mantiene sin embargo ciertas diferencias, derivadas de la valoración económica que se les otorgó en la tasación. Los precios oscilaban desde los 132 reales de la obra hoy en colección privada hasta los 24 de la menos valorada. Algo que puede indicar una diferencia de medidas, o de calidad. En cualquier caso, tanto el frutero de colección privada como el del Cerralbo -fuese o no el mismo que Leganés llegó a poseer, pero perfectamente útil como modelo similar al suyo-, muestran como Leganés en los últimos años de su vida obtuvo ciertos ejemplos de naturalezas muertas muy en relación con aquellas obras que conocería durante su etapa en Milán, de autores como Fede Galicia, Giovanna Garzoni o Panfilo Nuvolone. Así, hoy sabemos que llegó a poseer un ejemplo de los famosísimos platos de melocotones y uvas de este último (cat. 1115) a la vez que también poseyó escenas de la pintora piamontesa, aunque no parezca uno de sus fruteros (cat.1055). La posesión de estos pequeños fruteros de van der Hamen debe ser entendida como una continuación del mismo gusto por los bodegones puestos de moda en el norte de Italia²⁶⁰⁵. No parece casual que en el inventario de Morata de 1753, donde en ocasiones se puede vislumbrar la disposición de los cuadros presuntamente original, estas representaciones se mezclasen con bodegones atribuidos a Louisse Moillon, ejemplo del mismo gusto por la Naturaleza Muerta eminentemente descriptiva, y que corresponderían con algunas de las obras de esta artista citadas en 1655(cat. 1060-1063), hoy en colección privada madrileña y que habrían sido adquiridos por don Diego en fechas muy cercanas a los últimos bodegones de van der Hamen aquí citados.

Con esa última serie se elevarían a treinta las obras del artista español de origen flamenco que Leganés disfrutó. De esta manera van der Hamen se convierte en el principal pintor español representado en la colección. Su treintena de obras es muy superior a las doce que se relaciona con la pintura de Velázquez e incluso a las dieciocho que pudo tener de Jusepe Ribera. Se puede afirmar que el flamenco fue el pintor más estimado por el coleccionista, y como ha sido ya sugerido, probablemente existió una suerte de protección, patrocinio, o al menos relación cercana, dados los condicionantes biográficos de ambos. Por último, y teniendo en cuenta la capacidad de van der Hamen para el retrato y la cercanía a Leganés, llama la atención que no se le mencione como autor de imágenes de

²⁶⁰⁴ Según deduce también Jordan (2005, p. 192).

²⁶⁰⁵ Véase el capítulo sobre los aficionados del norte de Italia que pudo conocer Leganés.

aparato de la familia real, de las que el MARqués de Leganés poseía tantas. Como ha sido ya afirmado, el pintor realizó al menos un retrato del rey para un aficionado tan meticuloso como Cassiano dal Pozzo, y se ha especulado con su posible autoría de ciertos retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón actualmente en la colección del Instituto Valencia de don Juan²⁶⁰⁶. Aunque el origen de estos cuadros en relación con la colección Leganés no ha sido probado, algunas de las pinturas del instituto proceden de la colección Altamira. La posibilidad de un Juan de van der Hamen trabajando para la extensísima colección de retratos que llegó a formar Leganés. Sea en estos retratos o en cualquiera de los muchos anónimos que se citan en su poder, en una cuestión que aun hipotética merece ser tenida en cuenta.

Otros artistas contemporáneos

En cuanto a artistas coetáneos a Leganés con los que se pueda presuponer a priori una relación de comitencia, éstos serían muy pocos. Al menos son escasos los citados en la documentación. Quizás el más llamativo por la trascendencia que tenían sus obras en la colección y por la posibilidad de que se tratase de encargos directos de Leganés, sea SANTIAGO MORÁN. Éste fue autor de dos retratos de militares cercanos al marqués como don Pedro de la Puente (cat. 1307) y el marqués de Velada don Antonio Sancho Dávila (cat. 1308). Este último coincidente con el cuadro que actualmente se conserva en la sede del Senado en Madrid. Sin embargo, por cuestiones cronológicas se ha de estimar que este Santiago Morán sea el conocido artista del entorno de Pantoja de la Cruz que trabajó a principios del seiscientos y murió antes de 1626. Se ha de tratar de su hijo Santiago Morán Cisneros, documentado hasta 1663, cuya relación directa con Leganés queda supeditada a la presencia de estos dos cuadros²⁶⁰⁷. Pero que se establece como uno de los autores contemporáneos más cercanos a su figura política.

Otros retratistas contemporáneos usados por Leganés como autores de sus imágenes de ilustres personajes de la época, son aparentemente autores desconocidos para la historiografía. Este sería el caso del “FRANCISCO RUIZ” que se menciona como el pintor que realizó un sorprendente retrato del *Rey de Suecia*, quizás Gustavo Adolfo protagonista de la guerra de los treinta años en centro Europa (cat. 329), y a quien se atribuyen otros retratos de destacados enemigos de la Monarquía Hispánica en la confrontación religiosa

²⁶⁰⁶ Jordan 2005, p. 218 y 219, núm. 40, 41. En 1923 Sánchez Cantón atribuyó su procedencia en la colección de los duques de Nájera (Sánchez Cantón 1923, p.42-43, núm. 14 y 15.

²⁶⁰⁷ Angulo & Pérez 1969, p. 68-69; Sobre el hijo Angulo & Morán 1983, p. 116 y ss.

de los años veinte y treinta como el duque de *Bernard von Weimar* (Cat. 461), pero también retratos de soldados bajo el mando de Felipe IV como *Don Fernando Girón* (cat. 463), protagonista de la defensa española en Cádiz ante la invasión inglesa en 1625. Dadas las relaciones de Leganés con las contiendas en las que participaron estos personajes, su presencia en la colección no sorprende, como complemento a la Galería de personajes ilustres en el campo castrense que atesoró a lo largo de su vida. Sin embargo, la autoría a Francisco Ruiz permanece aun como uno de las cuestiones más sugerentes, por indescifradas, de toda la colección²⁶⁰⁸.

De la misma manera otros autores del momento apenas conocidos también están presentes en la colección, sin que sea posible discernir si fueron obras realizadas por encargo directo o adquiridas *a posteriori* de su creación. Es el caso del casi desconocido Andres Pérez Polanco, pintor del que casi no se tienen noticias²⁶⁰⁹, pero autor de un retrato de *Sor Ana Dorotea* firmado de su mano y que actualmente se encuentra en colección privada (cat. 487). Pese a los desconocido de su actividad, la presencia de este autor en la colección, suma un nombre más a la lista de autores que pudieron trabajar directamente para el Marqués, siendo un candidato a la realización de otros muchos retratos que en la documentación se consignan como anónimos.

La cercanía personal con Leganés, justifica la presencia de ciertos autores que se mencionan el inventario de la colección de pinturas. Autores de obras que se alejan del concepto de cuadro que tenemos actualmente, pero cuyos trabajos para el marqués de Leganés fueron incluidos entre el grupo de sus pinturas. Es el caso de BERNABÉ DE GAINZA Y ALLAFOR autor de un dibujo con el árbol genealógico de las distintas ramas familiares unificadas en la casa de los Felípez de Guzmán que fundó Leganés, con los distintos títulos nobiliarios vinculados a ella (Cat. 1325). En este caso, más que un autor físico, el nombre de Gainza ha de entenderse sobre todo el autor intelectual del dibujo. Este Gainza, que fue Secretario Real, era una de las figuras más cercanas a Leganés en sus últimos años, como se trata más ampliamente en otro apartado²⁶¹⁰. Por otro lado la

²⁶⁰⁸ Este Francisco Ruiz podría tratarse del pintor Francisco Ruiz Aguado del que no se tienen apenas datos (agradezco el conocimiento de este pintor a María A. Vizcaino). Podría además corresponder con el mismo que tasó la breve colección de pinturas de Jerónimo Fernández de Soto, ingeniero militar, y padre del ingeniero del mismo nombre que tuvo cierta relación con el propio marqués de Leganés. Sobre las colecciones de este ingeniero véase Barrio Moya 1985. Sobre Soto y su vinculación con Leganés, véase el capítulo correspondiente a la relación del marqués de Leganés con cartógrafos e ingenieros militares.

²⁶⁰⁹ Ceán Bermúdez le confirma como seguidor de Francisco Rici con otra en la iglesia de Santa Clara de Madrid. (Ceán Bermúdez 1800, IV, p. 81)

²⁶¹⁰ Véase el capítulo sobre las actividades artísticas de Leganés en los últimos años, donde se trata más extensamente de Gainza a propósito de la realización de este árbol genealógico.

inclusión de este tipo de representaciones genealógicas en las galerías de pintura, no es inhabitual a las prácticas seicentescas. Recordemos como en el propio Alcázar de Madrid en 1636 se exhibían dieciséis árboles realizados por Juan Bautista Labañe con las distintas familias de Felipe IV²⁶¹¹.

Curiosamente el propio Gainza que estaba en estrecha colaboración con Leganés poseía en su poder ciertas cartas de navegar de las costas de España y Brasil, junto a otras de África atribuidas a JOÃO TEXEIRA²⁶¹². Tales obras coinciden en autor y tema con las cartas que Leganés incluía en su propia galería de pinturas, atribuidas al mismo “Juan Tejeira” (cat. 592, 593, 594, 595, 1016). De nuevo estamos ante un tema singular, dado que no se trata de pinturas propiamente dichas, sino mapas y representaciones topográficas. Su posesión y exhibición por parte de Leganés junto a los cuadros, está a medio camino entre la practicidad del objeto, como parte de su dimensión militar y política, la motivación relacionadas con el gusto estético, y aquéllas de representatividad nobiliaria. Es interesante esta coincidencia de funciones entre las pinturas y los mapas, que eran exhibidos conjuntamente y también conjuntamente fueron vinculados por Leganés a su mayorazgo. Como distintas manifestaciones de obras con idéntica valoración artística. En cualquier caso llama la atención la presencia en la colección del autor de estas cartas de navegar y mapa, puesto que João Texeira era hermano del famoso topógrafo Pedro Texeira, a quien el propio Leganés había patrocinado. Así se demuestra en la copia de su *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, realizada para Felipe IV en 1634 y que Texeira realizó con frontispicio y dedicatoria al marqués de Leganés²⁶¹³.

Además de los autores presentes en la colección, como Gainza y Texeira, cuya familiaridad a Leganés justifica su autoría en la creación de obras singulares -esto es, no puramente tal y como lo entendemos el concepto de cuadro hoy en día-, la presencia de otros pintores en el sentido estricto de la palabra también puede justificarse por su cercanía con el Marqués. Este sería el caso de aquellos artistas miembros de la Guardia de Archeros, con la que Leganés tuvo siempre una vinculación muy fuerte. Ya se vio la presencia en la colección de obra de artistas como Juan van der Hamen o Philip Diriksen. Pero don Diego también fue poseedor de obras de otro archero y pintor menos conocido como ISAAC GUILLERMO, autor de bodegones y artista muy vinculado a van der Hamen, de quien poseía al menos un ejemplo de sus bodegones (cat. 222). Cabe preguntarse si el interés de Leganés por la pintura de Guillermo se debía a su afición al género del bodegón, a un

²⁶¹¹ AGP, Adtva, leg. 38, “Galería del sumiller sobre los tres aposentos nuevos del quarto de verano”, f. 45.

²⁶¹² Según se deduce del inventario levantado a la muerte de su esposa en 1665, AHPM 9495, f. 536-538.

²⁶¹³ Felipe Pereda en Texeira 2002, pp. 30 y 35-38.

regalo, o a un ejercicio de ostentación de poder sobre este archero pintor. Recordemos que en sentido estricto Guillermo era flamenco, y Leganés el presidente del Consejo de Flandes, bajo el que pasaban todas las peticiones a Felipe IV de sus súbditos flamencos, lo que como en los casos anteriores le situaba en una posición jerárquicamente dominante para ejercer el patrocinio artístico.

Guillermo es un artista muy desconocido del que no se poseen ejemplos de sus obras, y del que se tienen pocos datos biográficos²⁶¹⁴. Significativamente fue él quien sustituyó a Juan van der Hamen como miembro de la Guardia de Archeros. Y parece haber permanecido muy cerca de este autor -uno de los favoritos de Leganés-. Guillermo fue el intermediario en 1624 para que van der Hamen aceptara acoger como aprendiz a Antonio Ponce, con quien también le unía una cierta relación de amistad y familiar. Murió en 1637, fecha en la que Leganés ya poseía su pintura lo que permite al menos considerar una posible relación de patrocinio. Pero esa posible comitencia de Leganés hacia Guillermo queda por lo tanto en suspenso a falta de datos precisos, aunque el acceso del marqués al pintor, como Presidente del Consejo de Flandes parece justificación suficiente para la posesión de una de sus pinturas. En cualquier caso es relevante también como complemento a su interés por este género artístico más allá de la pintura de Juan van der Hamen, de quien fue uno de los principales patrones.

En la misma línea se sitúa el único bodegón de la colección que se considera obra de JUAN FERNÁNDEZ *EL LABRADOR* (cat. 605). En este caso otro de los autores más estimados por el coleccionismo cortesano en el Madrid de los años treinta, coincidente con las fechas en que Leganés obtendría esta obra²⁶¹⁵. A pesar de ser la única mención a este pintor en toda la colección, la colocación de la pintura en la Casa de Morata que transmite el inventario de 1753, junto a una pintura con la que hace pareja, y la gran profusión de bodegones anónimos en la colección Leganés-Altamira, hace muy posible que existieran en la misma otros ejemplos de la pintura de este autor. Sin embargo no se ha localizado ninguna pieza que justifique esta hipótesis.

Respecto al género del paisaje, ha sido aquí tratado como fue uno de los temas pictóricos por los que Leganés mostró gran predilección cuando se trataba de autores flamencos, como se prueba con la posesión de pinturas de Momper, Wildens, Namur, Fouquier o Brueghel. Sin embargo, su presencia en la colección es insignificante en cuanto

²⁶¹⁴ Sobre Isaac Guillermo véase Cherry 1999, p. 188-189, 206, 242, 482, 503-504.

²⁶¹⁵ Sobre el Labrador, véase especialmente Cherry 1999, *passim*, especialmente p. 215-220.

a autores españoles. No es extraño, por lo tanto, que el único autor de paisajes citado entre sus obras hispanas sea FRANCISCO COLLANTES. Por ser un ejemplo de la tendencia flamenca en los autores españoles que abordaron el género en la segunda mitad del siglo. Un momento que coincide plenamente con las fechas en que Leganés también se interesó por la pintura del artista madrileño, a tenor de un único ejemplo de su pintura en la colección. Se trataba de una *Huida a Egipto* donde el paisaje adquiriría gran protagonismo a tenor de la descripción del inventario (cat. 380). Collantes fue artista estrictamente coetáneo de Leganés, aunque de nuevo la ausencia de datos sobre las adquisiciones impide la consideración de un ejercicio de patrocinio. No obstante, la excepcional presencia de este autor no es sorprendente respecto de los intereses coleccionistas de Leganés y sus posibles influencias. No parece casual que fuera uno de los pocos artistas hispanos que interesaban a un coleccionista flamenco como el duque de Aarschot, quien llegó a poseer al menos cuatro de los paisajes suyos²⁶¹⁶. Por otro lado las obras del pintor que pasan al Buen Retiro en los años en que Leganés estaba embarcado en su frenética labor de formación de su colección, es otro interesante punto de contacto para justificar la posesión de esta pintura²⁶¹⁷. Además ha de tenerse en cuenta la cuestión estética para valorar el interés de Leganés por este artista. La obra de Collantes de fuerte tendencia flamenca, se acerca mucho al ambiente romano muy relacionado con Paul Bril, por cuya obra el marqués mostró una gran predilección²⁶¹⁸.

Por otro lado, uno de los pintores estrictamente contemporáneos a Leganés cuantitativamente mejor representados en la colección además de los Velázquez, Ribera y van der Hamen, será PEDRO ORRENTE. A este autor se atribuyen dos series de cuadros, a la que hay que sumar una tercera, que se cita sin autor pero que sin duda también fue realizada por el pintor o su círculo. En total se puede cuantificar en dieciséis las obras de este autor que llegó a poseer Leganés. Su interés por la pintura del artista valenciano no sorprende, especialmente por la cercanía formal de su obra a una parte de la pintura bassanesca que tanto gustaba a Leganés. Palomino afirmó que Orrente fue discípulo de Bassano, aunque no está documentado un viaje suyo a Venecia. Sin embargo, la relación formal de su obra especialmente con la de Leandro son evidentes, dada la comunión de pinceladas más terrosa, menos suntuosa y la técnica dura y lineal que diferencia a este

²⁶¹⁶ Para la afición de Aarschot a la pintura de Collantes, Pérez Preciado 2005, p. 26.

²⁶¹⁷ En 1634 se compraron *La destrucción de Troya*, *La Visión de Ezequiel*, *la Zarza de Moises o la Ciudad con una caída de aguas* actualmente en el Museo del Prado (Angulo & Pérez Sánchez 1983, p. 39; Caturla 1960, p. 336.)

²⁶¹⁸ Para Collantes véase Angulo & Pérez Sánchez 1983, p. 36 y ss.

Bassano de la pintura de su padre Jacopo, y que utilizará Orrente²⁶¹⁹. Esta tendencia bassanesca de Orrente justifica por sí misma su presencia en la mayoría de las colecciones nobiliarias del momento y también en la Colección Real. Es sabido como varias de sus pinturas sirvieron para decorar el Palacio del Buen Retiro en los años treinta. Tal y como relataba Palomino, quien afirmaba que las obras “se recogieron por obra de Conde Duque para adornar el Palacio”, lo que hizo estimar a Angulo y Pérez Sánchez, que se pintarían antes de la edificación del palacio, no siendo encargos directos, sino adquisiciones *a posteriori* por parte de Olivares para el palacio²⁶²⁰. Cabe preguntarse la posible mediación de Leganés en estas adquisiciones en nombre de Olivares, dada su posición como conocedor de pintura, y la presencia de muchas de las obras de Orrente en su propia colección. Las obras de Leganés, podrían estar relacionadas con las pinturas para el nuevo palacio, ya fuera como copias de las entregadas o como modelos para la elección de la pintura de Collantes para el palacio levantado a Felipe IV, debiéndose recordar que Leganés fue uno de los principales “donantes” de obras suntuarias para el Retiro, como vimos en otro apartado²⁶²¹.

Por lo tanto, son varios los posibles puntos de contacto de Leganés con Orrente y su obra, tanto de gusto, como históricos. No sorprende entonces el alto número de sus obras en la colección. Especialmente comparado con la ausencia de otros artistas del momento, de tendencia artística parecida, caso de un Angelo Nardi aparentemente ausente. En cualquier caso, Leganés atesoró cuadros de Orrente, tanto antes de ir a Italia, como a su regreso, con lo que se deduce que el interés por su pintura no se vio afectado por el descubrimiento de la estética norditaliana.

La primera serie de pinturas que se menciona estaba formada por ocho obras de un tamaño pequeño que relataban escenas de las *Metamorfosis* del poeta clásico Ovidio (cat. 77-84). Aunque no se especifica el argumento de cada una de las pinturas, gracias a la presencia de la serie en inventarios posteriores se puede al menos afirmar que incluían las historias de la *Ninfa Io convertida en vaca*, la *Lucha musical entre Pan y Apolo*, *Apolo persiguiendo a Dafne en el momento de convertirse en Laurel*, y la *Historia de Cadmo liberando a Europa del dragón*. Esta última es la única pintura de Orrente en la colección que ha sido localizada en la actualidad, encontrándose en una colección privada (cat. 84).

²⁶¹⁹ Cfr. Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 228 y 233.

²⁶²⁰ Ibidem, p. 230.

²⁶²¹ Véase el capítulo sobre las primeras actividades de Leganés como aficionado artístico.

La modificación en tamaño que los cuadros sufrieron a lo largo de varios siglos, sus previsibles readaptaciones para conformar y deshacer parejas decorativas, hace que las citas a las pinturas de esta serie en los inventarios posteriores, especialmente el levantado en 1864, confundan los cuadros de la serie arriba citada con los que conformaban otra serie de escenas mitológicas que en principio mantenían un tamaño mayor (cat. 1158-1161). Aunque los temas de esta nueva serie no se citan y su tamaño era más grande, este grupo incorporaba otras historias también ovidianas como *Apolo desollando a Marsias*, *Latona convirtiendo en ranas a los campesinos*, y el *Nacimiento de Adonis*, según se deduce de su presencia en inventarios posteriores.

Esta serie “grande” de las fábulas de Orrente fue adquirida por el marqués después de su llegada de Italia, y siempre desde Madrid, pues se incluye únicamente en su inventario de 1655. Sin embargo, los motivos de su adquisición se desconocen, aunque no hay que olvidar que Orrente murió en 1645 en Valencia, siendo un pintor que alcanzó gran fama póstuma.

Para mayor complicación respecto a la identificación actual de los cuadros de Orrente presente en la colección, hay que considerar que también fueran de su mano otras cuatro pinturas citadas sin autor justo antes de las fábulas arriba citadas y descritas como *cuatro bodegones yguales...carne pescado frutas yerbas aves y algunas figuras* (cat. 1154-1159), que fueron destinadas a la villa de Morata y atribuidas a Orrente en inventarios posteriores como el de 1726. Aunque la certeza de la atribución queda en suspenso, su cercanía a la serie ovidiana y la descripción que de los cuadros se hace en Morata -“*una muger con una gallina pelada en la mano*”, “*un bodegón con un corderillo bibo*”, o “*bodegón con diferentes pescados*”- permite considerar como posible la autoría de Orrente en su faceta de pintor de escenas de género. No hay que olvidar, por otro lado, la fuerte impronta de su manera en la España de mediados del XVII que llevó a la existencia de varios copistas y seguidores de su estilo. Autores que podrían estar detrás de la realización de éstas últimas u otras pinturas de la colección Leganés²⁶²².

A pesar de la afición que Leganés pareció demostrar respecto a la obra de Orrente. Sólo una de sus pinturas ha sido localizada. Sin embargo, destaca una faceta absolutamente singular en sus posesiones, que parece concretar su apreciación por la obra de este artista en función del tema. En la mayoría de los casos son pinturas de asunto mitológico, algo que no es frecuente en el corpus del artista, donde bajo sus paisajes se esconden preferentemente temas bíblicos. De hecho, la singularidad de sus temas mitológicos hace

²⁶²² Ya Pacheco comentaba como su personal estilo “*a sido provechoso no solo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias*”, cfr. Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 246 y ss.

posible que algunas de las pinturas saliesen de la colección Altamira durante la francesada, siendo admirados en París²⁶²³.

Como complemento a la pintura española en la colección Leganés hay que aludir a una serie de obras cuya autoría de cita de manera “gentilicia”, aludiendo a la procedencia del pintor, y probablemente leyendo una firma sobre el lienzo. Es el caso de una *Caída de san Pablo*, atribuida genéricamente a “un toledano” (Cat. 308). Pero también lo es de varias obras atribuidas a “el mallorquín”. Se trata de dos representaciones del *Puerto de Mallorca* (cat. 398), y de una *Batalla en el Mar* (cat. 508), que se completan presumiblemente con otra serie de cinco marinas con batallas, citadas a continuación sin autor (cat. 509-512). A pesar de lo indefinido de la mención, las obras de este pintor no eran desconocidas en la corte. Es reseñable como con igual atribución al “mallorquín” aparecen citados algunos paisajes en la colección del doctor Martín Real, en 1647²⁶²⁴ y del doctor Pedro Pacheco en 1662²⁶²⁵, ambos miembros del Consejo de la Inquisición. Bajo este gentilicio es probable que se aluda a la obra del pintor Miquel Bestard (1592-1633), originario de Mallorca y especializado en vistas de puertos y marinas, del tipo de las que poseía Leganés²⁶²⁶.

Finalmente cabe citar en este capítulo de la pintura española un *san Antonio de Padua* que se considera obra de un portugués (cat. 184) y que Leganés entregó antes de su muerte a Antonio de Ugarte. La obra es presumiblemente la que se encuentra en la capilla de los Ugarte en la iglesia de Leganés, de donde era originario el propio Antonio, sin que la filiación portuguesa haya podido ser confirmada.

²⁶²³ Angulo y Pérez Sánchez afirman que tres cuadros mitológicos de Orrente pertenecientes a la familia Altamira fueron valorados en 1809 en Francia creyendo que procederían de la colección Leganés. Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 346-348) Citan un manuscrito del archivo del Louvre denominado “Evaluations des Tableaux” manuscrito de 1809, núm. 170 y 182, que no ha sido localizado.

²⁶²⁴ Burke & Cherry 1997, I, p. 435, núm. [8].

²⁶²⁵ Burke & Cherry 1997, I, p. 564, núm. [5], en este caso se trata de nueve marinas.

²⁶²⁶ Sobre este artista véase especialmente Carbonell Buades 2007.

III. 4 POSTRIMERÍAS DE LA COLECCIÓN. LA DISPERSIÓN DE LAS OBRAS A LO LARGO DE CUATRO SIGLOS.

El intercambio de pinturas con Felipe IV.

La dispersión de la inmensa colección atesorada durante años por don Diego Mexía comenzó antes de su muerte, a través de varios regalos distintas personas cuya cercanía con Leganés, les permitió obtener ejemplos de sus pinturas. Entre ellos destaca la figura de Felipe IV. La cesión de alguna de sus mejores obras al Rey entra dentro del juego político de adulación al monarca por parte de sus cortesanos. Aunque en el caso de Leganés puede entreverse una cierta coincidencia por el interés en artistas concretos, y una cierta reciprocidad por parte del monarca que también cedió algunas obras de gran interés al Marqués.

Los primeros intercambios.

Regalos reales e importaciones flamencas para el monarca.

La relación artística entre Leganés y Felipe IV se estableció desde muy pronto, coincidiendo con los éxitos políticos del primero en los inicios de la década de los años treinta. Cuando en 1630 se redacta el primer documento que lista la incipiente colección de pinturas de don Diego se cita un retrato del *Landsgraf de Hesse* por Tiziano²⁶²⁷. Esta pintura había sido entregada por Felipe IV, quien curiosamente mantendría una copia en la colección real²⁶²⁸. Es muy relevante que fuese la pintura considerada original la que pasase a manos de Leganés, circunstancia que se repetirá el retrato del *duque de Sajonia* de idéntico autor²⁶²⁹. Ésta última había sido además una de las pinturas alabadas por Cassiano dal Pozzo en 1626 durante su visita al Alcázar de Madrid²⁶³⁰. Este comercio íntimo entre las obras de la Colección Real y la incipiente colección de Leganés es muy ilustrativo para valorar los intercambios de pinturas entre monarca y súbdito, que como veremos serían mucho más abundantes en el sentido jerárquicamente más habitual, es decir de parte del cortesano hacia su señor.

²⁶²⁷ Apéndice Documental, doc. 2, f. 302v; Volk, 1980, p. 257. Véase cat. 17.

²⁶²⁸ Otro retrato de medio cuerpo arriba con moldura dorada es de lansgrabe tiene colete acuchillado y un ropon aforrado en martas tiene la mano izquierda en la espada y gorra de milan es copia del tiçiano que el original le dio su mag^d Al marques de Leganes (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, Pieça en que su mag^d negocia en el quarto bajo de verano, f. 31); Crawford Volk 1980, p. 258.

²⁶²⁹ Según se afirma en el inventario de la colección real de 1636: Otro lienzo con moldura negra y dorada retrato que dicen ser del duq de Saxonia bestido de negro con ropa de martas esta sentado y en la mano tiene numero 94 y es copia del tiçiano porq el original lo dio su mag^d al marq^d de Leganes (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-1637, Pieça en que su mag^d negocia en el quarto bajo de verano, f. 30).

²⁶³⁰ Volk 1981, p. 519, n. 35; Pozzo 2004, p. 258

Habitualmente se ha dudado si el duque de Sajonia se trataba de la obra del Museo del Prado (P533) con el duque en traje militar espada en la mano y rostro herido, o la versión del Kunsthistorische Museum de Viena, (inv. 191). Aunque parece más probable que el duque de Sajonia corresponda con la pintura de Viena y la representación del Landsgraf se haya perdido o no haya sido identificada²⁶³¹. En cualquier caso, antes de 1636 ambas pinturas había sido donadas por Felipe a Leganés, y sustituidos en palacio por una copia. Para el caso del retrato del duque de Sajonia se puede afirmar que tal regalo fue posterior al 15 de febrero de 1630 cuando se redactó el mayorazgo del marqués, donde no aparece la pintura y anterior a 1633, cuando las dos se describen en las casas de Leganés por Vicente Carducho²⁶³².

Las dos mercedes del rey para Leganés fueron tan llamativas como para merecer la atención de tratadista y quizá deban entenderse como recompensa por muchos favores artísticos con los que éste atendía al monarca. don Diego traería numerosas pinturas desde Flandes, como una representación del sitio de Breda, que se destinó a la misma pieza donde el rey despachaba en el cuarto bajo de verano, curiosamente el mismo espacio donde colgaban los dos retratos ticianescos²⁶³³. El cuadro traído desde Flandes debe tratarse de la denominada *Vista Caballera del sitio de Breda* del Museo del Prado (P1648)²⁶³⁴. Por otro lado esta obra anticipa una actividad en la que Leganés será fundamental: la de vehículo para la importación de relevantes obras flamencas con destino a la colección real.

Al menos en una ocasión se puede afirmar la intervención de Leganés en la adquisición de pintura flamenca para el rey. Sería el retrato del Infante Cardenal don Fernando, “*en el traje y forma que entró su Alteza en Bruselas*”, que por la minuciosa descripción es sin duda el retrato del Museo del Prado (P1480)²⁶³⁵, y que Leganés pudo llevar a España tras ser pintado en el otoño de 1634, cuando participó en la entrada solemne del nuevo

²⁶³¹ Véase cat. 16 y 17 para mayores precisiones.

²⁶³² Carducho 1633, f. 155v.

²⁶³³ Un lienzo al óleo con moldura dorada y negra en que esta pintado el sitio de Breda y la mano derecha tiene un retulo don la descripción del sitio trajole el marques de Leganes tiene ocho pies de largo escasos, (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-1637, Pieça en que su mag^d negocia en el quarto bajo de verano, f. 31*).

²⁶³⁴ Díaz Padrón 1995, II, p. 1234. Tradicionalmente se ha relacionado la pintura obtenida por Leganés para el rey con la otra vista de Breda donde aparecen retratados Ambrosio Spínola y la infanta Isabel (Museo del Prado, P1747), obra que en 1636 estaba en otra pieza del cuarto bajo, anterior a la del despacho (Cif. Díaz Padrón 1975, I, p. 360-361). Sin embargo no hay pruebas de la implicación de Leganés en la importación de esta versión.

²⁶³⁵ Un retrato del señor infante Don Fernando, de medio cuerpo arriba, que le trujo el marques de Leganés en el traje y forma que entro su Alteza en Bruselas en la mano derecha un baston cassaca de terciopelo carmesi, guarnecido d galon de oro banda carmesi recamada de oro y en ella un espadon cortina de brocado, es de mano de .. pintor flamenco con moldura dorada y bruñida (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-163, Pieça nueva sobre el Çaguan y puerta Principal de el Palácio*; Díaz Padrón 1975, 1975 I, p. 104-5; Volk 1980b, p. 176; Díaz Padrón 1995, I, p. 442.)

gobernador en Bruselas. Sin embargo Leganés abandonó los Países Bajos muy pronto, a las pocas semanas de llegar con el Cardenal Infante, lo que no permite considerar que diera tiempo para la realización del cuadro, que quizás llegara con posterioridad a la salida del marqués de Flandes. El segundo retrato también está relacionado con el viaje junto al cardenal desde Italia a Flandes, siendo una representación de la batalla de Nordlingen, que sin embargo, pese a lo que ha sido afirmado en alguna ocasión, no puede ser el famoso retrato del Cardenal Infante a caballo de Rubens (Museo del Prado, P1687), sino una descripción más cercana al tipo de pintura de otro artista como Pieter Snayers, a través de sus vistas caballerías de batallas²⁶³⁶.

Respecto a la posible intervención de Leganés en la adquisición del gran retrato rubeniano del Infante Cardenal en Nordlingen, pese a no estar perfectamente documentada no debe ser descartada. Evidentemente Leganés está en el centro de una figura geométrica compuesta por el retratado, el pintor y el acontecimiento representado. Leganés participó en la batalla, donde permaneció junto al protagonista, el Cardenal Infante, y mantenía cierta relación con Rubens. Pero los datos referentes a la manera exacta en que la pintura llega a España permanecen aun oscuros y confusos. Se ha afirmado que la pintura fue parte de las que conservaba Rubens a su muerte²⁶³⁷, siendo adquirida por el secretario Miguel de Olivares con intervención de Leganés, quien lo regaló al monarca español²⁶³⁸. Aunque evidentemente Miguel de Olivares adquirió un retrato del Cardenal Infante a caballo en la almoneda de Rubens²⁶³⁹, existen demasiados condicionantes, para estar seguros de que esa pintura sea la que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. El gran obstáculo, como ya han apuntado algunos autores, es la existencia de numerosos retratos ecuestres del Cardenal Infante para que haya seguridad al respecto²⁶⁴⁰. De otro lado, la participación de Leganés en las gestiones de adquisición o envío a España -aunque muy sugerente debido a sus relaciones con los protagonistas del asunto: Rubens, Felipe IV, el Cardenal y el

²⁶³⁶ *Un lienço al oleo de la batalla de Norlinguen en que estan los campos del dicho señor ynfante Cardenal el del rei de ungría y del enemigo y a un lado la descripción en campo amarillo, esta sin moldura y le trajo el dho marques*, (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Cargo de Pinturas del Guardajoyas, de las cuales se hace cargo el ayuda de la Furriera Simón Rodríguez 1636-1637, Pieça nueva sobre el Çaguan y puerta Principal de el Palacio*)

La afirmación de que el cuadro importado por Leganés es el gran retrato rubeniano del Prado (P1687), parte del catalogo del Museo del Prado redactado en 1872 por Pedro de Madrazo, (Museo del Prado 1872, p. 291), supuestamente a partir de una mala identificación de la entrada en el inventario de 1636 con el cuadro de tema similar de Rubens. Evidentemente no puede tratarse de la misma pintura. Siendo la que se cita en 1636 una descripción topográfica y no un retrato.

Citado en Volk 1980b, p. 176.

²⁶³⁷ Vlieghe 1987, p. 82-84; Muller 1989, p. 115, n° 101.

²⁶³⁸ Díaz Padrón 1975, p. 277; Díaz Padrón 1995, II, p. 976.

²⁶³⁹ Denuce 1932, p. 72, n° 25.

²⁶⁴⁰ Vergara 1994, p. 288.

secretario Miguel de Olivares²⁶⁴¹-, no ha sido probada satisfactoriamente. Y aunque permaneció en los Países Bajos en otoño de 1634, regresó rápidamente, no pudiendo ser él quien trajo una pintura que llevaría cierto tiempo abordar. Por tanto, pese a que no deba ser descartada por razones de situación geopolítica de Leganés en el momento en que se produce la adquisición, no podemos afirmar positivamente que Leganés interviniese en tal negocio, pese a la tradicional afirmación de Madrazo en los antiguos catálogos del Museo²⁶⁴².

Además de servir de correo, el marqués dotó a su monarca con tros ejemplos de pintura nórdica salidos de su propia colección. Especialmente interesantes son los regalos de obra de Snyders realizados antes de 1636 que parecen completar el interés del rey por la pintura de este autor, que se evidencia en fechas muy cercanas en las adquisiciones de la almoneda del conde de Solre en 1638²⁶⁴³ y en las pinturas que llegaron para la Torre de la Parada²⁶⁴⁴. Será el inventario de 1636 el que nos informe de las al menos cuatro obras del pintor que se colocaron en la estancia del cuarto bajo del Alcázar donde el rey cenaba entregadas por Leganés²⁶⁴⁵. Por las minuciosas descripciones estas pinturas han de ser las que actualmente se conservan en el Museo del Prado: *El concierto de Aves* (cat. 1758),²⁶⁴⁶ *Una despesa* (Cat. 1750),²⁶⁴⁷ *La Lucha de Gallos* (Cat. 1770)²⁶⁴⁸ y *La Frutera* (Cat. 1757)²⁶⁴⁹. Estas donaciones hay que ponerlas evidentemente en relación con el inusitado interés por la

²⁶⁴¹ Véase el apartado de la relación entre el secretario Olivares y Leganés, en el capítulo *El Consejo de Flandes presidido por Leganés y sus funcionarios como aficionados a la pintura*, en este trabajo.

²⁶⁴² La afirmación de que Leganés trajo esta pintura fue aventurada por primera vez en el catálogo de 1885. Aunque Beroqui, en sus adiciones al catálogo del Museo, ya desestimó tal posibilidad. (Beroqui 1917, p. 77). En cualquier caso la primera cita del cuadro del Prado en la colección Real se sitúa en 1666 cuando se cita en la pieza donde el rey cenaba.

²⁶⁴³ Pérez Preciado 2005, p. 20.

²⁶⁴⁴ Los datos sobre los cuadros de Snyders para la Torre de la Parada son muy parciales. Aparentemente el proyecto recayó en Rubens, quien en 1636 sugería la posibilidad de una participación de un pintor denominado “Esneire”, que Alpers identificaría con Snayers, quien trabajó efectivamente para la Torre de la Parada, pero que más probablemente se trate de Snyders, como sugirió Held, (véase Held 1980, I, p. 251-252; Alpers 1971, p. 117 y ss., Y Vergara 1994, p. 125).

²⁶⁴⁵ Otros tres lienços de pintura que tienen de largo cinco pies y medio con molduras doradas y negras de menos labor que las dichas que le uno es una capilla de musica de diferentes aues sentadas sobre un tron [sic] de Aruol y un mochuelo que tiene el libro de la solfa = y el otro un perro que tiene un quarto de carne debajo de las manos y otro perro tirando de unas salchichas con un plato quebrado y a un lado un taburete bajo = el otro dos gallos que estan riñendo y una gallina sobre un comedero y otra que ba a salir por una bentanilla que son de mano de esneire y los dio el marques de Leganes

Otro lienzo de dos barras y media de largo con moldura como las dbas en q ai una muger flamenca q tiene una taza grande en la mano bizquierda q tiene bigos y sobre una mesa colocada platos con diferentes frutas y un canasto donde ai mas frutas y un papagayo ençima y un mono q esta oliendo un clanel tambien dio esta pintura el mars de leganes a su mag^d (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, *Pieça grande antes de el dormitorio de su mag^d q es donde çena en el quarto bajo de uerano*, f. 35). Díaz Padrón 1975, ya mencionó las pinturas en el mismo contexto, así como Volk 1981, p. 525, n. 51 identificando únicamente la *Pelea de Gallos*, y la *Frutera*, con las obras del Museo.

²⁶⁴⁶ Díaz Padrón 1975, p. 367. Menciona la pintura del Museo como procedente de la colección Leganés, basándose en la opinión de Sánchez Cantón, aunque menciona una entrada del inventario de Leganés que no corresponde ni con la descripción de 1636 ni con la propia pintura del Prado.

²⁶⁴⁷ Díaz Padrón 1995, II, p. 1238.

²⁶⁴⁸ Díaz Padrón 1995 II, p. 1264.

²⁶⁴⁹ Díaz Padron 1975 I, p. 366.

pintura flamenca de los reyes, demostrable con la petición de veinticinco pinturas de Snyders y Rubens con destino a la Torre de la Reina del Alcázar, estando muchas de ellas en 1636 en el cuarto Bajo de Verano²⁶⁵⁰.

Curiosamente en la misma Pieza donde cenaba el Rey, se encontraban otras pinturas de Snyders, inclusive otra escena de música de pájaros junto a dos curiosos cuadros de niños desnudos con naturaleza muerta, obra de Juan van der Hamen, en cuya incorporación a la Colección Real no hay que descartar la intervención de Leganés, pese a no mencionarse explícitamente en el inventario²⁶⁵¹. En el caso de la escena de aves se puede relacionar con el cuadro del Prado (P1761)²⁶⁵². De hecho Leganés tendría llegaría a poseer varias escenas similares. Y en el caso de las obras de van der Hamen, es llamativa su presencia en esta sala prácticamente adornada por Leganés, especialmente dadas las relaciones de mecenazgo de este pintor con el marqués, o de ambos con el duque de Solre, jefe de la guardia de arqueros²⁶⁵³.

En cualquier caso lo más sobresaliente es que en una fecha tan temprana para la formación de su colección, Leganés ya había donado al menos la cuatro pinturas citadas más otras que trataremos en seguida. Así como que compartía con el monarca idéntico mismo gusto por la pintura flamenca. Una inclinación a la que se puede decir que, al menos indirectamente, estaba contribuyendo. De hecho en algunos casos compartirían distintos versiones de las mismas pinturas, incluso modelos concretos, pues los temas casi todas las pinturas donadas se siguen describiendo en los inventarios de 1642 y 1655, pese a que los originales habían pasado a la colección real. Esto implica necesariamente que en ocasiones Leganés mantenía copias de las pinturas donadas a Felipe IV. Así sabemos que cuando en 1633 se le ordena ornamentar una sala del nuevo Palacio del Retiro, aspecto para que contó con la ayuda de los Estados Generales de Bruselas, que costearon las obras, él solicitaba sacar copias de las pinturas²⁶⁵⁴.

²⁶⁵⁰ Véase al respecto Vergara 1999, p. 28 y ss.

²⁶⁵¹ *Otro lienço de quatro pies de largo con moldura como las antecedentes en que esta pintado un tronco de arbol y en una rama de el sentados dos pajaros blancos que parecen papagayos con unas plumas en la caneca que parecen copetes este quadro se bajo del paso de la galeria de su mag^d a esta pieça.*

Otros dos quadros de pintura al olio con las molduras como los dbos que tiene el uno bara y media de alto y en el esta pintado un frutero grande de frutas y flores y un muchacho desnudo que las tiene = el otro es de tres uaras de largo y de ancho tres quartas poco mas o menos en que esta un feston de todas flores y frutas y tres muchachos desnudos que los dos de ellos le tienen y el otro ençima y en medio con un pajaro en la mano bizquierda = estos hiço Bal de Ramen para esta pieça (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, f. 35).

²⁶⁵² Díaz Padrón 1975, p. 368, ya aventuró la posibilidad de que el cuadro del Museo fuese el mismo que tenía Leganés en 1655 con el número 60, las descripciones son similares, pero también lo son respecto al cuadro citado en 1636 en el Alcázar. Al citarse la pintura de Leganés en los inventarios de 1642 y 1655, es probable que se tratara de dos réplicas de la misma pintura.

²⁶⁵³ Véase en este mismo trabajo el capítulo sobre Leganés y los aficionados flamencos en la corte.

²⁶⁵⁴ Véase el capítulo sobre las primeras actividades de Leganés como Coleccionista para los detalles sobre estas copias costeadas por los Estados Generales.

Por otra parte en las bóvedas del Alcázar colgaban en 1636 otras dos escenas cinégeticas donadas por Leganés. Una ha de ser la escena que representa una singular una composición cinegética, *Los cazadores de ánades*, del museo del Prado (P2022)²⁶⁵⁵. Esta pintura, si bien ha de relacionarse con sendas representaciones de cacería de Snayers que tienen al rey como protagonista (P1736 y P1737), mantiene una atribución a este pintor sin confirmar.²⁶⁵⁶ La segunda sería un lienzo descrito como dos perros que siguen a un benado grande y dos corzas, que atribuida a Snyders colgaba en la pieza donde comía el rey en tiempo de calor²⁶⁵⁷. Tal cita en ocasiones ha sido identificado con la *Cacería de Ciervos* también en el Museo del Prado (Cat. 1869)²⁶⁵⁸. Sin embargo hay detalles que impiden afirmarlo con rotundidad. La aparición en el cuadro de un único corzo, es argumento definitivo para desestimar esta relación, en la que además, en ocasiones, se incluía su pareja P1870, también como donada por Leganés. No hay datos suficientes para afirmar con seguridad que cualquiera de ellas pinturas fue regalada por Leganés a Felipe IV. Quedando por el momento en suspenso la identificación de la pintura que proporcionó don Diego.

De todas las pinturas que sepamos que Leganés cedió a Felipe, sólo una de ellas tenía tema religioso, siendo destinada al oratorio del cuarto bajo del Alcázar. Se trata de la conocida *Inmaculada Concepción* de Rubens (Museo del Prado, P1638), realizada entre agosto de 1628 y abril de 1629 en que el flamenco estuvo en Madrid. Será Francisco Pacheco, en su *Tratado de la Pintura*, quien documente este hecho: *hizo para don Diego Mexia (grande aficionado suyo) una imagen de la concepción de dos varas*²⁶⁵⁹. La pintura es muy similar a la *Anunciación* (Amberes, Rubenshuis) con la que comparte idéntico formato semicircular, como pintura de altar destinada a un altar privado. Aunque Leganés conservó durante toda su vida esta última²⁶⁶⁰, es reseñable que antes de 1636 cediera la Inmaculada al rey para el

²⁶⁵⁵ *Un país al olio grande de tres varas de largo con moldura negra en que estan caçadores tirando a unas anades y otros mirando la caça muerta = este le dio el marques de Leganes a su mag^d*, (AGP, Adtva. 768 / 2, *Pieça de las bobedas con bentana al jardín de la parte del lebante*, f. 47).

²⁶⁵⁶ Díaz Padron que en 1975 (p. 460), identificando la pintura como la regalada por Leganés, la consideraba anónima, la supone en 1995 (p. 1572), obra conjunta de Sebastian Vranckx y Alexander Keirincx. Mientras el último catálogo oficial la describe como obra de Pieter Snayers, 1996, p. 368.

²⁶⁵⁷ *Un lienço al olio con moldura dorada y negra en que ai una caça con dos perros que siguen a un Benado grande y dos corças es de mano de Esneire y le dio el marques de Leganes a su mag^d*. (AGP, Adtva. 768 / 2, *Pieça de las Bobedas en q^d come su mag^d en tiempo de calor*, f. 49).

²⁶⁵⁸ La posibilidad de que el cuadro del Prado fuese el regalado por Leganés se afirma, siempre con dudas, desde el catálogo del museo de 1873 (*Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid por Don Pedro de Madrazo*, Madrid, Imprenta de la biblitoeca de instrucción y recreo, 1873, p. 322, y fue seguido por todos los catálogos desde entonces, véase: Díaz Padrón 1975, I, p. 435-436; Díaz Padrón 1995, II, p. 1546 y Madrid 1989, p. 228, para un estudio formal.

²⁶⁵⁹ Pacheco 1990, p. 201.

²⁶⁶⁰ Aparece en los inventarios posteriores en su poder. Ver su entrada en el catálogo n° 264.

oratorio²⁶⁶¹. Es de suponer que en este espacio estuvo hasta que fue trasladada al Escorial y confundida durante años con una pintura de Erasmo Quellinus²⁶⁶².

Dos conclusiones relevantes se pueden sacar de los datos que acompañan esta donación. De un lado si la pintura está realizada en 1628, o en los inicios del año siguiente es muy extraño que no se cite en la fundación del mayorazgo en febrero de 1630, lo que implicaría que en ese momento la pintura ya ha sido regalada al rey. Prácticamente nada más ser concluida. De otra parte, es ciertamente curiosa la falta de reservas que un aficionado como Leganés tuvo para destruir el conjunto de los dos misterios pintados por Rubens para él. En cuya motivación, cabe imaginar la necesidad de complacer al rey. No hay que destacar tampoco el fabuloso elemento propagandístico que supondría el hecho de compartir con el monarca la pareja. Es fácil imaginar la satisfacción de Leganés cuando, comentando a cualquier visitante de su casa la *Anunciación* de Rubens, sacase a colación el hecho de que el rey poseyese su compañera.

Donaciones testamentarias de 1652 al Rey.

De hecho la labor de dotar a la Colección Real de los ejemplos más singulares de la pintura flamenca contemporánea, se concretó al final de la vida de Leganés, con a través de una manda testamentaria en la que cedía diversas obras al rey. En su testamento de 1652 dejó seis bodegones de un artista tan poco conocido en España como Alexander Adriaensen, aun en vida en el momento de realizarse la cesión. Sería por tanto uno de los pocos casos documentados de entrega de pinturas al monarca. El aprecio del propio Leganés respecto a estos singulares ejemplos de la naturaleza muerta en Flandes, y la seguridad de que serían de la satisfacción de Felipe queda clara en la propia redacción del documento: *Yten ordeno, y mando que en humilde reconocimiento de lo mucho, que a su Mag^d deuo, se lleuen a sus reales manos seis pinturas de mano de Alejandro Adriensen flamenco de diferentes figuras y bodegones, con sus marcos de ebano ondeados porque son muy dignas de que su Mag^d se sirua de ellas*²⁶⁶³. Es probable que estos seis cuadros sean los citados en su inventario de 1655 con los números 1220 a 1225, donde apenas son descritos como seis bodegones, y se advierte que fueron dados al rey durante la vida de Leganés, según se hace constar al margen del

²⁶⁶¹ *Un lienço a olio de dos baras poco menos de ancho con la moldura que es dorada de oro bruñida tallada que por lo alto es en forma dorada en que esta nuestra s^a de la limpia concepción tiene a un lado a un angel con una palma q esta dando a la serpiente que tiene una manzana en la boca asida del palo de ella que tiene dos hojas y al otro lado otro angel que en la mano bizquierda tiene una corona de laurel lebandada esta pintura de mano de Rubenes y sirue de retablo a este oratorio y la dio el marq^d de Leganes a su mag^d AGP, Adtva. 768 / 2 Oratorio de su mag^d del quarto bajo de verano, f. 45.*

²⁶⁶² Díaz Padrón 1967, para los detalles.

²⁶⁶³ AHPM, 6265, f. 359v; citado en López Navío 1962, p. 267; Díaz Padrón 1996, I, p. 98.

documento²⁶⁶⁴ Es decir en 1655, sino antes, ya se encontrarían en la Colección Real donde no aparecen documentados hasta 1666²⁶⁶⁵, citándose igualmente en los inventarios de 1686, 1700, y 1747²⁶⁶⁶. De los seis cuatro se encuentran actualmente en el Museo del Prado (P1341, P1342, P1343 y P1344) mientras que los otros dos salieron en fecha incierta de la colección real. Uno de ellos puede ser el que en 1975 se encontraba en la colección Propac S.A.²⁶⁶⁷.

En cualquier caso lo más significativo de esta cesión es el hecho de que los seis bodegones legados al rey en el testamento de 1652 aparezcan sin embargo citados todavía citados en el inventario de 1655, pero con la apostilla de haber sido entregados por el propio marqués en vida al Rey. El hecho de que pese a ser donadas en el testamento se listen en el inventario, se debe a la necesidad de legalizar documentalmente su desvinculación del mayorazgo, donde según su propia decisión se debían vincular todas las pinturas que existieran en su poder a su muerte.

De hecho la mención de los seis bodegones de Adriaenssen en el inventario postmortem de Leganés, es una diferencia fundamental respecto a los obsequios anteriores, que no se consignan en el mismo inventario. Las pinturas donadas antes de 1636 no aparecen listadas en los inventarios de la casa, pues no habían sido ligadas al mayorazgo. Sin embargo muchas de las que cederá después, aparecerán recogidas en el inventario de 1655. La fórmula legal con la que se justifica su ausencia de la colección en ese momento es “*Dada en vida por su excelencia*”, con lo que se procura demostrar que son bienes desvinculados legalmente. Las fechas de salida de tales obras de la colección es siempre problemática dado que no aparecen citadas en el testamento. Para estas donaciones la fecha *postquem* ha de considerarse 1642, cuando la mayoría de ellas están listadas en el inventario de Leganés sin mención a que hubieran sido dadas aun al monarca, y la fecha *antequem*, sería junio de 1655, cuando aparecen ya entregadas al rey, al realizarse la tasación del resto de la colección.

²⁶⁶⁴ AHPM 6267, f. 664; López Navío 1962, p. 319. En el documento se dice “Seis bodegones”, pero se citan siete números. La inclusión del número 1219 es un error de amanuense, pues en el inventario de Morata aparece una pintura con este número, y en la copia del documento del Archivo Valencia de Don Juan aparece corregido: “1219 una pintura de cazas de diferentes animales tiene de alto dos varas y m^l y de ancho cinco varas poco mas o menos numero mill duçentos y diez y nueve”, AVDJ, 26 I 18, f. 449. Véase cat. 1220.

²⁶⁶⁵ 152, una y quarta de largo y de ancho tres quartas 40 ducs de plata. Un bodegon de mano de un flamenco y otros cinco bodegoncillos del mismo tamaño con sus marcos de talla cada uno a 50 rs de plata. (Alcázar, Pieza del Despacho, n° 152; citamos por copia manuscrita en la Biblioteca del Museo del Prado, cfr. Díaz Padrón 1975, p. 13 y ss; Díaz Padrón 1995, II, p. 98-100.

²⁶⁶⁶ Díaz Padrón 1975, p. 13 y ss; Díaz Padrón 1995, II, p. 98-100.

²⁶⁶⁷ Véase Bruselas, 1975, p. 39.

En ilustración de este hecho hay que abordar una interesante donación como fue la del *Socorro de Lérida*, por Peeter Snayers en el Museo del Prado (P1746), uno de los dos cuadros con este motivo que poseía Leganés a su muerte (cat. 1246)²⁶⁶⁸. La presencia del retrato de Leganés a caballo, delante de la vista caballera que describe el asedio, es claramente un nuevo ejercicio de propaganda militar, al hilo de las que había obtenido de sus éxitos castrenses en Italia. Leganés había conseguido tomar Lérida a los ejércitos franceses en noviembre de 1646, suponiendo un punto de inflexión en la guerra de Cataluña. El hecho de que Leganés conservase una de las dos pinturas en su poder ilustra la importancia que le otorgaba a esta acción bélica, que supuso su reconocimiento y rehabilitación en el ámbito del generalato al servicio de Felipe IV, por lo que no extraña la donación del otro cuadro al rey, máxime cuando sabemos que era una práctica común en la corte en los mismos años.²⁶⁶⁹

En la misma línea de autopromoción casi póstuma, Leganés legaría para uso del monarca tres de las escenas que ilustraban las batallas ganadas en la guerra del Piamonte en los años treinta: la batalla de Trin (cat. 1122), y la de Santia (cat. 1123), y la toma de Turín (cat. 1124) de las que únicamente el inventario de 1655 afirma que fueron entregadas al monarca.

La posibilidad de que estas últimas pinturas por el argumento representado fuesen realizadas por un autor italiano, introduce la cuestión de los cuadros de artistas meridionales que Leganés regalo a Felipe. Curiosamente éstas fueron en gran parte pinturas muy relacionadas con la colección real. Dos de ellas fueron las que el propio monarca le había donado anteriormente: el elector de Sajonia (cat. 16) y el Landsgrave de Hesse (cat. 17) lo que implica la consideración que don Diego demostró hacia tales pinturas y sobre todo hacia el hecho de que el rey se las hubiese cedido previamente. Además, junto a estas dos estaba cediendo otras pinturas dos obras con un cierto pasado real. En el mismo grupo cedía el denominado duque de Florencia (cat. 18) considerado duque de Ferrara en su mayorazgo de 1630, pero evidentemente la misma pintura por el detalle de la mano sobre la pieza de artillería. Actualmente se acepta que esta pintura es corresponde al modelo del *Alfonso d'Este* del Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 27.56) y que sería la misma

²⁶⁶⁸ El primero permaneció ligado al mayorazgo de Leganés hasta el siglo XIX, el segundo permaneció en la colección real hasta su ingreso en el museo del Prado. Véase cats. 1246 y 1247.

²⁶⁶⁹ Véanse por ejemplo los cuatro lienzos de batallas ganadas por Antonio de Oquendo en 1631, que él mismo donó al rey y que, al menos en 1636, colgaban en el llamado “Paso que va de la galería de trucos a la del mediodía”, del Alcázar. (AGP, Adtva. 768 / 2, f. 17)

pintura que ese príncipe italiano había cedido a Carlos V y llegó a España hacia 1533²⁶⁷⁰. La segunda era uno de los retratos de los duques de Alba (cat. 14), también considerado Tiziano, y que según Wethey sería la misma que trajo María de Hungría y que aparecía en los inventarios reales de época de Felipe II²⁶⁷¹. El mismo origen que tenía el elector de Sajonia, con lo que puede darse que igualmente fuese una donación del Rey a Leganés, y que éste a su muerte le estuviese, del mismo modo devolviéndola a poder real²⁶⁷².

Es evidente que Leganés estaba restituyendo al monarca algunos de los cuadros que este le había cedido previamente o que habían pertenecido a la colección real. Pero además es fundamental considerar los cuadros que había vinculado al mayorazgo en 1630, al menos el del Landsgrave, el de Alba, y el Alfonso d'Este (se considerase duque de Milán o duque de Florencia), junto con otros retratos ticianescos descritos como un dux de Venecia, y “un magistrado con martas”²⁶⁷³.

Curiosamente los mismos retratos que Leganés y Felipe IV intercambiaban son los que copiaría Rubens en los meses de 1628 y 1629 que residió en Madrid. El propio Pacheco cuando describe esta circunstancia dirá exactamente: *copio [Rubens] todas las cosas de Ticiano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el Adam y Eva y otras cosas; y de retratos, el de Landsgrave, el del duque de Saxonia, el de Alba, el de Cobos, un Dux Veneciano, y otros muchos cuadros fuera de los que el rey tiene;*²⁶⁷⁴. Es conocida la buena relación que había entre Leganés y Rubens por lo que es fácil considerar, dadas las evidentes coincidencias, que los ticianos copiados por Rubens, son los mismos que poseía Leganés muy poco después. Quizás fueron trasladados en ese momento del Alcázar a la casa de san Bernardo, o quizá Leganés los obtuvo en agradecimiento por las gestiones diplomáticas de ese momento o como compensación por los regalos de pintura flamenca al rey. Un asunto fundamental, a raíz de la cita de Pacheco, es la confusión al respecto del propietario de esos retratos el tratadista dice que copio Rubens. De hecho la redacción de Pacheco es muy ambigua respecto a si los retratos citados entran semánticamente dentro de “todas las cosas de Ticiano que tiene el rey” o “y otros muchos cuadros fuera de los que el rey tiene”.

²⁶⁷⁰ Wethey 1971, II, p. 95.

²⁶⁷¹ Wethey 1971, II, p. 190, n.º L-I, quien también afirma que la pintura pereció en el fuego del Pardo en 1604, por lo que no podría entonces haber sido copiada por Rubens en 1628.

²⁶⁷² En realidad Marcus Burke (1984 Vol I, p. 295, n. 75) ya sugirió que el retrato de Alba pudiese haber sido un regalo previo del rey.

²⁶⁷³ Estos dos últimos están en 1666 en el Alcázar: *Otro de bara de alto y tres q^{tas} de ancho de el dux de benezia de ano del tintoreto en d^{ta} ds^a de plata 550* (AGP, Adtva, leg. 38, Inventario de las pinturas del Alcázar en 1666, Pasillo del Mediodía, f. 54); *Otra de bara de alto y tres quartas de ancho de un retrato con una ropa de martas de mano del tiziano cint^a ds^o de plata 10100* (AGP, Adtva, leg. 38, Inventario de las pinturas del Alcázar en 1666, Pasillo del Zaguante, f. 56v)

²⁶⁷⁴ Citamos por Pacheco 1990, p. 198-201, idéntico en puntuación y ortografía a la edición de Sánchez Cantón (Madrid 1956, p. 153)

Tuviesen la propiedad que tuviesen los originales, las réplicas de Rubens permanecieron en su poder hasta su muerte, no teniendo relación con las copias que se citan en el inventario de 1636

En cualquier caso y a modo de conclusión. Parece evidente que entre 1628 y 1636 hay un trasvase de obra ticianesca del Rey a Leganés; en unos casos documentado a través del inventario de 1636 y en otros presumible por la coincidencia de temas o porque el propio Leganés los devuelve entre 1652 y 1655.

Queda un tanto “fuera de juego” un último retrato considerado de Tiziano que Leganés cedería a Felipe en 1655. El descrito como Sebastian Veniero (cat. 23), que debe tratarse del cuadro de Tintoretto del Museo del Prado (P366). Obra que permanecería en la colección real hasta ingresar en el museo del Prado con su tradicional atribución a Tiziano, y sólo modernamente relacionado más correctamente con Tintoretto. Pero que sin duda responde a idéntico interés por la retratística veneciana que demostraban los cuadros anteriores, tanto por parte de Leganés, como de Felipe IV.

Finalmente hay que aludir a una de las más singulares donaciones de pintura a Felipe IV por parte de Leganés. Una pieza descrita en su propio inventario como *un cuadro de Correggio de la Sagrada Familia con un san José que al fondo realiza sus trabajos de carpintero*. La descripción la identifica sin duda con la pintura de la National Gallery de Londres que fue sacada de la colección real en 1813 por Buchanan y llevada a Inglaterra (cat.1021). A efectos de este capítulo sorprende esta donación por salirse del tipo de pintura que habitualmente Leganés proporcionaba al rey, entre las que predominaban retratos y representaciones de hechos de armas, o pintura de género. De hecho, salvo la llamativa *Inmaculada* de Rubens, ésta será la única pintura religiosa que cedió a Felipe IV. Una obra que ilustra además una cierta y significativa tendencia hacia la pintura devocional renacentista, donde la obra de Rafael supondría la culminación de las actividades coleccionistas del marqués, aspecto al que no se le ha prestado suficiente atención al valorar las capacidades de Leganés como conocedor de pintura. Curiosamente ninguna pintura de Rafael fue trasladada al rey.

Desestimación de supuestas donaciones

E intercambios de pinturas entre Leganés y Felipe IV.

En otros casos la documentación localizada sobre los cuadros de la colección Leganés permiten desestimar otras supuestas donaciones de pinturas por parte del marqués al Rey, y considerar que se tratara de paralelismos en el gusto pictórico. Quizás la donación

más fuertemente instalada en la historiografía sobre este tema fuese el *Acto de devoción de Rodolfo de Absburgo* del Museo del Prado (P1645), obra que en 1636 ya está en la habitación del Alcázar donde dormía el rey en verano, sin que el inventario indique que se trate de un regalo del marqués²⁶⁷⁵. La base para esta afirmación que tal pintura fue donada por Leganés se estableció debido a la existencia de una obra del mismo tema en su colección. Sin embargo esta obra no sólo aparece en sus inventarios de 1642 y en 1655, sino muchos años después, en 1726, entre los bienes de su mayorazgo²⁶⁷⁶. Evidentemente se trata de dos pinturas distintas, pero que sí permiten establecer un gusto paralelo entre el monarca y su súbdito.

Un aspecto similar sucede con la *Salomé con la cabeza del Bausitas* del Museo del Prado (P428), obra que no puede corresponder a la que poseía Leganés, por permanecer ésta aun en 1726 en el Palacio de san Bernardo como propiedad de la casa Altamira. O con el retrato de un *Clérigo*, del mismo Museo atribuido a Tintoretto (P370), que hay que descartar que se trate de la misma pintura, sino de una muy similar a la que poseyó Leganés.

De hecho las vinculaciones entre la colección de Leganés y la colección de Felipe IV son muy estrechas, y esto provocó la afirmación de que algunas pinturas que se citaban en ambas colecciones, eran nuevos ejemplos de regalos del rey a su súbdito. Así sucedió con los dos cuadros relatando hazañas de Hércules, que en 1636 se citaban en el Zagal del Alcázar. Estas dos pinturas se describen allí como un Hércules “*desquirajando*” un León y David matando un oso, donde aparecen algunas ovejas muertas, sin que se afirme nada de su procedencia. Por otro lado, el marqués de Leganés tenía, al menos en 1655, “dos fuerzas de Hércules”, (nº 1198-1199) que según opinión unánime de los autores deben ser las dos que habían permanecido en la colección real, en cuyos inventarios posteriores no aparecerán más²⁶⁷⁷. Estas dos pinturas permanecerán en la colección familiar durante mucho tiempo, apareciendo además en los inventarios de 1726, entre las extraídas por los franceses en 1812, y al menos la de David, fue vendida en 1827 en París. Por su parte la de Hércules sufriría idénticas vicisitudes hasta el robo de las tropas galas, apareciendo poco después en la colección del infante don Sebastián Gabriel y posteriormente a través de sus herederos pasó a manos privadas. Actualmente se encuentra en la colección Villar Mir²⁶⁷⁸.

²⁶⁷⁵ Un lienzo de quatro baras y media de largo con moldura dorada y negra de mano de Rubenes en que esta la historia de un príncipe de la casa de austria que llena diestro su caualllo y encima de el un sacerdote con sobrepelliz que lleua en la mano una custodia con el santissimo sacramento y detras de el un sacristan con sobrepelliz tambien y una linterna con luz en la mano y le llena del diestro un criado el caualllo y unoto a ellos dos perros (AGP, Adtva. 768 / 2, Pieça en que duerme su Mag^d en el quarto bajo de verano, f. 36). Díaz Padrón que en 1975 (p. 323-324) asumía la posibilidad de que se tratara de una donación debido a la presencia de una pintura del mismo tema en la colección de Leganés, desestimó la posibilidad de que se trate de la misma obra en su catálogo de 1995 (p. 1110).

²⁶⁷⁶ Véase cat. 105

²⁶⁷⁷ Esta es la teoría expresada en Balis 1983, p. 7 y Vergara 1994, p. 321, n. 2.

²⁶⁷⁸ Véase las entradas del catálogo nº 1198 y 1199.

Independientemente de la muy conocida historia posterior de las pinturas, lo más interesante es la posibilidad de que estuviésemos ante un nuevo regalo de pinturas de Felipe a Leganés. En concreto de obra de Rubens, un artista tan apreciado por ambos, lo que probaría la comunión de gustos entre ambos coleccionistas. Además la entrega de dos pinturas adquirirían mayor relevancia al comprobar que se trataba de dos de las ocho que Rubens había traído consigo en 1628, y que mencionara el propio Pacheco en su tratado²⁶⁷⁹. Este grupo fue colocado entonces en el salón nuevo del Alcázar, un evidente lugar de representación del poder del joven monarca habsbúrgico, junto a obras de otros autores, que encarnaban las virtudes e ideales del gobierno filipino, o que aludían de la misma manera a aspectos de lucha del bien y el mal, fácilmente equiparable a los esfuerzos político-militares del cabeza de la monarquía hispánica²⁶⁸⁰. Sin embargo esta posibilidad cae ante la evidencia de las fechas. En los años en que Leganés adquirió sus pinturas, siempre después de 1642, no estaba en su mejor posición política. No parece el mejor momento para una donación real²⁶⁸¹. Se trataría de un ejemplo más de versiones de temas similares por los uno de los autores que más apreciaron Leganés y El rey, pero no de un nuevo ejemplo de regalos reales al marqués.

De hecho los paralelos entre la colección real y la de Leganés se pueden enumerar por docenas. Algunos ejemplos son muy representativos. Así Leganés poseía una *Predicación de san Juan*, atribuido a Veronés, (cat. 335), que adquirió antes de 1637, cuya descripción es prácticamente igual a la que el padre Santos empleo en la de un cuadro del mismo tema, hoy atribuido a Alvise Benefatto del Friso, que Felipe IV entregó a El Escorial, donde todavía permanece. No pueden tratarse de la misma pintura, porque las medidas del cuadro pero el tema es idéntico. Y quizás, como ejemplo mucho más evidente, Leganés tenía también una réplica del *Nacimiento del infante don Fernando, hijo de Felipe II*, que hoy se conserva en el Museo del Prado. La del Prado entró en la colección real en tiempos de Felipe II, con lo cual la posesión de Leganés (cat. 877) ha de entenderse como una *imitatio regis*.

²⁶⁷⁹ Pacheco 1990, p. 195

²⁶⁸⁰ Respecto a las posibles fechas de ejecución y el análisis formal de la obra véanse: Muller Hofstede 1965, p. 353, n. 212, Held 1980, p. 429-430, Balis 1986, p. 42, n. 34, D'Hulst & Vandeven 1989, p. 98. Respecto al encargo a Rubens de las ocho pinturas para el Salón Nuevo véase Vergara 1999, p. 46; para la interpretación política y propagandística de las mismas véase Volk 1980b, p.176; Orso 1986, p. 57,71-72, n. 151, 109.

²⁶⁸¹ Para más detalles véase la argumentación sobre ambas pinturas en el texto a la obra de Rubens en la colección y las entradas del cat. 1198 y 1199.

La esposa Juana de Córdoba y las pinturas heredadas

Al igual que en el caso de las pinturas que pasaron a poder de Felipe IV, el resto de obras que salieron de la colección por decisión directa de Leganés lo hicieron tanto a través de los legados de su testamento, como por motivos desconocidos, pero por decisión suya. Estas últimas quedan consignadas en el documento de tasación de la colección en 1655, cuando se consigna “dada en vida por su Excelencia”, lo que indica que en esa fecha no se encontraba en la colección pero había sido entregada por Leganés antes de su muerte.

La principal beneficiaria de las mandas testamentarias será la esposa del marqués, doña Juana. Por una cláusula del testamento redactado en 23 noviembre 1652 le permitía a su viuda elegir las doce pinturas que quisiera de entre la colección. Con la restricción de no tomar ninguna de las que se encontraban en los oratorios, lo que demuestra un activo interés por parte de Leganés en la exhibición de su pintura religiosa, que no quería que sufriera daños²⁶⁸².

No está claro cuales son las doce pinturas que eligió la marquesa, pues en el documento de tasación apenas se citan dos que corresponden a ese legado. Se trata de una *Virgen con niño y ángeles* de Rubens, (cat. 6) y de una escena de Tiziano representando a *Venus con su hijo con dos pinturas de cupido vendándole el uno los ojos y dos ninfas con flores y frutas* (cat. 27). Esta última fue donada a su vez por la marquesa al Felipe IV, a quien le fue entregada después de febrero de 1655²⁶⁸³. De este modo se ampliaba, el número de cuadros procedentes de la colección Leganés que pasaron a formar parte de las colecciones reales. Si bien la primera no ha podido ser identificada en las colecciones reales, de la Alegoría con Venus se tiene noticia al menos hasta 1794 cuando aun permanecía en la colección real.

Sólo en otra ocasión aparece documentada la marquesa viuda con relación a una pintura, se trata de una escena sin autor de la *Virgen con el Niño y una manzana* (cat. 963). Esta pinturita devocional, que no queda claro si pertenecía al grupo de las doce, fue donada a su vez por la marquesa a un tal Frai Diego, sacristán del convento de san Bernardo, próximo a su domicilio²⁶⁸⁴. El resto de las pinturas que la marquesa eligió del legado de su marido permanece en suspenso.

²⁶⁸² *Yten mando se den a la dba S^{ra} Marquesa D^a Juana mi muger Una docena de pinturas, las que eligiere, como no sean las que estan en los oratorios, porque no se descompongan, ni las que yo dispongo expresamente en este testamento*, (AHPM, 6265, AHPM 6265, f. 362v). La relevancia de la precisión del testamento ya fue resaltada en Muñoz González 2006, p. 48-9, reproduciendo algunas de las mandas aquí tratadas).

²⁶⁸³ *esta pintura del numero veinte y siete despues de la muerte de su ex^a se llebo a su mag^d de borden de la ex^{ma} señora marquesa la qual es por quenta de las doce de la manda de la dba señora marquesa* (AHPM 6267, f. 575v; López Navío 1962, p. 271)

²⁶⁸⁴ AHPM 6267, f. 643v.

Donaciones a su familia.

En cualquier caso la figura de la marquesa doña Juana sería fundamental en la salida de pinturas de la colección, ya que en el testamento Leganés le encomendaba a ella la elección de las obras que habían de pasar a ciertos miembros de su familia y entorno a través de donaciones. Este es el caso de la manda testamentaria en la que cedía un escritorio o una pintura a su hermana Isabel Mexia, condesa de Liste.²⁶⁸⁵ Sería doña Juana quien decidió que fuese un cuadro, en concreto una Sagrada Familia de Rafael (cat. 1039), reveladoramente uno de los autores preferidos por su marido.²⁶⁸⁶

La condesa de Alba de Liste, hija del primer matrimonio de Leganés con Policena Spínola, tenía a su vez una hija, casada con el conde de Mora- Esta nieta del marqués y su marido también recibieron parte de la herencia pictórica de Leganés. El conde de Mora fue beneficiario de otra de las pinturas por parte del marqués, según menciona en su testamento, con la posibilidad de que fuera en su lugar una pieza de mobiliario, si así se quería²⁶⁸⁷. Sin embargo doña Juana parecía preferir deshacerse de los cuadros que de otras piezas, pues eligió una interesantísima Virgen con Niño de Francesco del Cairo (cat. 1054).²⁶⁸⁸ Por su parte la condesa recibió una nueva pintura religiosa, que mostraba a la Virgen y Santo Domingo, probable obra de Giovanni Battista Franco (cat. 318), según se afirma en la tasación de la colección en mayo de 1655²⁶⁸⁹. Curiosamente en el testamento no había mención a que se entregase ninguna pintura a su nieta, pero sí ordenaba el marqués que se le diesen quinientos ducados para una joya²⁶⁹⁰. Sin embargo al redactarse la tasación de las pinturas se afirma que tal obra había pasado a la condesa por manda y legado del marqués de Leganés. Quizás habría que considerar la sombra de doña Juana en la preferencia de cambiar el dinero por una pintura, aunque estuviese menos valorada económicamente, pues apenas alcanzaba los doscientos reales.

Según la tasación de las obras en 1655, Leganés también había cedido cuadros al marqués de Lorian. En concreto dos cuadros anónimos un retrato de Leganés, armado y

²⁶⁸⁵ *A la s^a Condesa de Alba mi hermana un escritorio o, una pintura, a election de la s^a Marq^a mi muger* (AHPM, 6265, f. 363).

²⁶⁸⁶ *esta pintura se dio por mano de su ex^a a la señora Doña Ysabel mesia condesa de Alba del legado que hizo su ex^a* (AHPM 6267 f. 649v; López Navío 1962, p. 312). Ruiz Manero (1996, II, p. 90) identifica la pintura donada a la condesa de Alba como una copia de la *Virgen del Amor Divino*, cuya mejor versión está en el Museo de Capodimonte. Ver cat. 1039 y 1138.

²⁶⁸⁸ AHPM 6267 f. 651; López Navío 1962 p. 312-313.

²⁶⁸⁹ *Esta pintura se dio por manda y legado del dho es^{mo} s^r marq^e de leganes a la señora condesa de mora* AHPM 6267 f. 598v; López Navío 1962, 283.

²⁶⁹⁰ *A mi señora la condesa de Mora m sobrina se le den quinientos ducados para una joya quando hallare disposicion para hacero la dha s^a Marquesa de leganes mi muger en reconocimiento de nro parentesto, y de que dejo a su señoria por subcesora en mi casa por hija de mi hermana,* AHPM, 6265, f. 363.

con espuelas (cat. 609)²⁶⁹¹ y una escena con *La Virgen con el Niño* de tipo devocional (cat. 766)²⁶⁹², ambas anónimas. Por fechas, este marqués de Lorianana debe tratarse de su propio hermano de Francisco Dávila y Guzmán, quien las habría de recibir antes del 22 de agosto de 1647 en que falleció²⁶⁹³.

Las hijas de este hermano también habrían de recibir pinturas, según ordenaba Leganés en su testamento. En este punto la documentación es desalentadora y extiende sombras sobre los legados. La marquesa de Lorianana y la condesa de Arcos, como sobrinas de Leganés, habrían de recibir tras la muerte del marqués, sendas pinturas a elección de doña Juana²⁶⁹⁴. Sin embargo, en la tasación no se mencionan tales cesiones, impidiendo conocer qué pinturas escogió la marquesa para sus sobrinas políticas. La primera de ellas, Leonor Dávila Mexía, heredaría los títulos de su padre, siendo marquesa de la Puebla y Lorianana y casaría con D. Diego de Zúñiga y Sotomayor, comendador de Paracuellos en la Orden de Santiago, matrimonio del que se desconoce actividades coleccionistas.²⁶⁹⁵ Más desalentador si cabe, es el desconocimiento de la pintura que había de heredar la condesa de Arcos. Se trata de Inés Dávila y Ulloa, quien en 1644 había casado con don Pedro Lasso de la Vega, conde de los Arcos y Añover, Gentil hombre de la Cámara, Mayordomo del rey, y capitán de su guardia²⁶⁹⁶.

Unas donaciones particularmente interesantes, son las realizadas a la condesa de Salvatierra. Doña Leonor de Luna mantenía en la corte de Madrid un cierto *status* como Dama de Honor de la Reina y Aya de diversos infantes, entre ellos la infanta Margarita, y también del Príncipe Felipe Prospero. Con seguridad, y en al menos una ocasión, Leganés recurrió a la condesa como intermediaria para significar su afección a la familia real a través de regalos de pintura. Sería ella quien entregó al malogrado príncipe Baltasar Carlos, un nuevo ejemplo de la sutil influencia de Leganés en la afición de la familia real por la pintura flamenca. Se trataba de *Los cuatro elementos*, de Henrick de Clerk del Museo del Prado

²⁶⁹¹ esta pintura dio su ex.^a en vida al señor marq.s de loriana su hermano (AHPM 6267, f. 616; López Navío 1962, p. 294)

²⁶⁹² esta pintura dio su ex.^a en su vida al señor marques de loriana su hermano" (AHPM 6267, f. 627v; López Navío 1962, p. 300).

²⁶⁹³ Gascon de Torquemada, ed. 1991, p. 416.

²⁶⁹⁴ A las S^{as} Marquesa de Lorianana y Condesa de Arcos mis sobrinas mando se de una pintura a cada una de sus s^{ras} las que la dha S^a Marquesa mi muger eligiere, AHPM, 6265, f. 363.

²⁶⁹⁵ Salazar y Castro 1795, p. 24.

²⁶⁹⁶ AHPN 6220, f. 322 y 471 para las capitulaciones matrimoniales y Salazar y Castro 1795, p. 150.

(P1409), que aun conserva el número 39 de la colección Leganés, pintado en el lienzo (cat. 39)²⁶⁹⁷.

La condesa de Salvatierra recibió además de Leganés dos cuadros anónimos representando *Virgen con Niño que sostiene una cruz* (cat. 788), y *Sagrada Familia con san Juan* (cat. 797). Dos cuadros devocionales sin particularidad alguna dentro de su colección que fueron cedidos en vida de Leganés a la condesa. Desafortunadamente se desconoce si fueron regalos en agradecimientos o cuadros para entregar a algún miembro de la familia real, pues que al menos para la primera se dice le fue dado a la condesa “en palacio”²⁶⁹⁸. En cualquier caso, ambos cuadros responden muy bien al gusto artístico y la afición a la pequeña pintura religiosa que doña Leonor parecía disfrutar. En el inventario de los bienes que poseía al morir, redactado en 1660, la mayoría de las pinturas son escenas religiosas. Catorce son escenas de la Virgen o de santos, a las que se suman siete cuadros de ermitaños y, únicamente, seis fruteros, como representación de la pintura laica. Todo de escaso valor²⁶⁹⁹. A estas obras hay que sumar algunas otras pinturas y grabados, siempre con temas

²⁶⁹⁷ Esta pintura del numero treinta y nueve dio su ex^a en vida a la señora condesa de salbatierra para que se la diese al príncipe nro s^o que este en el cielo (AHPM 6267, f. 576v; López Navío 1962, p 271-272). Véase BMP, 1983, IV, 11, p.119.

Sobre la condesa de Salvatierra en su función palatina como Aya de los infantes y príncipes un ilustrativo ejemplo se encuentra en su participación en la ceremonia de bautismo del Príncipe Felipe Prospero en diciembre de 1657 (AGP, Histórica, C^a 34/3, exp. 189).

²⁶⁹⁸ 788 la dio su ex.a en vida a la señora condesa de salbatierra estando en palazio (AHPM 6267 f. 630v; López Navío 1962 p. 300, n^o 788). 797 esta pintura dio su ex.a en su vida a la señora condesa de salbatierra (AHPM 6267, f. 631; López Navío 1962, p. 302, n^o 797).

²⁶⁹⁹ La condesa de Salvatierra murió el 11 de agosto de 1659, iniciándose un proceso de partición (AHPM, 6289), donde se encuentra toda la documentación al respecto de sus pinturas:

AHPM 6267 de las pinturas por Francisco Bergel, 16 septiembre 1660: f. 35v y ss.

24 Una pintura de nuestra señora con el niño al pie de un arbol con san Juan y san Joseph en piedra con su marco negro de evano de media bara de alto en duçientos y çinq ^{ta} reales	2250
25 Otra Pintura de nuestra señora sobre lienço de medio cuerpo con su marco dorado y negro en v ^{te} y quatro R ⁱ	2024
26 Otra Pintura del desposorio de santa catalina con su marco negro de una bara de caida en çien reales	2100
27 otra Pintura de nuestra señora con el [f. 36] niño en los Brazos san Joseph y Santa Ana a los lados con su marco dorado de azul de Bara y media de caida en çiento y çinquenta Reales	2150
28 otra Pintura de san Gerónimo con marco dorado de Bnara y media de Cayda en otros çiento y çienquenta R ⁱ	2150
29 Otra Pintura de la degollaçion de san j ^{ho} de Bara y quarta de cayda con su marco dorado y negro en doçe ducados	2132
30 otra pintura de sna Geronimo de rrodillas delante de unxpto con su marco dorado y negro en diez ducados	2110
31 otra pintura de nro señor quando le pusieron en la cruz con su marco negro de poco mas de Bara de cayda en doce ducados	2132
32otra pintura de san Antonio con el niño Jesus en la mano de bara de ancho y dos de cayda en quarenta R ⁱ	2040
33 Otra Pintura de la asunçion de nra [f. 36v]señora con su marco dorado de Bara y media de Cayda en duçientos y çinquenta Reales	2250
34 Otra Pintura de nuestra señora de la soledad con su marco dorado en çien R ⁱ	2100
35 Dos Pinturas de anxeles de mad de a dos Baras de Cayda con sus marcos negros a çienço y çinquenta Reales	2300

similares, que había legado en su testamento de 1659 a varios de sus muchos hijos²⁷⁰⁰. De todos sus vástagos el que merece mayor atención sería Diego Sarmiento, no sólo porque él mismo elegiría de entre los bienes de su madre posiblemente una de las pinturas donadas por Leganés, descrita como “*Una pintura de nuestra señora con su niño en brazos sobre tabla de media bara en cuadro la qual elixio el dho señor Don Diego Sarmiento para si por que le mando la dicha señora su madre en su testamento*. Pero además este Diego Sarmiento fue el heredero universal de Iresto de la colección de la condesa de Salvatierra²⁷⁰¹.

Ahondando en las actividades como poseedores de pintura de los condes de Salvatierra, en cuyas colecciones se podría rastrear las obras donadas por Leganés a la condesa Leonor de Luna, es relevante llamar la atención sobre cómo el 8 de abril de 1682 se tasaron las colecciones del recientemente fallecido conde, Joseph Salazar Sarmiento, donde se incluyen las heredadas de su abuelo don Diego²⁷⁰². Esta colección, que sería a su vez heredada por el siguiente conde José Francisco Sarmiento y Mendoza, muestra un interés por artistas contemporáneos o de la generación anterior considerable, situándose entre los lotes de pintura más significativos de la segunda mitad del siglo. Entre las más de noventa obras descritas predominan las cazas de Snyders, numerosos bodegones, (incluyéndose algunos de Ignacio Arias), obras de Bassano, Orrente o Cajés, Tiziano, van

36 *Una Pintura del descendimiento de la cruz con su marco dorado y negro de Bara de cayda en çiento y cinquenta Reales* 2150

37 *Siete Pinturas de Hermitaños yguales con sus marcos negros a sesenta R^s cada uno que haçen quatroçientos y veinte Reales* 2420

38 *Seis fruteros de m^a Bara en quadro con sus marquillos dorados a v^{te} y quatro Reales cada uno que haçen çiento y quarenta y quatro r^s* 2144

²⁷⁰⁰ La condesa legó obras a la mayoría de sus hijos, aunque no se citan los temas salvo en algunas: A García de Sarmiento, conde de Salvatierra y a su esposa, sendas pinturas; a su hijo don Diego consejero de Guerra y futuro conde de Salvatierra, una pintura; a Antonio de Luna, obispo de Sigüenza, una lámina de la Asunción; a Isabel Enriquez, dama de la Reina una pintura; a Alvaro Sarmiento, una pintura; a Fran Francisco de Luna, fraile agustino, predicador de Felipe IV, una pintura con *Santo Domingo*; a Luisa Enriquez, esposa del conde de Senghen, una pintura. También a dono pinturas a su nieta Luisa María, a la condesa de Fuentidueña, su madre o su hermana, y a las condesa de Peñaranda, madre e hija, así como a Antonia de Luna, a Isabel de Ledesma, azafata de la reina, a quien regala una lámina de la Magdalena, ya Juana Beneros, criada de la reina una pintura de la Veronica. El conjunto de las donaciones en AHPM 6289, pp. 17v-18. Merece reproducir aquellas de las que conocemos la iconografía y medidas:

Una lamina de nuestra señora de la asunçion que se dio al señor obispo de siguença su hijo por bauerse la mandado por su testamento

Una lamina de la madalena sobre piedra con su marco de evano que se dio a Doña Isabel de ledesma azafata de la señora infanta Margarita por la que mando la dicha señora condesa en su testamento se la diese

Otra Beronica con su marco de evano que se dio a doña Juana Benerosso criada de la reyna nuestra seora por la que le mando la dicha señora condesa por su testam^{to}

Una pintura de santo Domingo que se dio al Padre Fran Francisco de luna su hijo por la que le meando en su testamento

Una pintura de nuestra señora con su niño en brazos sobre tabla de media bara en cuadro la qual elixio el dho señor Don Diego Sarmiento para si por que le mando la dicha señora su madre en su testamento

²⁷⁰¹ Véase la hijuela que le corresponde a don Diego (Ibidem, f. 328 y 330v), donde se lista el total de las pinturas de su madre.

²⁷⁰² Burke y Cherry 1997, I, p. 716.

Dyck y otros; con temática muy variada desde el retrato hasta la pintura histórica o de perspectiva como la de Viviano Codazzi.

De este modo se prueba que la colección Salvatierra era mucho más completa que el grupo de pinturitas devocionales en posesión de la marquesa a quien Leganés había legado dos pinturas, y que había fallecido en 1659. Es decir, parece que la donación hay que entenderla más en un plano privado -quizás por la ayuda de la condesa de Salvatierra como aya del joven príncipe Felipe Prospero- que como un ejercicio de común afición a la buena pintura. De hecho la anónima escena procedente de regalo de Leganés no se localiza en el inventario de los Salvatierra de 1682. La única pintura de tema similar en ese momento es una *Nuestra Señora san José el Niño y san Juan* de media vara de alto y una tercia de ancho con marco de peral pintada por detrás del cristal en cuatrocientos reales, cuya alusión al soporte de cristal hace difícil que se tratase de la tabla legada por Leganés a la bisabuela del presente poseedor.

En cualquier caso ese José Francisco IV marqués de Salvatierra, que heredaba la colección en 1682 se mostraría como un indeciso aficionado, a medio camino entre el peso de una colección heredada que mostraba los gustos del XVII y ciertas aficiones más contemporáneas a su momento histórico. Según se deduce del inventario de la colección levantado en 1728 tras su muerte²⁷⁰³. Este IV conde de Salvatierra, es además importante para el discursos de la dispersión de la colección Leganés, por otra cuestión. No sólo era hijo de José Sarmiento III conde de Salvatierra, sino también de su esposa Maria Leonor Dávila, VIII marquesa de Loriana²⁷⁰⁴. Esta era a su vez nieta del marqués de Loriana hermano de Leganés, al que éste donó pinturas²⁷⁰⁵. Es decir, en el IV conde de Salvatierra se unirían las casas de Salvatierra y Loriana, y con ellas las posibles pinturas procedentes de la antigua colección Leganés, que sin embargo no se pueden rastrear en su colección.

El conde de Monterrey era otro pariente muy cercano a Leganés que se benefició de su colección. Manuel de Acevedo y Zuñiga, sexto conde de este título que había casado con la Leonor María de Guzmán, hija de don Enrique de Guzmán II conde de Olivares, quien a su vez era hermano de la madre de Leganés. Por otro lado, la hermana de Monterrey, era la esposa del conde duque de Olivares. Esta es la causa de que el conde de Monterrey estuviese tan ligado a Leganés, hasta para ser uno de sus testamentarios en

²⁷⁰³ Para su valoración como coleccionista dieciochesco véase Pérez Preciado en Aterido & Cuesta & Pérez Preciado 2004, p. 328.

²⁷⁰⁴ Extracto de capitulaciones entre II marquesa de Arcicollar como tutora de Maria Leonor Dávila Zuñiga VIII marquesa de Loriana su nieta y el conde de Salvatierra. 1701, AH, Fondo Salazar, M59-f. 56.

²⁷⁰⁵ Consultado el inventario de las pinturas de este IV marqués de Salvatierra pinturas (AHPM, 13982, ff. 1329-39) no hay rastro de las pinturas donadas por Leganés a la condesa su madre, ni del retrato de Leganés que había heredado su abuelo el marqués de Lorian.

1652²⁷⁰⁶. Estos vínculos llevarían a nuestro marqués a corresponder a su primo en sus últimas voluntades. La cesión de una de sus pinturas al conde no es un ejemplo más de un hábito común en la época, sino que ilustra la común relación de ambos por el arte de la pintura. Monterrey estaba considerado uno de los grandes aficionados y coleccionistas del momento²⁷⁰⁷. Sin embargo el conde moriría antes que Leganés, sin poder disfrutar de un legado pictórico que pasó directamente a su hijo. Cuando al morir Leganés se abrió su testamento, la obra que le donaba pasó directamente a heredero del conde, y entregada por la marquesa viuda de Leganés. En este caso doña Juana elegiría una pintura de alta calidad. Se trataba de una escena religiosa de Tiziano un ejemplo de *Sacra Conversazione* veneciana con la *Virgen con san Bartolomé y otra santa* (cat. 1045). La obra en fue dada a quien ostentaba en ese momento el título de Monterrey, Don Juan Domingo de Zuñiga, hijo de don Luís de Haro, y casado con la sobrina de Monterrey Inés-Francisca, tal y como confirma el documento de tasación de las pinturas Leganés en mayo de 1655, cuando la obra había sido ya consignada²⁷⁰⁸. Este Juan Domingo conde consorte de Monterrey también recibiría algunas otras pinturas por parte de Leganés antes de que éste muriese. Al menos una pintura de pequeño tamaño y temática anónima (cat. 1329) fue entregada “al ayo de Juan Domingo”, según afirma el inventario y tasación de los bienes de Leganés. Esta nueva adjudicación no debe ser entendida como una cesión menor, puesto que era un cuadro que había ingresado en la colección como parte de las obras entregadas a Leganés por su esposa la segunda marquesa, siendo uno de los pocos ejemplos de las aportaciones pictóricas de doña Juana a la colección de su marido²⁷⁰⁹.

Por otro lado hay que valorar la figura de Juan Domingo de Haro conde de Monterrey, pues también heredaría gran parte de las pinturas de su hermano Gaspar, marqués de Liche. Sin embargo, al morir sin descendencia, sus pinturas serían heredadas por la hija de Liche, Catalina, casada con el duque de Alba. Siendo esta la causa de que muchas de las pinturas de Capio estén hoy en poder de la colección de los duques de Alba, en cuyos fondos actuales hay rastro de ninguna pintura como la que Leganés había donado a Juan Domingo²⁷¹⁰.

²⁷⁰⁶ AHPM, 6265, f. 364.

²⁷⁰⁷ Pérez Sánchez 1970; Burke y Cherry 1997, I, pp. 501 y ss.

²⁷⁰⁸ 1049 (...) *esta pintura se dio al señor don Juan domingo por la que mando su ex^a al conde de monterey*; AHPM 6267, f. 650; López Navío 1962, p. 312.

²⁷⁰⁹ 1329 (...) *que la dio la s.ra marquesa al dho señor marq.s su marido = esta pintura dio su ex^a en vida al ayo del señor don Juan domingo*; AHPM 6267 f. 673; López Navío 1962, p. 324.

²⁷¹⁰ Para paso de obras de Gaspar de Haro a Juan Domingo, -quien también poseyó la copia de *las Meninas* que actualmente está en Kingston Lacy-, y la devolución a su sobrina, véase de Carlos 2004. Para la moderna colección Alba véase Barcia 1911.

Los legados pictóricos de Leganés no eran por tanto circunstanciales y confirman que, como en el caso de Monterrey, además del reconocimiento familiar, pretendía con ellas corresponder a aquellos con los que compartía idéntica afición por la buena pintura. Caso idéntico parece ser el de don Luís de Haro. A este heredero político del conde duque de Olivares cedería Leganés una de sus pinturas más queridas como era un retrato de Corregio representando un *Jardinero con limón en la mano* (cat. 29). No es una entrega cualquiera pues se trataba de una de las primeras pinturas en ser coleccionadas por Leganés e incluida en su primer mayorazgo de 1630, donde se listan sólo diecisiete ejemplos de su incipiente colección. Además, esta pintura era considerada según las propias palabras de Leganés, “*de las mejores que tengo*”²⁷¹¹. Es muy interesante como esta donación fue realizada con un evidente sentido de afirmación de la común afición pictórica entre ambos. En este sentido llama la atención como al hijo de don Luís, Gaspar de Guzmán, marqués del Carpio, quien por esos años estaba comenzando a formar lo que sería la más importante colección privada de pinturas de la segunda mitad del siglo, no le cede ningún cuadro sino un caballo y una espada²⁷¹². Aun así, sabemos que en los últimos años de su vida el marqués cedió a Carpio la última de las pinturas que formaban su colección. No se trataba de una pieza especialmente llamativa por su calidad pictórica, a juzgar por la descripción y tasación, sino de un pequeño cuadro de *La Virgen y el Niño* pintada sobre cristal (cat. 1333). Pero se trata de una postrera donación, que demuestra igualmente una cercanía emocional y hasta cierto punto artística respecto a este relevante protagonista del coleccionismo madrileño de la segunda mitad del siglo²⁷¹³.

La familia política. La Camarilla de Olivares.

Como se puede observar no todas las donaciones del testamento tenían su confirmación en el documento de tasación. Y en sentido inverso, este documento confirma otras muchas donaciones de pintura de Leganés a diversos particulares antes de morir de las que no se hace mención en el testamento. Por lo que éstas pudieron realizarse después de ser redactado en 1652. De ello se deduce que Leganés en numerosas ocasiones utilizó la acción de ceder pinturas a diversas personas como medio de correspondencia social o certificación de agradecimiento por diversos servicios. En esta línea, las más significativas

²⁷¹¹ *Al señor D^o Luís de Haro mi sobrino una Pintura origina del correjo de un jardinero de medio cuerpo con un limon en la mano, por ser de las mejores que tengo, y un reloz de candil con dos figuras de plata q era del s^o Archiduque Alberto mi amo* (AHPM, 6265, f. 363). Se confirma esta donación en 1655 (AHPM 6267 f. 575v; López Navío 1962, p. 271)

²⁷¹² *Al s^o Marques de Eliche mi sobrino mando un caballo y una espada de las mejores q yo tubiere* (AHPM, 6265, f. 363). Sobre la colección Carpio véase de Frutos 2005.

²⁷¹³ *esta pintura...la dio su ex.a en vida al señor marques de liche* (AHPM 6267, f. 673v; López Navío 1962 p. 324)

serían las donaciones a aquellos miembros de la camarilla de Olivares, es decir a aquellos con los que disfrutó del mismo encumbramiento político. Una de las piezas más singulares de su colección, muestra de la pintura norditaliana más extraordinaria en España, fue donada en vida al propio al conde duque de Olivares. Se trata de una *Sagrada familia con san Juan*, atribuida Ambrogio Figino (nº 1131)²⁷¹⁴, que debió regalar después de 30 de marzo 1642²⁷¹⁵ y antes de que muriese Olivares el 22 julio de 1645. Se desconoce el destino final de la pintura, dado que no se tienen noticias de la afición de Olivares al ejercicio del coleccionismo pictórico, ni se ha localizado la obra en la colección real. Pero evidentemente se trataba, además de un reconocimiento familiar, un evidente regalo de tipo político, como lo serían los realizados a otros miembros del mismo clan olivarista. Entre ellos don José González, a quien Leganés cedió un cuadro de *Cristo crucificado con la Magdalena a los pies* (cat. 1089)²⁷¹⁶; y el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva, a quien donó una imagen de *Cristo muerto con la Virgen de los Siete Dolores* (nº 1).²⁷¹⁷ Ambas pinturas anónimas suponen idéntico concepto de pinturas eminentemente devocionales y tradicionalmente católicas, que serían elegidas por Leganés atendiendo más a intereses religiosos que artísticos. A estos “compañeros políticos” no les cede ninguna de las pinturas más modernas, flamencas o norditalianas, ni ningún ejemplo del clasicismo renacentista o el sorprendente manierismo que llegó a poseer, sino sendas pinturas de un gusto tradicional y puramente religioso.

Pese a ni González ni Villanueva destacaron como excelsos aficionados al coleccionismo de pintura, ninguno renunció cuando pudo a la posesión de obras de arte. Curiosamente ambos habían comprado pintura en la importante venta de la colección Aarschot en 1641. En esta ocasión aunque José González no compró otra cosa que una tapicería valorada en 30.240 reales, su hijo Juan González compraba varias pinturas para su incipiente colección, a la cual probablemente llegarían en algún momento las de su padre²⁷¹⁸. Por su parte Villanueva adquiriría en la misma almoneda no sólo pintura religiosa del tipo de la que le donó Leganés (Crucificado, Magdalena a los pies de Cristo) sino también escenas históricas, como una escena de la historia de **Mucio Scebola**, o

Comentario [S27]: Cual es la verdadera escritura de este y que personaje es??

²⁷¹⁴ AHPM 6267 f. 657v; López Navío 1962, p. 316.

²⁷¹⁵ Pues aparece citada en el inventario de Leganés de ese año con el número 1132, y no se advierte que hubiese sido donada.

²⁷¹⁶ AHPM 6267 f. 654; López Navío 1962, p. 314.

²⁷¹⁷ AHPM 6267 f. 627; López Navío 1962, p. 300.

²⁷¹⁸ Pérez Preciado 2005, p. 31 La colección del hijo, quien también realizó una brillante carrera administrativa, incluía hasta 750 cuadros con artistas como Tintoretto, Veronés o Velázquez, inventariado en 1692, véase Fayard 1982, pp. 79 y 424.

bodegones con caza de tipo flamenco²⁷¹⁹. De hecho el protonotario no era ajeno a la posesión de pintura. Sus padres, Agustín de Villanueva y Ana Díaz de Villegas, tenían una gran colección donde estacaban los ejemplos religiosos. A la muerte de la madre la colección se dividió entre su marido y sus hijos, en un partición donde el futuro protonotario recibió la mayor parte.²⁷²⁰ A su muerte en 1654, Villanueva nombraría como heredero universal a su propia alma, con lo cual es probable que la mayoría de sus pinturas se vendieran para generar rentas para las misas por su alma que estableció en su testamento.²⁷²¹

Una donación más, que abunda en la política de correspondencia hacia las “creaciones” de Olivares sería una obra de nuevo anónima representando a la *Sagrada familia con san Juan y Santa Catalina* (cat. 848) que Leganés cedió a Juan de Castro y Castilla. Nada sabemos de la afición de éste hacia la pintura, pero sí que se trata de uno más de los políticos que como Leganés, González o Villanueva, disfrutaron de un rápido ascenso a la sombra del conde-duque. Corregidor de Madrid, miembro de la Junta Grande de Reformation desde 1622 y procurador en Cortes por Burgos en 1638, Castro fue considerado por John Elliot como “una hechura de Olivares”²⁷²². Su presencia entre los beneficiarios de la colección confirmaría la tendencia de Leganés a obsequiar a sus iguales políticos con pintura.

Cabe incluso valorar por sus implicaciones políticas la donación de un *Cristo con la Cruz y el Cireneo*, de Tiziano (cat. 806), que es sin duda la pintura que hoy conserva el Museo del Prado (P439) cuyo número de la colección todavía conserva. Esta pintura fue regalada por Leganés según se afirma en el documento de tasación al “patriarca de Valencia”, durante su propia vida.²⁷²³ La sorprendente mención a un patriarca valenciano, ha de entenderse como una alusión al obispo de Valencia, heredero en el arzobispado del Patriarca Juan de Ribera, muerto en 1611. Se trataría, más que probablemente de Fray Isidoro de Aliaga, obispo de la sede levantina desde 1612 hasta 1648 quien como hermano del confesor real Fray Luís Aliaga, sería uno de los hombres del rey en Valencia. En una difícil posición respecto a los poderes tradicionales del clero valenciano, Aliaga fue un

²⁷¹⁹ Pérez Preciado 2005, p. 31.

²⁷²⁰ Además de pintura religiosa y de devoción, se daban escenas de los meses del año, un bodegón grande con frutas, una escena del rapto de Europa un retrato de Fernando Gonzága, retratos de los reyes del Cardenal Granvela, del papa Gregorio XIII, en una colección tasada por Antonio Ricci el 6 de Octubre de 1610. (AHPM, 8126, f. 853).

²⁷²¹ AHPM 7146, f. 652. Testamento de 9 de diciembre 1654.

²⁷²² Véase para Castro Elliot, 1986, ed. 1998, p. 145 y 592.

²⁷²³ *esta pintura... Dio su ex:a en vida al señor patriarca de Valencia*, (AHPM 6267 f. 632v; López Navío 1962 p. 303, nº 806).

fuerte baluarte para apoyar desde el reino valenciano las necesidades de la monarquía durante el poder de Olivares, e incluso después, sufriría las presiones de Madrid para que lograra una contribución económica y militar de Valencia durante la guerra de Cataluña de los años cuarenta.²⁷²⁴ Teniendo en cuenta que Leganés, encabezó en varias ocasiones las campañas militares en Cataluña, pasando por la ciudad del Turia en alguna ocasión, y la posición del obispo, tal regalo parece oportuno. Este debió producirse obviamente antes de la muerte del arzobispo que tuvo lugar el 4 de enero de 1648. Empeñados gran cantidad de sus bienes por deudas, los objetos del religiosos fueron inventariados poco después, y la única pintura lejanamente similar a la donada por Leganés es “un cuadro de Cristo en la Pasión”, citado sin autor entre las pinturas de su Palacio, que no parece ser la misma. Es probable que el cuadro de Tiziano hubiese salido ya de su posesión, debido al gran empeño y deudas que dejó al morir.²⁷²⁵ En cualquier caso, no sabemos si por cesión del patriarca o posteriormente a su muerte la pintura aparecerá colgada en la Alcoba de la galería del Mediodía del Alcázar en 1666. La posible lectura simbólico-política del tema de la pintura es muy sugerente. La imagen de Cristo soportando la pesada carga de la cruz, que es ayudado por el Cireneo, a sostener la pesada carga, podría ser entendida por Aliaga como una metáfora de la ayuda prestada por Leganés, como brazo armado de la monarquía hispana, en el sostenimiento de la misma en Valencia por parte del obispo.

La familia aristocrática. Los servidores.

Hasta aquí hemos tratado las donaciones a la familia carnal, y también a la familia “política”, pero en el conjunto de los regalos pictóricos Leganés también se acordaría de aquellos miembros de su otra familia en el sentido más amplio que incluye a aquellos que trabajaron directamente a su servicio- No fueron éstas donaciones en absoluto cesiones menores, pues a algunos de sus ayudantes, como al encargado del guardaropa le cedió una *Cabeza de Nuestra Señora* atribuida a Guido Reni.²⁷²⁶ Este servidor fue Francisco Collado, servidor ligado al marqués desde al menos el 22 de junio de 1637 cuando fue el encargado de tasar las “piezas de cera blanca de venecia, los vidrios y la cerámica de Talavera, tras la muerte de la primera marquesa.²⁷²⁷ Parece que su dominio y conocimiento de las piezas artísticas le encumbrarían hasta la posición de Guardaropa del marqués, cargo en el que comenzó a servir el 24 de marzo de 1640 tras una prueba en la que tuvo que presentar sus

²⁷²⁴ Al respecto del posicionamiento político de Aliaga véase Callado Estella 2001, p. 395 y ss.

²⁷²⁵ El inventario completo en Callado Estella, 2002, p. 763 y ss.

²⁷²⁶ *Esta pintura dio su ex^a en su vida a Francisco collado su guardaropa*, (AHPM 6267 f. 650v; López Navío 1962, p. 312, nº 1046)

²⁷²⁷ AHPM, 5393, f. 338.

avales profesionales²⁷²⁸. Ambas actividades presentan a un Francisco Collado en una posición muy relevante respecto al manejo de la colección pictórica de Leganés, de quien era el último extremo responsable. Aparentemente permaneció como tal responsable de la colección tras la muerte del primer marqués, cuando aparece en septiembre de 1656 entre la nómina de los asalariados del II marqués como oficial de su casa²⁷²⁹.

El cirujano de Leganés -o barbero según la denominación de la época-, también recibiría un cuadro por sus servicios. Cristobal de la Serna, quien acompañaba a su señor también en los viajes al extranjero²⁷³⁰ recibió sendos países ovalados anónimos (cat. 368)²⁷³¹, cuya parca descripción hace imposible valorarlos artísticamente pero que evidencian el cuidado de Leganés hacia quienes trabajaban para él.

Del mismo modo otro de los individuos que aparece muy vinculado al marqués sería Antonio de Ugarte, quien se documenta en Milán junto a Leganés ejerciendo como Tesorero personal del marqués²⁷³². Surgido de la pequeña nobleza, Ugarte era miembro de la orden de Santiago, y unos años después en 1644 trabajaría como tesorero del hijo de Leganés, el marqués de Morata, durante el periodo en que Leganés fue el curador de economía del primogénito de la casa²⁷³³. Por estos servicios y presuntamente por todo su trabajo junto al marqués, Ugarte recibió en fecha desconocida un *san Antonio de Padua*, considerado como cuadro de artista portugues (cat. 184)²⁷³⁴. En junio de 1655 poco después de la muerte del Marqués, el mismo Antonio Ugarte se documenta como corregidor de la villa de Leganés, de la cual su señor era propietario estando relacionado la administración de las Alcabalas del lugar²⁷³⁵. Incluso tiempo después, en 1669, continua ejerciendo como regidor de la villa, adquiriendo alabastrinas para las ventanas de la

²⁷²⁸ Fianza y ratificación de la misma otorgada por varias personas a Francisco Collado para entrar como guardarropa del marqués de Leganés 24 marzo 1640 y 16 abril 1640 (AHPM, 6202, f. 1318 y AHPM, 6203, f. 135)

²⁷²⁹ AZ, Altamira, 223 GD 3, d. 212

²⁷³⁰ Aparece citado como cirujano mayor en la lista de las personas que regresan en 1641 desde Milán al finalizar su gobernación en la capital lombarda (AVDJ, envío 84, f. 39).

²⁷³¹ 368 (...) *esta pintura dio su ex:a en vida a xptobal de la serna barbero* (AHPM 6267, f. 602; López Navío 1962 p. 286).

²⁷³² El 29 enero de 1641 LEganés escribe al Magistrado Ordinario y Questores sobre su propio sueldo como Gobernador. Desde noviembre de 1635 hasta fin 1639 eran 23212 escudos, habiendo restituido lo eu no le corresponde mientras estaba en Milán, *haviendo SM ordenado que n ose goza este sueldo el tiempo, que se ha assistido en esta Ciudad de Milán, sino tan solamente estando en Camapañ lo hemos restituydo con ocasion de los gastos, que se offrecieron en la campaña del año proximo passado 1640 y entregado por mano de don antonio de Ugarte nuestro Tesorero, a Juan Fernandez Oficial el Tesorero General don Francisco Paravicino difunto.*

(ASMi, Registri della Cancelleria dello Stato, Serie XI, 2, p. 164)

Tras el regreso de Leganés de Milán Ugarte aparece citado en el séquito que viaja con LEganés. en cuyo séquito se le cita, lo que implica que se trataba de una persona de cierta confianza, mencionándose junto a otros colaboradores relevantes e ingenieros que regresan con él desde Milán (AVDJ, envío 84, f. 39).

²⁷³³ AHPM, 6264, f. 189. Cuentas de la curaduría de los marqueses de Morata por parte de Leganés 1 julio 1652.

²⁷³⁴ 184 (...) *La dio su ex:a en su uida a Don antonio de Ugarte* (AHPM 6267, f. 585v)

²⁷³⁵ AHPM, 32598, f. 319v.

iglesia²⁷³⁶. Estas actividades de Ugarte en el pueblo de Leganés demuestran que era un dignísimo miembro de la mejor clase municipal, por lo que no extraña que en 1647 hubiese adquirido un pedazo de la Iglesia parroquial del san Salvador de este villa para fundar una capilla familiar²⁷³⁷. Capilla que ha sobrevivido hasta nuestros días, y en la que un sobrio retablo de mediados del siglo XVII, con los escudos familiares, aloja una más que aceptable representación de san Antonio de Padua, con un niño en sus brazos. Pintura que ha de ser la que Leganés entregara a Antonio Ugarte. La fecha más probable para la donación sería a partir de 1647 cuando el corregidor decidió fundar tal capellanía.

Una de las cesiones de pintura más significativas por parte de Leganés sería la de una *Virgen con Niño con dos Ángeles y san Juan* de un artista tan poco representado entre las colecciones españolas del momento como Andrea del Sarto (cat. 1066)²⁷³⁸, que entregó a uno de sus más directos colaboradores el predicador real Pedro Vázquez Miranda, Abad de Santa Anastasia. La pintura, similar a otras composiciones del maestro florentino, corresponde en tema, personajes y medidas con la que se conserva en el Museo del Prado (P338) procedente de las colecciones reales, sin que podamos afirmar con rotundidad si se trata de la misma obra, que Anastasia o alguno de sus posibles poseedores posteriores entregaran al rey²⁷³⁹. En cualquier caso Santa Anastasia, había sido el confesor de Leganés durante su viaje a Italia, y uno de los grandes colaboradores del marqués. Fray Alonso Vazquez de Miranda, abad de Santa Anastasia fue en palabras de Alonso Pellicer y Tovar “muy confidente del Señor Marqués de Leganés”, y había colaborado enormemente en consideraciones de tipo militar como la toma de Turín en 1639²⁷⁴⁰. La cercanía de Miranda y Leganés la demuestra además el hecho de que el abad estuviera facilitando con sus presiones los estudios religiosos de Ambrosio en Salamanca²⁷⁴¹ o que finalmente fuera uno de los testamentarios de Leganés²⁷⁴².

²⁷³⁶ Concierto entre los alcaldes de Leganés y Juan Torre de la villa de Aleas, para traer 92 alabastrinas para la ocho ventanas de la iglesia parroquial de Leganés. AHPM 32599, f. 63.

²⁷³⁷ *Declarese que don Antonio de Ugarte canallero de la orden de santiago a comprado en esta ygd^a un sitio para labrar una capilla que corresponde al nicho primero de la naue del lado de la epistola y se le vendio en birtud de lizençias prouision de los señores del consejo de la Governazion este arçobispado en v^e y cinco de octul^e de mill y seis^{as} y quarenta y siete a^o ...* (Archivo Parroquial de Leganés, Libro de Fábrica de 1643. Visita de 1672, 24 de junio. *Quenta que se tomo al liç^{do} Juan Montero, Mandatos*)

²⁷³⁸ 1066 (...) *2esta pintura se dio por manda de su ex^a al Abbad de santa anastasia,* (AHPM 6267, f. 652; López Navío 1962 p 313).

²⁷³⁹ Existen otras varias réplicas y copias de esta composición, la más conocida la de la colección Wallace de Londres, véase cat. 1066.

²⁷⁴⁰ Pellicer y Tovar ed. 1790, tomo III, p. 81 y tomo I, p. 68-69, respectivamente.

²⁷⁴¹ En una carta de don Pedro Levanto a Leganés de 22 de mayo de 1653, comentando los progresos de Ambrosio en sus estudios salmantinos, recomienda a Leganés que escriba a Santa Anastasia agradeciéndole los esfuerzos en tal negocio (AZ, Altamira, 501, GD17, d. 123.)

²⁷⁴² Para las actividades políticas y personales de este personaje véase especialmente Negro del Cerro 2005, p. 232-259

El conocimiento de obras de la colección Leganés que acabaron en manos de personajes cercanos a él, no se limita a las recogidas en el testamento o las que se mencionan en el documento de tasación de la colección tras su muerte. Se puede afirmar que hay pinturas que fueron entregadas por Leganés durante su vida, cuyo conocimiento se debe a las menciones documentales en los testamentos de sus destinatarios. Es el caso de aquellas que en 1659 Alonso de Peralta de Peralta afirmaba haber recibido de Leganés, y que él mismo entregaba a otras personas. Alonso de Peralta y Cárdenas era hermano del famoso cronista Jerónimo de Barrionuevo y Peralta, que había sido durante un tiempo embajador de Inglaterra²⁷⁴³ y era hermano a su vez de Luís Peralta, caballero de Santiago, Gentilhombre de Boca. Todos herederos de Urban de Peralta, curiosamente el antiguo propietario de la casa palacio en que vivía Leganés. Alonso de Peralta se demuestra como uno de los más activos colaboradores de Leganés, especialmente en el ámbito de la gestión de su economía, perfilándose como una especie de administrador o secretario²⁷⁴⁴, pero también muy cercano en lo militar, de hecho en 1651 es mencionado como veedor del ejército de Cataluña. Algún tiempo después Peralta dictaba su testamento, en el que se deduce que había recibido pinturas del marqués de Leganés y que dejaba en herencia, significativamente a aquéllos que conocían que podían apreciarlas como don Luís de Haro y la condesa de Monterrey, propietarios de buenas colecciones. No es posible identificar las pinturas en la colección de Leganés, dada la parquedad de los datos. Una de ellas era una anónima *Sagrada Familia*, que pasó a don Luís, mientras que a la condesa legaba un curioso ejemplo de cruz de madera con la imagen de cristo pintada²⁷⁴⁵.

Donaciones a artistas

Un capítulo muy interesante de la entrega de pinturas a personajes cercanos a Leganés, lo componen los pintores que recibieron muestras de las obras atesoradas por el Marqués. Esta práctica demuestra su cercanía al ámbito de la creación pictórica, hasta tener un trato cercano, aunque siempre desconocido en sus detalles con ciertos artistas. Esta

²⁷⁴³ Véase Paz y Meliá en la introducción a los Avisos de Barrionuevo (Barrionuevo 1968, p. 3).

²⁷⁴⁴ Por ejemplo el 10 marzo 1638, el derecho de mesada que recaía en Leganés como Presidente del Consejo de Flandes (AHPM, 6194, f. 775). El 13 febrero de 1648, redimía un censo sobre las casas que María Peñalosa había vendido a Leganés, y que pertenecía al antiguo mayorazgo de Urban de Peralta. (AHPM, 6236. f. 384). También será él quien redima el censo de las casas de Gabriel de Satans el 2 marzo 1651, que se se habían vendido a Leganés y que aun en esa fecha estaba activo (AHMP 6250, f. 711).

²⁷⁴⁵ *Yten deajo a D^o Luís mi s^r en reconocim^{to} de que le he deseado servir, una pintura que me deajo el s^{ro} Marq^u de Leganes qual es de Nuestra S^{ra} y S^o Jospeh, y el niño durmiendo en sus brazos.*

Yten deajo a mi s^{ra} la Condesa de Monte Rey un santo Christo pintado en la cruz, que es de tabla, el qual se le quite a un Moro en casa del Marq^u de Leganes el qual Moro le estana ultrajando y escupiendo su diuino rostro, y para mas gloriosa colocacion he querido dejarle en manos de su ex^{ta}.

(Testamento de Alonso de Peralta, 23 Septiembre 1659, AHPM 6283, f. 311)

relación lleva a considerar la posibilidad de un ejercicio de mecenazgo sobre tales pintores, extremo que también permanece en la más absoluta oscuridad, por la falta de datos.

El más relevante de estos pintores fue evidentemente Velázquez, a quien Leganés entregó durante su vida una representación de *David* atribuido a Jusepe Ribera (cat. 1230). La obra no ha sido localizada con seguridad. Pero parece una pintura entregada al pintor en función de sus servicios como funcionario de la corte, que por su posible relación personal con Leganés. Es cierto que el marqués poseía algunos retratos realizados por Velázquez, e incluso un autorretrato del artista, lo que demuestra una inclinación evidente hacia su figura artística, pero no se ha documentado ningún encargo de Leganés al pintor, por lo que tal donación no se puede interpretar a la sombra de una relación de comitencia directa. Además aparentemente Velázquez no mantuvo la obra consigo, dado que a su muerte no se cosigna ninguna obra similar entre sus bienes. Es mucho más probable que el David de Ribera fuera entregado al pintor en función de su oficio como Furrier del Rey, y sus actividades en el marco de la conservación y colocación de las pinturas de la Colección Real²⁷⁴⁶

Sin embargo el hecho de que Velázquez y Leganés tuvieran una cierta relación en el marco de las actividades de éste como aficionado a la pintura no es en absoluto reveladora. Mucho más sorprendente es la donación de un paisaje de Paul Bril (cat. 246) a un pintor como Jean Duchamps, conocido también como Giovanni del Campo²⁷⁴⁷. Poco se sabe de sus actividades como pintor. Fundador de la sociedad artística de los Bentvueghels, mantuvo también una gran relación con los caravaggistas nórdicos establecidos en Roma en los años medios del siglo y cuya obra a menudo se ha confundido con la de Giovanni Martinelli²⁷⁴⁸. La presencia de este artista en España, que merece una investigación que arroje los detalles, es muy significativa. No sólo por su actividad como pintor sino como comerciante. Así en 1641 se documenta como uno de los compradores de pintura, casi toda de tema mitológico, en la almoneda de Rodrigo de Herrera²⁷⁴⁹. También fue él, y no parece casualidad, el encargado de realizar la tasación de otro relevante mercader de

²⁷⁴⁶ Para los detalles, véase cat. 1030 y el apartado introductorio a la pintura de Velázquez en la colección de Leganés.

²⁷⁴⁷ “Dada a Juan del Campo, pintor”, AHPM, 6267, f. 591v.

²⁷⁴⁸ Nicolson 1990, I, p. 104-105. Sobre Giovanni di Filippo del Campo, véase Hoogewerff *Nederlandsche kunstbehaars te Rome* La Haya 1943 y Hoogewerff, De Bentvueghels, La Haya 1959.

²⁷⁴⁹ El inventario y posterior venta de la colección de don Rodrigo de Herrera se celebró 1641. Dos son las entradas en las que Duchamps compra hasta seis pinturas pinturas descritas como; *cinco pinturas de mujeres desnudas, la una una adania* [Deidania], *la otra una leda, la otra una venus y la otra tamien de venus y otra una diana y tandimiona* [Endimion?] y *una pintura de cupido*. (Inventario, tasación y almoneda de Rodrigo de Herrera, caballero de Santiago 23 septiembre 1641. AHPM, 5993, f.1293 y ss. Las compras de Duchamps en f. 1369 v y 1370v).

pinturas como era el flamenco Peeter van Vucht en 1642²⁷⁵⁰. Además Duchamps mantuvo una cierta actividad para otros aficionados de la corte muy importantes en el tráfico de pinturas en la corte madrileña de los años treinta como fue el duque de Aarschot para quien había trabajado en la realización de un retrato de su hijo François Philippe d'Aremberg. Un trabajo por el que el duque pagó la suma de 1100 reales en septiembre de 1639, y que le presentan como autor de retratos²⁷⁵¹. Además en la propia almoneda del noble flamenco Duchamps también adquirió alguna obra completando su posicionamiento como intermediario artístico²⁷⁵².

La relación precisa de Leganés con este artista está por perfilar, pero el hecho de que Leganés premiara a del Campo con una pintura es una cuestión especialmente llamativa por la posición que este autor pudo tener como mediador en la llegada de pinturas a España procedentes de Génova. Duchamps tenía relación con los hermanos Cornelis y Lucas de Wael quienes, establecidos en Génova, mantenían una intensa actividad como pintores y comerciantes de pinturas²⁷⁵³. Además el hecho de que Duchamps fuera retratista como demuestra la imagen hecha para Aarschot y la fuerte presencia de este tema en la colección Leganés son motivos suficientes para valorar la relación entre don Diego y el pintor flamenco. Respecto a la posible presencia de su obra en la colección, no se cita en ningún momento como autor de pinturas, sin embargo el fuerte caravaggismo en el que se instalan sus composiciones, lo relacionan con una manera muy admirada por Leganés, quien poseía obras de Gerar Seghers, Gerard van Hortshorn, y otros pintores del mismo entorno estético. Cabe por lo tanto tener en cuenta a este pintor como posible autor de alguno de las escenas de género citadas como anónimas en la colección.

Donaciones a instituciones religiosas

Aunque no fueron muy numerosas, las pinturas donadas a religiosos e instituciones religiosas merecen un apartado propio. Demuestran por un lado la atención de Leganés hacia algunas de los conventos y monasterios más relacionados con su devenir vital, tales como el convento de los Basillos, donde fue enterrado y el monasterio de monjas dominicas de Loeches.

²⁷⁵⁰ Burke y Cherry 1997, I, p. 365.

²⁷⁵¹ AHPM, 5985, f. 692v. Véase Pérez Preciado 2005, p. 26.

²⁷⁵² El 13 de diciembre de 1640 adquirió una anónima *pintura de brujas transformadas en diferentes figuras* AHPM 5993, f. 1282v. La pintura coincide con la descrita en el inventario de los bienes del duque levantado en agosto por Antonio Puga como *64 otra tabla con su moldura de tres cuartos de largo y de alto dos tercias pintada en ella una junta de brujas transformadas en varias figuras tasada en mil y quientos Rs* (Burke & Cherry 1997, I, p. 353, núm. [89]).

²⁷⁵³ Amberes-Londres 1999, p.45.

Para el primero, convento en el que fundó su capilla privada y en cuyos monjes confió para la salvaguarda de la integridad de sus colecciones, se antoja escasísima, la donación de una única pintura. Se trata de un anónimo *Descendimiento de la Cruz* (cat. 1209)²⁷⁵⁴. Se carece de cualquier dato que arroje luz sobre esta pintura, cuyas grandes dimensiones -*alto quatro varas y de ancho dos varas y quarta*-, y su soporte en tabla parecen relacionarla con prototipos flamencos del siglo XV o XVI. En cualquier caso esta tabla se supone que complementaría las obras de arte con que Leganés dotaría a esta fundación privada, y de las cuales carecemos de cualquier dato.

Respecto a la dotación de una pintura a las monjas de Loeches, una fundación de su primo Olivares²⁷⁵⁵, no es posible discernir si fue hecha, previamente al fallecimiento del Conde Duque, o cuando el convento había pasado a manos de su heredero don Luís de Haro, pero ilustra la atención que Leganés demostró hacia esta fundación inserta en el mayorazgo del condado de Olivares. En este caso Leganés utilizó los servicios de su hija doña Inés, quien fue la encargada de entregar en a una hermana del monasterio lo que parece ser una miniatura redonda con representando a *La Sagrada Familia* delante de un cortinaje de color verde (cat. 381)²⁷⁵⁶. Nada se sabe de la pequeña obra entregada al convento de Loeches. La somera descripción que en 1787 hizo don Antonio Ponz de las muchas pinturas que allí se encontraban aun, no menciona ninguna obra de tamaño similar²⁷⁵⁷.

Por otro lado no están claras las posibles vinculaciones de Leganés con el convento de la Merced Calzada de Alcalá, por lo que sorprende la donación a este convento de una anónima *Circuncisión del Niño* (cat. 1193), que Leganés entregó al limosnero de este establecimiento. El hecho de que la pintura fuese entregada al limosnero probaría que se trata de una donación para el convento y no de una donación privada a este personaje.

Sólo en otro caso la ambigüedad de los datos documentales arroja dudas sobre si la donación de pinturas es a título particular, o institucional. Se trataría de una exposición de la Virgen con Santa Ana y el Niño, según la iconografía definida como *Santa Ana Meterzga*, dado que la Virgen está sentada en las rodillas de Santa Ana y sostiene al Niño quien a su vez juega con un cordero como antecedente de su propia pasión. Toda una exposición teológica de autor anónimo de la que Leganés tenía dos versiones similares (nº 1094 y

²⁷⁵⁴ 1209 (...) esta pintura dio su ex^a en vida al convento de los basilios; AHPM 6267, f. 663v; López Navío 1962, p. 319

²⁷⁵⁵ Maraño 1945, p. 363.

²⁷⁵⁶ 381 (...) esta pintura dio su ex^a en vida a la señora doña ynes de guzman para dar a una monja en Lueches; (AHPM 6267, f. 603; López Navío 1962, p. 287).

²⁷⁵⁷ Ponz 1787, tomo I, pp. 268 y ss.

1095). La segunda de las cuales fue cedida a un religioso de san Jerónimo²⁷⁵⁸. El hecho de que Leganés estuviera cediendo la réplica de una de sus pinturas recuerda su política de donación al monarca de obras de las cuales él poseía otra similar, como hemos visto más arriba. Lo que unido al hecho de tratarse de un religioso de san Jerónimo podría avalar la teoría de que esta pintura fuese cedida para el monasterio del Escorial, más que tratarse de una donación privada a este desconocido religioso. Merece la pena resaltar que en el inventario de la colección real de 1636 se cita varias veces a un anónimo monje escurialense como donatario de pinturas al rey. Lo que podría apoyar la existencia de un cierto ejercicio de intermediación por parte de algún monje escurialense, cuya identidad es desconocida²⁷⁵⁹.

Finalmente otras cesiones de pintura por parte de Leganés, efectivamente parecen responder más a relaciones personales que institucionales. Se trataría del *san Francisco orando a un crucifijo* de Daniel Seghers (cat. 296), que cedió al obispo de Cuenca²⁷⁶⁰. Debido a la inseguridad sobre la fecha exacta de la donación desconocemos la identidad correcta del prelado, aunque es muy probable que se tratase de Enrique Pimentel, quien fue elegido obispo de esta sede en 1623 y falleció en 1653 y no su sucesor Juan Francisco Pacheco, que entró en la sede en 1663. En cualquier caso se trata de una cesión relevante desde el punto de vista afectivo y artístico, por la gran cantidad de obras del jesuita que poseía el marqués.

Igual de relevante, o quizá más aun, sería la cesión de un tríptico, considerado obra de Wan der Weyden (cat. 1051) al denominado Abad Spínola²⁷⁶¹. No sabemos quien podría estar detrás de la figura de este abad, por cuanto la posibilidad de que se trate de su hijo Ambrosio de Guzmán y Spínola, que estaba comenzando su carrera eclesiástica, parece diluirse, cuando comprobamos que a éste se le menciona en la documentación habitualmente como don Ambrosio. Estando las donaciones de Leganés a este hijo perfectamente documentadas.

Ambrosio Guzmán y Spínola. Arzobispo de Sevilla.

Uno de los principales beneficiarios del coleccionismo pictórico de Leganés fue su hijo segundo, Ambrosio Guzmán y Spínola. La relación del futuro arzobispo de

²⁷⁵⁸ 1095 (...) esta pintura dio su ex^a en vida a un religioso de san gerónimo" AHPM 6267, f. 654v.

²⁷⁵⁹ En la Escalera de la Reina se cita: Una pintura sobre tabla al olio con moldura dorada y negra que es la historia de santa Susana con dos hijos y en el pedestal de la fuente un Neptuno = esta pintura dio a su mag^d un fraile de san Lorenzo el real. Mientras que en la propia sala donde dormía Felipe IV en en cuarto bajo de Verano se menciona: Otro lienzo pegado sobre tabla de bara y media de largo y moldura negra en que estan de medio cuerpo arriba s. jorge y s^{ta} Margarita y la s^{ta} tiene con ambas manos la caueça del dragon esta pintura dio a su mag^d un fraile de S. Lonrenço el Real, (AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, f. 1 y f. 36 respectivamente).

²⁷⁶⁰ 296 (...) esta dio su ex^a en vida al señor obispo de cuenca, (AHPM 6267, f. 596v)

²⁷⁶¹ 1051 (...) esta pintura la dio su ex^a en vida al señor abbad spinola" (AHPM 6267 f. 659v)

Sevilla con el coleccionismo de pinturas se iniciaría a través de los varios regalos de obras que el marqués le entregaría a su hijo aun vida. En su testamento, entre varias rentas y cantidades económicas Leganés donaba a Ambrosio una tapicería con la historia de Anibal y una más cuyo tema que debía ser elegida por su madrastra doña Juana de Córdoba, de la que se desconoce su tema²⁷⁶².

En cuanto a las pinturas, Leganés dotó a su hijo con varias obras.. Algunas entregadas durante su vida, y otras por decisión testamentaria. La primera de ellas demuestra la cercanía emocional del marqués hacia Ambrosio y la incentivación de su carrera eclesiástica, a través de la donación de una imagen piadosa. Se trataba de la copia del fresco medieval Nuestra Señora de la iglesia milanese de san Celso, tenuta por milagrosa por la que nuestro coleccionista había demostrado gran predilección (cat. 1163). La pintura fue enviada en fecha incierta pero aun en vida del marqués a su hijo, cuando éste cursaba sus estudios en la Universidad de Salamanca²⁷⁶³. Esta donación sería el comienzo de la afición de Ambrosio a la pintura, y el inicio de la apropiación de varias pinturas de la colección paterna.

El segundo capítulo lo suponen los cuadros heredados por Ambrosio tras la muerte del marqués, por decisión de éste. Según definía en su testamento a su muerte dos obras de la colección debían pasar a su hijo Ambrosio, siendo la marquesa doña Juana la encargada de decidir cuáles²⁷⁶⁴. Ésta elegiría *un Salvador* de mano de Tiziano (cat. 1214) y una *Sagrada*

²⁷⁶² Y a don Ambrosio de Guzman mi hijo (...) y le mando mas una tapiceria q yo tengo de Anibal o otra la que le señalare la Marq^a su madre y mi muger en su testamento (AHPM, 6265, f. 352v). Por un inventario parcial que se conserva en AHN, Nobleza, Baena C° 222, conocemos otros bienes entregados a don Ambrosio:

una colgadura de Damasco carmesi, y brocatel Carmesi, y amarillo de 48 piernas con sus goteras de brocatel, y ranjas de seda, son once paños y seis goteras

[al margen:] dada p^r S E al s^r d^r Ambrosio

otra de damasco noguerado con alam^{es} de oro y seda noguerada y franjas de lo mismo con su cielo rodapiés, y 5 cortinas de lo propio

[al margen:] La tiene el s^r D^r Ambrosio

Otra cama de grana colorada q^e tiene 15 piezas, 6 cortinas y 9 piezas chicas con franjas, y galon de oro con su cielo y todo lo necesario

[al margen:] se dió por manda ál s^r D^r Ambrosio

Otros quatro escritorios de ebano y marfil con 8 cajones cada uno y dos contadorcillos de lo propio con cajones cada uno

[al margen:] los dos los tiene el s^r M^r d^r Ambrosio

otros dos escritorios de ebano con cantoneras de plata q^e vino de Milan

[al margen:] Dados p^r S E al M^r d^r Ambrosio

²⁷⁶³ AHPM 6267, f. 660: 1163... esta pintura dió su ex^{te} en su vida al señor don ambrosio su hijo estando en salamanca; Lopez Navio 1962, p. 317; Álvarez Lopera 2003, pp. 31 y 58, n. 94.

²⁷⁶⁴ Y dos pinturas las que la dha s^a marq^a mi muger eligiere, AHPM, 6265, f.364. Además le hizo legado de una cama con sus cortinas y cielo y lo demas tocante a colgadora con madera de granadillo o de ebano, dos escritorios de ebano negro con sus bufetes que vinieron de Italia, q tienen plata encajada y cantoneras de plata, así como de un reloj de candil con una figura que le tiene a las espaldas q es de plata figura y plata.

Familia con Santa Ana, siendo esta última una obra atribuida “Micaelin de Siena”, autor no identificado (cat.1077) ²⁷⁶⁵.

Cuatro años más tarde de la muerte de Leganés, se produce una controversia entre sus dos hijos varones respecto a las cantidades que el primogénito debía pasar a Ambrosio en conceptos de mandas paternas y rentas que se le habían concedido, incluido lo correspondiente a “alimentos”, mientras estudiaba en Salamanca. El acuerdo alcanzado en 1659 establecería que, además de varias rentas y efectivo, treinta y ocho pinturas del mayorazgo pasarían al joven eclesiástico. Se trataba de una *entente cordiale*, -más económica que artística-, por la que se entregaban podemos vislumbrar qué pinturas acabaron el poder del futuro arzobispo Spínola, con facultad para poder dejarlas a sus herederos. Es decir, que se desvinculaban del mayorazgo paterno para pasar a ser bienes libres de don Ambrosio ²⁷⁶⁶.

Las treinta y ocho pinturas fueron tasadas por el pintor Angelo Nardi, y fueron valoradas en 12.300 reales, aunque no nos ha llegado la lista completa de las obras, podemos conocer la mayoría gracias a las anotaciones del inventario general que se conserva en el Instituto Valencia de don Juan, a cuyos márgenes se anota la esclarecedora frase: “esta pintura se dio al Señor don Ambrosio a cuenta de sus legítimas” ²⁷⁶⁷.

No hay un sentido unitario a las obras elegidas. Pertenecen a varios autores de distintas procedencias, con diferentes argumentos, géneros y de distintas épocas. También es muy llamativa la diferencia de su valor económico que fluctuaba entre los 150 reales de una anónima pintura representando a Cristo flagelado, y los 3000 reales de una de las obras de Rubens (cat. 336).

Suponiendo una elección directa de Ambrosio en función de su propio gusto artístico, se ha de entender éste como ecléctico, pues estaría absolutamente basado en la diversidad. Aun así abundaba la pintura flamenca. En especial la pintura de Rubens, de quien pasaron tres obras a su poder, muy diferentes: un retrato de la infanta Isabel (Cat. 498); una paisaje de Amberes con un motivo histórico relacionado con los archiduques (cat. 230); y la imagen de devoción con san Juan y el Niño y corderos, que pasaba por la de

²⁷⁶⁵ Será el documento de tasación donde se confirme que dos obras eligió la marquesa, al parece citado al margen de las correspondientes entradas, AHPM 6267, ff. 653 y 663; Lopez Navio 1962, p. 314 y 319; Álvarez Lopera 2003, pp 31 y 58, n. 92 y 93.

²⁷⁶⁶ *El concierto firmado entre ambos el 15 de septiembre de 1659 enumeraba: Ytem treinta y ocho pinturas de las que estan conpreendidas y numeradas en el ynuentario que sse hiço de los vienes del dho señor Marques de Leganes al tiempo de su muertte las quales dhas treinta y ocho Pinturas estan tassadas por angelo Nardi Pintor de su Magestad nombrado por ambas Parttes en doce mill y treçientos reales de vellon AHPM, 6283, f. 90. Desafortunadamente no se encuentra incorporado el documento por el que Nardi las valoraba.*

²⁷⁶⁷ La primera pintura que entra en esta operación anota al margen: *esta pintura se dio al s don Ambro^a a cuenta de sus leg^{mas} conforme la escriptura otorgada ante fs^o Suarez en 15 de sep^r de 1659*, (AVDJ, y a partir de entonces son hasta veintisiete las que anotan como pasaron al señor don Ambrosio.

mayor valor de todas las obras que pasaron a su poder (Cat. 336). Una Guirnalda floral con la imagen de la Virgen probablemente de Jan Brueghel el joven (Cat. 1032), junto con una escena de género con dos villanos, presunta imagen de Peter Brueghel el joven (cat. 55), componían las obras de esta familia de artistas. Por su parte el paisaje flamenco estaba representado por Fouquier (cat. 259), y significativamente no hay ejemplos de bodegones de procedencia nórdica, aunque quizás algunos de los fueran los caros bodegones sin autor que también pasaron a su poder (cat. 1226-1227; 1229-1230). Por su parte un pintor que interesó a su padre como Paul de Vos, está presente en su elección a través de dos escenas con figuras atribuidas a este pintor (cats. 1320 y 1321).

En cuanto a la pintura italiana, son pocos los artistas elegidos, aunque también muy llamativos. En todos los casos se trata de pintores activos en la segunda mitad del XVI y comienzos del XVII. Se trataba de un ejemplo de los nocturnos de Bassano (cat. 290). Junto a la única pintura atribuida a Parmigianino de las que poseyó su padre (cat. 1037). Y un *san Juan Predicando en el desierto*, atribuido a Veronés, pero probable obra de Alvise dal Friso (cat. 335). Más notable es la elección de una pintura del Cigoli, uno de los artistas más sorprendentes de la colección paterna (Cat. 302). Junto con uno de los ejemplos de la pintura lombarda de la que Leganés había sido precursor en la España del seiscientos: *La Virgen con el Niño* similar, sino la misma, a la que hoy se encuentra en la Pinacoteca Brera de Milán (cat. 1038).

En cualquier caso la elección de las pinturas no se haría en exclusiva por el autor de las mismas, dado que al menos diez de ellas fueron elegidas sin tener claro el autor de la composición, entre ellas una obra religiosa atribuida a Ambrosio flamenco (cat. 1330)²⁷⁶⁸. Las pinturas anónimas ilustran el eclecticismo de la elección. Pues son en su mayoría pinturas religiosas: *Martirio de san Sebastián* (cat. 821); Cristo Amarrado (cat. 859 y Cristo con los añostoles (cat. 777), junto con los cuatro bodegones citados anteriormente. De hecho la tendencia a lo flamenco del futuro arzobispo también se puede intuir en otras obras citadas sin autor pero presumibles ejemplos de las pequeñas obras de gabinete flamencas que atesoró su padre de artistas como Hendrick de Clerk, Hendrick van Balen, Denis van Alsloot o el propio Jan Bureghel. Entre ellas, una citada como *Triunfo de los Dioses* (cat. 339) y otra descrita como un *Paraiso* (cat. 46).

Por último es sorprendente la presencia de los retratos, cuya posesión en virtud de la empatía con el efigiado, se puede justificar por la presencia del retrato del abuelo, Ambrosio Spínola, en el retrato que de él hizo Snayers (cat. 893). Sin embargo se

²⁷⁶⁸ El resto de las obras sin autor son: cat 777; 821; 840; 850; 893

desconocen las causas que llevaron a la elección, si fue tal, del retrato de Fernando Limonti, uno de los compañeros de armas del marqués de Leganés (cat. 893). Pues su adquisición desvirtuaría la galería de militares que había formado su padre en las décadas anteriores.

Finalmente, el único pintor español, cuya ausencia de la elección de los cuadros perfila el gusto de Ambrosio, es Ribera, de quien pasó a su poder la imagen de san Bartolomé (cat. 1029).

Estas pinturas fueron por lo tanto legalmente desvinculadas del mayorazgo, pasando a formar parte de los bienes libres de Ambrosio de Guzmán. Gracias al testamento del propio arzobispo se sabe del destino de algunas de ellas tras su muerte en 1684²⁷⁶⁹. De las varias obras que llegó a poseer en el momento de su fallecimiento, muy pocas procedían de la herencia paterna. En su testamento legó hasta quince pinturas de su posesión, varias de las cuales proceden de la colección del padre. Álvarez Lopera señaló cómo algunas de las heredadas del marqués de Leganés fueron a parar a su madrastra la marquesa de Poza, (nº1214); a su sobrino el conde de Altamira (nº 1077), y a su limosnero Juan de Valdo, quien recibiría la copia de la Virgen de san Celso (nº 1163), que recibió siendo estudiante y que probablemente sería la misma definida como *Nuestra Señora dando el pecho al Niño que siempre traje conmigo*²⁷⁷⁰. Este autor también intuyó, además, cómo otras pinturas legadas por don Ambrosio procederían igualmente de la antigua colección del padre, aspecto confirmado ahora gracias a la documentación de 1659. Entre estos el retrato de Ambrosio Spínola (nº 483), que legó a Pablo Spínola, marqués de los Balbases, su sobrino, y nieto del efigiado, que ahora podemos saber estaba atribuido a Pieter Snayers, y que se sospecha sea el que actualmente se encuentra en posesión del duque de Alburquerque²⁷⁷¹; y una *Oración en el Huerto* de Bassano, que sería el *Prendimiento* de la colección Leganés (nº 290), que Ambrosio donó a la duquesa de los Arcos²⁷⁷².

El mismo autor sospechaba que otros cuadros, por su temática, podrían tener la misma procedencia un retrato del I marqués de Leganés realizado por Van Dyck, y donado Diego, sobrino de don Ambrosio, se podría identificar con los números 457 o 468²⁷⁷³, y una *Virgen con el Niño y Santa Catalina*, legada a su hermana, la marquesa de Almazán, se

²⁷⁶⁹ El testamento en Archivo Provincial de Protocolos de Sevilla, Oficio 24, f. 535-541. Citamos a través de Álvarez Lopera 2003, p 30-31, que ya trató las donaciones de pinturas y su origen en la colección del marqués de Leganés.

²⁷⁷⁰ Álvarez Lopera 2003, pp. 31 y 58, n. 92, 93, y 94 respectivamente.

²⁷⁷¹ Ibidem, n. 97, citando López Navio 1962, p. 290; Madrid, 1977, p. 143-144 y Díaz Padrón, 1979, p. 80.

²⁷⁷² Álvarez Lopera, 2003, pp. 31 y 58, n. 96.

²⁷⁷³ Ibidem, n. 95, que relaciona con los números 457 y 468 sin seguridad.

encontraría entre las pinturas no numeradas del palacio de Morata.²⁷⁷⁴ Aunque plausibles, no se ha podido documentar estas dos últimas identificaciones con obras concretas de la colección Leganés. Sin embargo, otras pinturas que don Ambrosio donó en su testamento, son evidentemente cuadros procedentes de la colección Leganés. La *Virgen con Niño san Juan y un picbón* obra de Cigoli, que legó a su sobrino don Luís, conde de Altamira,²⁷⁷⁵ corresponde con el n° 302 y el *san Sebastián* donado a otro sobrino, conde de Palma,²⁷⁷⁶ corresponde con el n° 821, encontrándose ambos entre las pinturas que en 1659 el segundo marqués de Leganés pasó a su hermano.

Por último cabe citar en poder de Ambrosio, un retrato de Murillo representando a III marqués de Leganés, nieto del que nos ocupa y por lo tanto sobrino del arzobispo, que curiosamente no le fue donada a éste, cuando sí le dona otras pinturas²⁷⁷⁷. Esto abre la puerta a una interesante conclusión. Varias de las pinturas que procedentes de la colección de Leganés pasaron a su hijo Ambrosio, fueron donadas por éste a miembros de la familia. Así el propio don Diego, había recibido el retrato de su abuelo; don Luís conde de Altamira recibió la pintura de Cigoli; el duque de los Balbases obtuvo el retrato de Ambrosio Spínola a Caballo, el conde de Palma el *san Sebastian* anónimo, y su hermana doña Inés, condesa de Almazán una *Virgen con el señor y Santa Catalina*.²⁷⁷⁸ Teniendo en cuenta que en el siglo XVIII, el condado de Altamira heredaría, el mayorazgo de Leganés, a través de doña Inés y don Diego, y el propio de Altamira que poseía don Luís, algunas de estas pinturas no sería extraño que fueran las mismas que pueblan los inventarios de la colección Altamira en el XVIII y XIX, sucediéndose así un curioso ejercicio de dispersión y posterior reunión de las antiguas colecciones atesoradas por el marqués de Leganés en el siglo XVII..

El breve mayorazgo de Gaspar Felípez de Guzmán. II marqués de Leganés (1655- 1669)

El corto periodo de apenas catorce años en que Gaspar de Guzmán ostentó el título de Leganés, desde la muerte de su padre en 1655 hasta su fallecimiento en 1669, hace que apenas se tenga noticias de más salidas de pinturas de la colección durante su dominio de la colección, ni de sus aficiones artísticas si las tuviere. Sin embargo se puede deducir la

²⁷⁷⁴ Ibidem, n. 98, considerando que sería una pintura sin número citada en Morata, según López Navio 1962, p. 330, n. 107.

²⁷⁷⁵ Ibidem, n. 78.

²⁷⁷⁶ Ibidem, n. 86.

²⁷⁷⁷ Este retrato fue regalado a Matías Gregorio de los Reyes Valenzuela, canónigo, juez de la Iglesia y su vicario general, Álvarez Lopera 203, p. 30, n.

²⁷⁷⁸ Álvarez Lopera, pp. 30 y 57, n. 81.

salida de algunas obras de la colección, que poco después se documentan en la colección de Felipe IV.

Hay cuadros de Leganés que aparecen en la colección real sin que se pueda conocer a ciencia cierta en que momento se produce el paso desde la colección de Leganés, pues están la tasación de pinturas realizada en mayo de 1655 y en ningún momento consta que fuesen entregados al rey. Con lo cual salieron en fecha posterior, durante el marquesado de Gaspar. Por ejemplo una de las piezas más admirables de todo el repertorio reunido por Leganés como era el cuadro de Rubens y Brueghel, *Guirnalda con Virgen y Niño*, actualmente en el Museo del Prado. (cat. 4). Obra que se cita ya en el inventario del Alcázar de 1666 en la pieza próxima de la galería del Cierzo del Alcázar y valorada en 300 ducados, que en 1686 estaba en el Salón de los Espejos y en 1746 en el Retiro y en 1772 en el Palacio Real Nuevo²⁷⁷⁹. Se ha afirmado, sin documentar, que fue un regalo de Leganés a Felipe IV, sin embargo la única documentación sobre su salida de la colección Leganés se retrasa a una fecha tan tardía como 1711 cuando se anota su falta en la revisión de las pinturas del mayorazgo de Leganés, sin que exista confirmación alguna de la fecha exacta del traspaso, que necesariamente se haría en tiempos de Gaspar Felípez.²⁷⁸⁰

Menos documentada aun permanece *La visión de san Huberto*, del Museo del Prado (cat 38) en la colección desde antes de 1637. En 1655 tras la muerte del I marqués la documentación establece que se localiza en la villa de Morata, en cuyo inventario, sin embargo, no aparece recogida²⁷⁸¹. Es probable que para esta fecha, hubiese pasado ya a la colección real, recogiendo allí, por primera vez en 1666 en la segunda pieza de las bóvedas donde comía el Rey en verano²⁷⁸². Esta presencia de la pintura en la colección real, prueba que había salido de la colección familiar de la casa Leganés para esa fecha. Es llamativo entonces, que en 1711 cuando, como veremos el grueso de la colección pasó a los condes de Altamira, esta pintura no fuese reclamada por ausencia de la colección como tantas otras. El hecho de que el conde de Altamira en tal fecha no solicitase la restitución de una pintura perteneciente al mayorazgo, que ya no se encontraba en la colección, parece probar que ésta había salido legalmente. Esta salida se habría producido entonces mediante una enajenación legal, de la que no nos ha llegado documentación.

²⁷⁷⁹ Díaz Padrón 1995, II p. 290)

²⁷⁸⁰ Ver ficha de nuestro catálogo (cat. 4) para los datos completos sobre su procedencia.

²⁷⁸¹ AHPM 6267, f. 678 y ss.

²⁷⁸² AGP, Adtva, leg. 38 f. 20. Hasta esta pintura se recogía en la colección real, únicamente a partir del inventario de 1686 cuando estaba en las Pieza larga de las bóvedas que caen a la priora. Ver el cat. para su localización posterior.

Diego Felípez De Guzmán III marqués de Leganés y las vicisitudes de la colección (1669-1711)

Durante el periodo en que el III marqués de Leganés, Diego Felípez de Guzmán, disfrutó de las pinturas, éstas sufrirían ciertos movimientos, prestamos, y desvinculaciones. Los años en que ostentó el título, hasta su muerte en 1711 en París, fueron los momentos de mayor movimiento del repertorio de tesoros pictóricos acumulados por su antepasado.

El III marqués de Leganés fue como su abuelo un gran conocedor de pintura. A la colección heredada, unió un bastísimo grupo de obras adquiridas por él y que no se unieron al mayorazgo de la casa Felípez de Guzmán. Sino que permanecieron como piezas libres de mayorazgo. En su gran repertorio se encuentran especialmente miniaturas, ejemplos de pintura de bambochadas, pequeñas pinturas de gabinete, atesoradas entre sus de más de ochocientas obras²⁷⁸³. Desafortunadamente las obras artísticas fueron inventariadas sin hacer constancia de la autorías, aunque se puede afirmar que este III marqués llegó a estar mostrando interés por artistas como Luca Giordano, del que poseyó al menos una pintura²⁷⁸⁴. Poco se sabe de la formación de su propia colección por parte del III marqués, aunque en ocasiones se ha documentado el recurso a mercaderes parisinos como Claudio Chausat²⁷⁸⁵. En cualquier caso, en 1711 a la muerte de este marqués sin descendencia tal reunión de obras de arte fue tasada y vendida en almoneda pública en Madrid, nutriendo la afición artística de personajes como: Juan de Goyeneche, el Marqués de la Mina, el embajador español en París, el marqués de Aytona, los condes de la Cadena y de Miranda, el duque de Arcos, la condesa de Lemos o el Cardenal Iudice²⁷⁸⁶.

²⁷⁸³ La colección y una descripción e interpretación de los bienes del III marqués fueron objeto de análisis en nuestra Memoria de Licenciatura: *El III marqués de Leganés y sus colecciones Artísticas*, Universidad Complutense, Curso Académico 1999-2000.

²⁷⁸⁴ El inventario de bienes los bienes libres del marqués de Leganés fue realizado entre el 22 de marzo de 1711 y el 22 de abril de ese mismo año por el Don Felipe Antonio Gil de Taboada, como Vicario General de Madrid, bajo la supervisión directa de su Teniente Vicario, Isidro de Porras y Montufar, ayudado por el guardarropa de Leganés, Carlos Maroto y su tesorero Martín Solano (Archivo Diocesano de Madrid, C^a, 2102/1). Las pinturas fueron tasadas entre el 29 de septiembre y el 2 de octubre de 1712 por Pedro Martín Baena (A.D.M., C^a2104/1, ff. 95-115). Entre ellas se describe una que había sido trasladada desde la villa de Morata: *Una pintura en Lienzo de zerca de dos Baras de Alto y vara y media de Ancho Marro negro y Perfil colorado en q esta Nra señora con el niño en las Manos sobre las Rodillas el niño mirando y señalando con la mano derecha a la Gloria q esta en zima con diferentes querubens s^a Joseph detrás de Nra Señora y S^a Juan Arrodillado a los Pies q es de mano de Jordan tasa que vale dos mill Reales de vellon.*

El inventario de las pinturas bienes realizado en Morata (A.D.M., C^a2105/ 4, f. 53-55), afirma que esta pintura de Luca Giordano, fue regalada al marqués de Leganés por el Conde de Santisteban, según afirmación de Manuel de Abellán, administrador de las posesiones de Leganés en Morata. Finalmente fue adquirida por don Juan de Goyeneche quien pagó por ella la mitad del precio de la tasación (Almoneda n^o 634; A.D.M. C^a 1204/3.)

²⁷⁸⁵ Chausat reclamaría a la testamentaria de Leganés el pago de algunos bienes entregados al marqués antes de su muerte, entre los que se citan algunos cobres. Véase el proceso de reclamación en A. D. M. C^a2105/ 6, *Credito de Claudio Chaysatt Mercader vezino de París*. 1713.

²⁷⁸⁶ Para las adquisiciones y actividades de los principales compradores en el marco de la afición por el coleccionismo en durante el reinado de Felipe V véase el capítulo correspondiente en *Aterido et al.* 2004, pp.

Los movimientos de la piezas que como parte del mayorazgo, disfrutaba este III marqués. Las ventas, enajenaciones y movimientos de la colección atesorada por su abuelo serán el argumento de los párrafos siguientes. Los datos para valorar algunos de los movimientos son parciales, pero permiten vislumbrar las dificultades para que se cumpliese el deseo del abuelo fundador de que el conjunto de las pinturas no se disgregasen. La situación económica de la casa de Leganés se acució en la segunda mitad del siglo XVII. don Diego, el III marqués tuvo que hacer frente a diversos destinos políticos y militares en Cataluña y Milán para lo que necesitó de liquidez económica, por lo que ciertas obras salieron en esos años de la colección.

La parquedad de algunos documentos es notoria y exasperante. Por ejemplo es notable que al menos cuatro pinturas, sin más especificación, pero propiedad del marqués estaban en Amberes en una fecha indeterminada en poder de un tal Estaban Andrea, sin que se pueda descifrar si eran piezas de la colección heredada que había utilizado como equipaje en un posible viaje flamenco, u obras de nueva adquisición²⁷⁸⁷.

El uso de las pinturas del mayorazgo como parte del equipaje del marqués en sus desplazamientos es algo contrastado documentalmente. No todas las pinturas reunidas por su abuelo en la colección permanecían en las casas de Madrid o Morata, como las había dejado a su muerte. Por ejemplo, en 1678 cuando su nieto partía para el cargo de Virrey de Cataluña se mandaron ciertos bienes de uso cotidiano. Entre los doce cofres y cajas se menciona uno que contenía la pintura *una caja en que ba una ymagen de nra ss^{ra} con el niño pintada en lienço con su marco de ebano su n^o de ymbentario y cargo que esta echo a Mathias Maroto 1309*²⁷⁸⁸. Esta obra en en sí misma una declaración de los gustos de este III marqués. Se trataba de una obra de Francesco del Cairo de fuerte presencia devocional que representaba la Huida a Egipto, a través una de las más afamadas y repetidas composiciones del autor. La predilección de este marqués de Leganés por los pintores lombardos contemporáneos sería una tendencia que podría ver recompensada años después a finales del siglo, cuando fue nombrado Gobernador del Estado de Milán. Su interés por Cairo es llamativo y no parece renunciar a su obra durante el periodo de gobierno de Cataluña. Tres años después se

318-319. Para la dispersión completa de la colección del III marqués incluidos los bienes que pasaron a sus acreedores y aquellos vendidos en la almoneda véase la citada Memoria de Licenciatura.

²⁷⁸⁷ *Memoria de la Plata labrada que es del Marq^j de leganes y queda en poder del señor Don Esteban Andrea; Memoria de los trastos que quedan en casa del s^r D^o Esteban Andrea, en Amberes*, documentos sin fecha, AHN, Nobleza, Baena, C^a 222. Se mencionan las pinturas junto a objetos de uso cotidiano como instrumentos de cocina, faroles etc, probandose de este modo el uso diario de las cuatro pinturas que se citan sin autor ni tema.

²⁷⁸⁸ Véase Apéndice Documental, doc. 7.

La ropa que remite el ex^{mo} s^r Marq^j de leganes mi s^r A Barçelona con sebastian pellizer en 1^o de hé de 1681 AHN, Nobleza, Baena, C^a 222. La fecha de 1 de enero es la de redacción del documento, donde se afirma qu los bienes se enviaron el 29 de diciembre de 1680

produce un segundo envío de obras de la colección para disfrute de su dueño en Barcelona. Entre ellas se encuentra otra pintura del mismo artista. Una representación, que hoy nos es desconocida de *Santa Calalina* (Cat. 1068), obra que probablemente no regresó con él pues en 1711 se anota su ausencia del mayorazgo²⁷⁸⁹. En total el 29 de diciembre de 1680 se enviaban a Barcelona doce obras, junto a libros, instrumentos matemáticos y otros objetos comunes. Las doce pinturas son el mejor, por ser de momento el único, documento que ilustre sobre los gustos del III marqués. Decidió llevarse con sí un retrato de Cardenal de Tiziano (Cat. 20), junto a una imagen de la Diosa Flora, tenida por Rafael (cat. 35). Pinturas de origen italiano que se completaban con un san Juan anónimo (cat. 188), y dos ejemplos de la pintura lombarda: la citada Santa Catalina de Cairo, y la imagen de Cristo Salvador, tenida por obra de Luini (cat. 1070). La presencia de varios paisajes flamencos no ejemplifica ninguna particularidad de su gusto, siendo coincidentes con su afición a las láminas y obras de gabinete que atesoró en su colección privada, caso del cobre oval de Paul Bril (Cat. 58). El otro sería un lienzo de un paisaje con figuras atribuido a Fouquier (Cat. 250). Mayor singularidad ofrece la decisión de portar consigo a Barcelona uno de los retratos de principios del siglo XVI realizado por Quentin Metsys, uno de los artistas más admirados por su abuelo el I marqués. Se trataba de la imagen de un personaje anónimo con un azor (Cat. 47). Junto a ellas tres ejemplos de pintura religiosa de factura anónima, *Virgen con el Niño* (cat. 798), una tabla con la *Magdalena* (cat. 805), y un *Descendimiento* (Cat. 845). La docena de obras se completaba con la más sorprendente, un desconocido retrato sobre tabla de un pintor denominado Julian, del que se carece de más datos (Cat. 870), pero que ilustra la herencia de los intereses de su abuelo por las efigies de artistas.

El destino de las pinturas no fue necesariamente el comercio, dado que de las doce sólo cuatro serían mencionadas como perdidas o ausentes de la colección años después en la revisión que se hizo en 1711. Entre ellas llamativamente la *Santa Catalina* de Cairo, el *Cristo* de Luini y dos de las pinturas anónimas, la *Virgen con Niño* y el *Descendimiento*. Obras que quizá fueron vendidas o regaladas por Lerganés en Cataluña, y de las que no se tienen más noticias. El resto aparentemente volverían a su destino madrileño.

El mismo año de 1680 se produjo la muerte de la segunda esposa del I marqués de Leganés, Juana de Córdoba, más conocida en los años posteriores a su viudedad por su título de marquesa de Poza. Aunque no se ha localizado testamentaria ni inventario de sus bienes hay noticias de como se produjo la venta de algunas de sus pinturas, y entre ellas,

²⁷⁸⁹ Véase Apéndice Documental, doc. 11.

por confusión o dolo al menos tres pinturas que habían pertenecido al mayorazgo de su marido. No hay constancia de que estas tres estuvieran entre las doce que le correspondían por herencia según el testamento de su marido. Aunque tal circunstancia es posible, la reclamación que en 1711 se hizo de estas pinturas, implica que la ausencia no era legal. Entre estas obras se encontraba una interesante muestra de la pintura de altar de Rubens, representando una Sagrada Familia rodeada de santos, que probablemente era copia de la realizada por el pintor para su propia capilla funeraria, y que el I marqués había adquirido en los últimos años de su vida (cat. 1243). La obra pasó tras la muerte de la marquesa en 1680 a uno de sus criados Juan de Morales, quien curiosamente la entregó al conde de Altamira, en quien años después recaería el grueso de la colección²⁷⁹⁰. También en la misma almoneda de la marquesa fueron enajenadas o vendidas una *Huida a Egipto*, de Gerard Seghers (cat. 201) que adquirida por el mismo Juan de Morales, no se tiene constancia de su destino posterior²⁷⁹¹. La última de las que se puede documentar la salida de la colección a través de la venta posterior a la muerte de la marquesa era un singular ejemplo de la obra del veneciano Giovanni Battista Franco, representando a *san Francisco en Éxtasis* (cat.312), de la que no hay más datos que la reclamación que de ellas hizo el conde de Altamira, y la declaración de los testigos confirmando que se vendió en la almoneda de la marquesa de Poza²⁷⁹².

También en 1680 se documenta otro movimiento de pinturas de la colección. En este caso don Diego Felípez de Guzmán complacía a su primo el duque de Medina Sidonia con la cesión de al menos ocho de sus pinturas²⁷⁹³. Obras que fueron utilizadas por el receptor para la decoración de sus propias casas. Entre ellas se encuentran varias obras que han sobrevivido hasta nuestros días. Aunque todas las pinturas son de autores flamencos, no sabemos si fueron elegidas por el duque de Medina Sidonia, lo que ayudaría a perfilar su gusto artístico, o la elección recayó en el propio Leganés. En cualquier caso el lote mostraba algunas obras relevantes. Entre ellas dos de los paisajes de Wildens que mostraban la ciudad de Amberes desde el lado opuesto del puerto y desde la parte del mar, una de las cuales se conserva actualmente en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (cat. 112 y 113). También ejemplos de un tema muy frecuente entre los aficionados

²⁷⁹⁰ Se da la paradójica coincidencia que sea la documentación derivada de la reclamación de Altamira por la pintura, que ya tenía de hecho en su poder, la que establezca los detalles de la venta en la almoneda de la marquesa, la adquisición de Morales y la entrega al propio conde de Altamira, padre del que reclamaba. Para los detalles véase cat. 1243.

²⁷⁹¹ Véase la ficha de catálogo para los detalles sobre la documentación de esta venta.

²⁷⁹² Véase la ficha de catálogo para los detalles sobre la documentación de esta venta.

²⁷⁹³ Los cuadros se conocen a través de un recibo firmado por el duque en Madrid el 28 de octubre de 1689: *El Marq^{de} Leganes mi s^o y mi Primo me a Prestado ocho Pinturas para poner en mi casa y las entrego Matias Maroto su guardarropa de las que tiene a su cargo* AHN, Nobleza, Baena C^a 222. Véase Apéndice Documental, doc. 6.

cortesanos como era un *Concierto de Pájaros*, firmada por Paul de Vos, de la cual la documentación afirma que no poseía número, y puede corresponder con cualquiera de las obras mencionadas en el inventario general bajo Paul de Vos o Frans Snyders. En la misma línea artística se encuadra la *cacería de Perros y Lobos* atribuida a Vos (Cat. 206). Lo más destacado del lote cedido a Medina Sidonia eran los dos retratos de van Dyck, elegidos para exponer en sus casas, justo coincidiendo con el momento de máxima expresión de la estética de van Dyck en la escuela madrileña, a través de la obra de Carreño o Claudio Coello²⁷⁹⁴. Los van Dyck elegidos eran retratos femeninos. La imagen de la duquesa de Orlens, hermana de Luís XIII (Cat. 437) y el retrato de Cristina de Lorena, esposa del rey Carlos I. (Cat. 439). Otro de los cuadros, parece ser un reconocimiento a la familia, al ser cedido el retrato del I marqués, pues se elige una pintura que mostraba las glorias militares del fundador de la saga a través del retrato de Pieter Snayers y Gaspar de Crayer, que le mostraba a caballo con bastón de mando y sobre una representación de batalla (Cat. 485). Es muy ilustrativa la elección de esta panegírica imagen de Leganés, por cuanto junto a ellas también se eligió una llamativa pintura descrita como *Otra Pintura de Carlos V a caballo con la Fama coronandole con laurel y en la otra mano yzquierda una palma con mucha jente de guerra a los Pies no se reconoze n° de quatro baras de alto poco menos y de ancho tres baras*. Obra que no representaría a Carlos V sino a Felipe II, pues la descripción evidencia que se trataba de una copia de la que realizada por Rubens en 1628 en Madrid se conserva en el Museo del Prado (P1686). Sin embargo, no hay ninguna pintura en la colección de Leganés identificable con ese retrato de Felipe II, aunque puede identificarse con una pintura que representaba a Carlos V a caballo (cat. 1292), en lo que sería una extraordinaria confusión iconográfica mantenida durante años²⁷⁹⁵.

Medina Sidonia, no sería el único pariente que se beneficiaría de la desprendida actitud de Leganés en el préstamo de pinturas su colección. En 1685 se recogía otro lote de obras que habían estado expuestas en las casas del conde de Altamira en la calle de la Ballesta en Madrid²⁷⁹⁶. El conde ha de ser Luís de Moscoso y Guzmán IX conde de Altamira, que sería más adelante embajador de España en Roma. Este era primo de Leganés, por cuanto era hijo de Gaspar de Moscoso, y de Inés de Guzmán a su vez hija del I marqués de Leganés. En este caso a don Luís se le otorgaron veintiséis pinturas que

²⁷⁹⁴ Sobre el tema véase Du Gue Trapier 1957,

²⁷⁹⁵ Todavía en 1753 la pintura se seguía considerando un retrato de Carlos V en el Palacio de Morata: Agulló 1994, p. 152, núm. 441 “*Dos retratos a caballo, uno de Carlos quinto armado, con vna gorra a la caueza y el otro...*”

²⁷⁹⁶ *Memoria de las Pinturas del Marques que estaban puestas en la casa en que bibio el conde mi s° de Altamira en la calle de la ballesta*, 14 marzo 1685, AHN, Nobleza, Baena, C^a 222.

pueden perfilar su gusto. Entre ellas no todas procedían de la colección heredada por Leganés de su abuelo, por cuanto se encontraba un retrato de Carlos II siendo niño, vestido de luto, y por tanto nunca anterior a 1665. Tampoco es seguro que una pintura descrita como una Montería de Diana y sus Ninfas, proceda de la colección, aunque se trata de un argumento presente en numerosas obras de la colección. Sí lo un retrato del I marqués de Leganés y fundador de la colección, aunque la ausencia de autor y descripción en la documentación impide identificarlo con uno de los varios retratos suyos que existían. El resto de las pinturas entregadas, y que en 1685 se devolvían, se consignan con el número identificativo. Todas menos una de la que se desconoce el número pero que sin duda correspondía a un bodegón de Snyders, con un perro vivo acosando las viandas (cat. 102). De hecho la mayoría de las pinturas entregadas son obras de extracción flamenca. Tendencia que repite las prestadas a Medina Sidonia. Entre ellas destaca la presencia de tres de las mejores escenas de género de Gerard Seghers en toda la colección, lo que perfila mucho el gusto artístico del conde. Se trataba de pinturas como *Los cuatro elementos* presente actualmente en una colección privada (cat. 218), como muestra de la pintura más clasicista de este pintor, a la acompañaron sendas representaciones de los *Cinco Sentidos*, de las que una coincide con la pintura conservada actualmente en el Museo de los Instrumentos Musicales en Roma (cat. 220), pero la otra no se ha localizado (cat. 221). El paisaje flamenco estaba también representado a través de uno de los grandes paisajes de Joost Momper (cat. 127). Mientras que las populares escenas de animales estaban también presentes a través de una de las fábulas de Esopo muchas veces representada por Snyders: *El Perro y su sombra* (cat. 190), similar a la que se encontraba por entonces en la colección real. Como en la mayoría de los casos, la decoraciones palaciegas eran completadas con retratos. Y entre las pinturas que Leganés presta a su primo Altamira no faltarían. Entre ellos retratos de otros parientes y familiares más o menos coetáneos, como Felipe Spínola, II marqués de los Balbases, realizado por Van Dyck (cat. 453), la llamada condesa de Cantacroix, cuya imagen no se atribuye en la documentación (cat. 447). Pero también se cedieron retratos de los miembros de la familia real de Felipe IV, como el infante don Carlos (Cat. 479), y el retrato de Gaspar de Crayer del infante don Fernando, vestido de Cardenal, que conocemos por su aparición en el mercado del arte (cat. 480). Estas dos últimas pinturas llaman la atención en este préstamo de obras que se produciría cuando ambos infantes ya estaban muertos. La presencia de ejemplos de los retratos de compañeros de armas del I marqués de Leganés en las guerras de Italia durante los años treinta como el de Pedro de Toledo (cat. 749) completaba el conjunto de retratos cedidos.

De nuevo es llamativa la elección de esta pintura, conocida en la actualidad por su paso por el mercado del arte, por mostrar un militar cuya relación familiar tanto con quien prestaba las pinturas, como con quien las recibía era nula. De esta manera se rompía la serie de retratos de compañeros de armas formada por el I marqués. Aunque es llamativo que este retrato, nunca hubiese sido destinado a la villa de Morata como sus compañeros, lo que quizás provocó la elección para el conjunto entregado a Altamira. La última de las obras que se dedicaron a este lote era una anónima pintura religiosa representando la *Caída de san Pablo* (cat. 1146).

La relación del III marqués de Leganés con su primo el conde de Altamira fue muy cercana. Miembros de la misma familia, y protagonistas de la vida política del reinado de Carlos II, ambos debieron mantener un estrecho contacto personal, que alcanzó también el intercambio de otras pinturas. Su presencia en Roma, como embajador le producirían una cierta capacidad para la adquisición de piezas artísticas y el ejercicio del mecenazgo, estando muy cerca del mundo de los creadores de la ciudad²⁷⁹⁷. Y de hecho no se olvidó el conde en su testamento de agradecer a su primo los favores previos con la donación de interesantes obras. El 12 de septiembre de 1698, poco antes de fallecer legaba a Leganés una escultura en marfil de Jesucristo, y lo que es más relevante cuatro ejemplos de obras de Philip Roos, conocido como Rosa da Tivoli. Que suponen una de las pocas ocasiones en que se documenta la llegada de sus pinturas a España²⁷⁹⁸. De hecho las pinturas fueron efectivamente entregadas a don Diego, pues comparecen en el inventario de sus bienes libres en 1711, como pinturas que habían permanecido en las casas de Morata de Tajuña.

*Quattro Pinturas grandes de cosa de tres varas y media de largo y mas de dos y media de alto marcos negros Perfiles dorados en q ay Pintados diferentes Abes y Animales les taso a mill y quinientos reales cada uno q todos quattro montan seis mill reales de vellon 6000*²⁷⁹⁹

Este ejemplo de la obra de Roos en la España del cambio de dinastía fue ofertado en la consiguiente almoneda de Leganés siendo adquirido por don Juan de Goyeneche,

²⁷⁹⁷ Especialmente en relación a ciertas las reformas del palacio de la Embajada española para la que se contó con artistas como el arquitecto Filippo Maniello, y los pintores Buenaventura Lamberrt, Philip Roos y Geronimo Nuzzi. Véase al respecto Muñoz González 2000.

²⁷⁹⁸ *Iten dexo al Excelentissimo señor Marqués de Leganés mi primo y amado, una bechura del Nacimiento de nuestro señor Jesuchristo entallada en marfil y los Quatro grandes que tengo en Roma pintado de mano de Felipe Rosa; y esto sirva de memoria de afecto y verdadero cariño con que siempre nos hemos querido* (12 septiembre 1698. AHN, Nobleza, Frias, 691, d. 2)

²⁷⁹⁹ A.D.M., C^a2104/1.

En un primer inventario realizado en Morata el 17 de junio de 1711 únicamente aparecen éstas entre las pinturas libres de mayorazgo: *Quatro quadros de animales de mano de un pintor de roma y de diferentes aues con marcos negros y perfiles dorados todos yguales de a tres baras y media de ancho y dos y media de alto poco mas o menos*, (AD.M., C^a 2103/4, ff.55) Posteriormente hacia 1713 en un nuevo inventario que se realiza para establecer las rentas de Morata se afirma que la obra fue donada por el Conde de Altamira (AD.M., C^a 2105/4). Finalmente fueron compradas por Juan de Goyeneche por 2500 reales (Almoneda, n^o700)

quien como se vio más arriba completaba así sus adquisiciones pictóricas de las colecciones de Leganés, adquiriendo las cuatro pinturas el 10 de octubre de 1713, en un precio sensiblemente inferior a su tasación: 2.500 reales²⁸⁰⁰.

No serían las únicas pinturas que el conde entregó a Leganés. En un documento de los bienes del III marqués en la villa de Morata se consignan al menos dos pinturas pertenecientes a sus bienes, que habían sido regaladas por don Luís:

Una Pintura de Una vauzeja y ombros de un Anziano con Pelo y Barba Cana, que pareze, Apostol, ochanado de cosa de tres quartas de Alto y dos terzias de Ancho marco de Peral y tres Perfiles Dorados los dos tallados y el otro liso

-otra pintura de cosa de tres quartas de Alto y dos terzias de Ancho Marco negro de pino, Perfil colorado en q ay medio cuerpo de un hombre q pareze Filosofo con un papel enrollado en un Palo en la mano derechas y pintadas unas letras muy biejo

que estas dos pinturas dize dho d^a Manuel de Abellan las presento a dho S^{or} Marq^a difunto su Primo el ex^{mo} señor conde de Altamira Padre del s^{or} Marques actual con las quatro grandes de Aues y Animales que estan ymbentareadas p^a libras²⁸⁰¹

Retomando el documento de 1685 por el que se hacía entrega de las pinturas que habían sido disfrutadas por el conde de Altamira²⁸⁰². Éste nos ofrece otros preciosos datos sobre los usos de las propiedades de la familia Leganés. Según se afirma tales pinturas procedían de las casas de Altamira en la calle de la Ballesta, pero cuando se entregaron no se pudieron colocar en las casas del marqués de Leganés y se reunieron en un almacén de la calle de la Sarten “*se recogieron con los demas trastos de S E en la calle de la Sarten en un quarto que se tomo para este fin*”. Las casas de Leganés serían el palacio familiar en la Calle de san Bernardo esquina a calle de la Flor, casas que en esa fecha parece que estaban ocupadas por el conde de Monterrey, siendo esta la causa de que no se pudieran llevar allí las pinturas devueltas por Altamira. El documento lo expresa con claridad: *y el no auer llenado estas Pinturas a la casa Prinzipal del Marques ni s^a fue la causa de que el conde de Monterrey tenia Puestas las suyas en los blancos de las paredes ni en la guardaropa auian*. Es decir, no había sitio físico en la casa por que Monterrey tenía expuestas las suyas propias, ni había sitio en los almacenes de la casa. Esta última afirmación es relevante, por cuanto demuestra que las casas fueron durante un tiempo el hogar del conde de Monterrey, supuestamente alquiladas a Leganés durante su ausencia. Esta práctica se dió con cierta frecuencia. De hecho

²⁸⁰⁰ Almoneda del III marqués de Leganés n° 634; A.D..M. C^a 1204/3

²⁸⁰¹ A. D. M. C^a2105/ 4, *Autos hechos para la renta y Adm^{on} de los vienes Muebles y Raizes de Morata Perales de Tajuñam* ff. 53.

²⁸⁰² Véase Apéndice Documental, doc. 8.

también el duque de Alburquerque habitó durante un tiempo en el mismo palacio, como consta de un finiquito de 5 de noviembre de 1687 en el que se constaba que habitó las casas entre 1 de enero de 1684 y finales de abril de 1687²⁸⁰³.

Cabe considerar el impacto que causaron las estancias de Medina Sidonia, Monterrey y Alburquerque en un palacio organizado en tiempos del I marqués de Leganés, en cuyas galerías se exhibía lo más granado de su inmensa colección de pinturas. A las posibles donaciones del III marqués de Leganés a estos nobles, se sumarían los destrozos propios del paso del tiempo, del uso de las habitaciones y galerías para otros fines que el de exposición de pinturas, incluso las posibles confusiones de los responsables de la guardarropía, dado que como se ha visto Monterrey colgó en el mismo Palacio sus pinturas. Una aproximación al estado del Palacio tras uno de estos periodos de alquiler, se tiene gracias a un documento de 1692 en el que se consignan las pérdidas, desapariciones, daños y reparaciones que sufrieron las casas tras el periodo de alquiler del duque de Medina Sidonia²⁸⁰⁴. Se enumeran especialmente vidrieras, llaves, algún bufete y los cañones de plomo del jardín *en el uno ynmediato al dormitorio y donde esta la fuente de diana y en el de donde estan las pilas donde sale el agua de la Noria*. De hecho fue el jardín y sus estatuas las que sufrieron en esta ocasión mayores daños. Especialmente la estatua que representaba a Mercurio: *Mas una estatua de marmol de mercurio estando sin ynperfeccion ninguna la quebraron los brazos y piernas que aun no an parezido los pedazos para acomodarse a el escultor marmolistta diçe que para ponerla en su perfeccion costara seis doblones su aderezo y p^a que no quedara en la perfeccion q antes perdera de su valor seiscientos R^s*. También una de las principales fuentes del jardín fue muy maltratada, especialmente en algunos de sus detalles de bronce: *Mas en dicha fuentte en los antepechos de ella hauia una sierpe de bronze q abriendo una llaue echaua agua por la boca que segun su echura se baluo en 120 reales personas q lo hauian bisto*. Desaparecieron también las llaves de las fuentes, y se consignaron gastos por pagar a unos mozos por *bolber a el jardin el sattro de bronze de peso de nuebe arrobas*, que estaba descolocado de su sitio. Si estos destrozos sufrieron las piedras marmóreas y las pesadas estatuas del jardín, cabe imaginar que pudo suceder con las pinturas, objetos mucho más frágiles y sencillos de trasladar.

²⁸⁰³ Miguel Fernandez de Pedraza contador mayor de la casa y estados del duque de Alburquerque, certificaría, según constaba en sus libros de cuentas que el duque alquiló las casa del marqués de Leganés en la calle de san Bernardo desde 1 enero 1684 hasta fin de abril de 1687, por lo cual se otorgaba finiquito ante Alvaro Carreño contador del estado de Leganés, ante Juan de Medina, Escribano en 5 de noviembre de 1687. Firmado 10 noviembre de 1687, AHN, Nobleza, Baena, C^a 222.

²⁸⁰⁴ *Memoria de las Vidrieras bordinarios y cristaleras que se han reconozido y llaues y Algunas otras cosas asistiendo a su reconocimiento Juan de Medina es^{mo} quando dejaron las casas los señores Duque de Medina Sidonia, del Marqués mi señor de Leganés*, AHN, Nobleza, Baena C^a 222, 20 de enero de 1692.

El alquiler de su casa palacio fue una constante durante el tiempo en que don Diego, III marqués de Leganés se mantuvo fuera de Madrid. Su agitada vida política al servicio de la causa austracista durante los años de cambio de dinastía, le mantuvieron alejado de la corte en numerosas ocasiones, especialmente en los destinos de Virrey de Cataluña y de Gobernador de Milán. Un ejemplo lo supone el alojamiento del embajador alemán en las casas de la calle san Bernardo. El conde Lucobiz, según se le cita en la documentación, residió en algún momento de los años noventa en el palacio familiar. Aparentemente su alojamiento procuró ciertos problemas de conservación. El 11 de julio de 1697 una revisión del estado del mayorazgo realizado por los monjes basilios, a quien el I marqués les encomendó la vigilancia del mismo, establecía el mal estado de las casas, especialmente por unas obras realizadas por el embajador:

haviendo entrado en las dhas casas con los referidos y en compañía de mi el scriuano estaua en ella Mathias Maroto Criado y Guardarropa de su ex^a que cuida de las pinturas y Alaxas de dha casa y vieron y reconocieron las bonedas de ellas quartos principales segundos desbanes y jardin y se hallo y reconocio estar sumam^e deteriorada asi en fabrica y adornos de pinturas por hauer dho s^{or} embajador rompido una pared Mra de una chimenea que amenazaba Ruina a todo el quarto que es preciso se rrepare con toda brevedad²⁸⁰⁵.

El mal estado de las casas afectaba también al jardín, donde plantas y estatuas apenas recordaban el esplendor que mantuvieron durante la vida del fundador en la primera mitad del siglo, y muchas estatuas deterioradas y en estado de abandono:

y en el jardin mucho daño por que esa asolado y destruido por hanerse arrancado de su borden todo el plantio que estaua en el, y las estatuas de Marmol de el estan Maltratadas y muchas por el suelo²⁸⁰⁶.

Los daños afectaban especialmente a las pinturas, demostrando el estado casi ruinoso de algunas de ellas expuestas en las distintas bóvedas y estancias:

“y en las vouedas las pinturas que ay en llas estan mui maltratadas de negridas y de mal color por hauer cocido vino en dhas vouedas dho s^{or} embax^{or} (...) Y en quanto a las pinturas de los demas quartos de la casa estan todas Maltratadas y con poca limpieza y aseo y el maior daño le

²⁸⁰⁵ Revisión del inventario del Mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de san Basilio. 11 Julio 1697. AD.M., C^a 2101/ 1, sin foliar. Véase Apéndice Documental, doc. 9.

²⁸⁰⁶ Ibidem.

*tienen las de el quarto segundo que estan las mas unas fuera de su lugar y sin marcos ni bastidores y otras muchas Rotas y rasgadas de Alto a baxo*²⁸⁰⁷.

La misma revisión de 1697 establecía ya como algunos bienes propios del mayorazgo no se localizaban, ni tampoco los responsables sabían dar noticia de ellos. La ausencia de las ricas tapicerías fue la cuestión que mayor impacto causó en el abad del monasterio, que inició una reclamación. De hecho se mencionan en la revisión casi todas las ricas tapicerías que había ligado Leganés a su mayorazgo. Entre ellas la regalada por Luís XIII con la historia de Júpiter y Diana, la de Decio, la de Rómulo, la de la Creación del Mundo, Pomona, y otras con las armas de la familia. Además de varias camas y joyas llamativas, como el cintillo entregado al I marqués por el emperador Fernando III, piezas por las que se pidieron explicaciones:

*pregunto el dho R^{mo} P^r Abad al dho Mathias Maroto por las tapicerias joyas y camas arriva expresadas, el qual respondio parauan en Poder de el dho ex^{mo} Señor Duque de san Lucar Marques de leganes para el adorno y seruicio de su casa y persona*²⁸⁰⁸

En esta ocasión los Basilio se conformaron con la respuesta de Maroto. Los bienes ausentes estaban siendo utilizados por el III marqués ejerciendo el derecho de usufructo que tenía sobre el mayorazgo. La misma fórmula había sido la repetida en otras ocasiones. Por ejemplo en 1684, cuando se había producido otra visita a las casas, coincidiendo con el momento en que sería el duque de Alburquerque quien habitara las casas. En ese momento el Ayuda de Cámara del duque, Diego Cabrera acompañado del secretario de Leganés Francisco de Hoz, serían el encargado de facilitar la visita.

*habriendo las Puertas de las Bobedas de dhas casas y quartos bajos y Principales de ellas, y el dho P^r Abbad con los demas citados, fue reconociendo y mirando las dhas Pinturas que estauan colgadas en sus Piezas y hallo que en sus sitios faltauan algunas de ellas, Y asi mismo faltauan mediante dho Imbentario algunas tapicerias joyas y otras cosas, y haviendolas hechado menos, y preguntadole al dho Dⁿ fran^{co} de Hoz si tenia noticia donde podian estar respondio el suso dho que mediante la facultad que le da la dha fundacion a su ex^a dho s^{or} Marques, las que faltauan o podian faltar las podia tener para el seruicio de su casa y Persona donde quiera que se hallase*²⁸⁰⁹

²⁸⁰⁷ Ibidem.

²⁸⁰⁸ Ibidem.

²⁸⁰⁹ Revisión del inventario del Mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de san Basilio. 15 marzo 1684, A.D.M., C^a 2101/1, sin foliar.

Sin embargo hoy sabemos que algunas de estas piezas, especialmente las tapicerías fueron desvinculadas progresivamente a través de distintos intermediarios y compradores, como se analiza a continuación. Tras la guerra de sucesión y por su claro apoyo a la causa austracista, Leganés fue exiliado progresivamente alejado de la corte, por decisión de Luís XIV, que temía que el aun tambaleante trono de su nieto Felipe de Anjou en España fuese derribado por los partidarios del Imperio. Leganés fue primero apresado en Madrid, luego exiliado a Pamplona, Burdeos y París²⁸¹⁰, donde moriría el 29 de febrero de 1711, siendo enterrado en el convento de Religiosos Mínimos de la Plaza Real²⁸¹¹. Tras su muerte, sin hijos y sin testamento, se produce un proceso de testamentaría por el que sus bienes libres se inventarían tasan y venden en almoneda²⁸¹². Mientras los bienes del mayorazgo fundado por su abuelo, pasaron a su legítimo heredero, que era el X conde de Altamira Antonio Moscoso y Osorio.

Este X conde era hijo de don Luís de Mososo primo de Leganés, con quien, como se ha visto, había mantenido fuerte contacto. Don Luís era a su vez hijo de Inés de Guzmán, la hija del I marqués de Leganés, casada con Gaspar Hurtado de Mendoza, hijo de Lope Mososo conde de Altamira. Por lo tanto, este Antonio X conde de Altamira, era bisnieto del I marqués de Leganés y el heredero más directo, por vía de su hija Inés, una vez extinguida la línea directa en el III marqués de Leganés. A partir de 1711 el marquesado de Leganés, y todos sus bienes quedaban ligados a la casa de Altamira, cuyo propietarios, serían a su vez marqueses de este título.

La testamentaría del III marqués de Leganés y su herencia por el conde de Altamira, provocó una cantidad enorme de documentación, donde el aspecto más relevante son las reclamaciones por los bienes de mayorazgo que no se localizaban. También tras la muerte de Leganés, los monjes Basilio revisaron, como habían hecho periódicamente, los bienes artísticos ligados al mayorazgo, vigilando que no habían sido enajenados. Con este fin se produjo una nueva visita a las casas principales de este título en calle san Bernardo. El 20 de abril de 1711 el abad Antonio Sánchez junto con el padre Gregorio de la Cuesta y el procurador fray José Ruiz preguntaban a los servidores de Leganés Matías Maroto, su contador, y a Martín Solano su guardarropa, por los bienes que en la anterior visita de 1697

²⁸¹⁰ Leganés estuvo un tiempo en la fortaleza Pamplona, de allí fue conducido al castillo de Trompette en Burdeos y por último al castillo de Vincennes en París, Maura 1942, p. 438

²⁸¹¹ En una sepultura costeada por los propios religiosos, según se deduce de las cuentas de su testamentaría: “*A los religiosos Mínimos de la Plaza Real, dozentas libras de lo que se les dene por la sepultura del dicho Difunto señor Marqués de Leganés*” (A. D. M. C^a 2103/11)

²⁸¹² PAra los datos se remite a la Memoria de licenciatura “El III marqués de Leganés y sus bienes artísticos”, José Juan Pérez Preciado. Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte II, Curso Académico 1999-2000.

ya se habían echado de menos. Los servidores de Leganés no supieron o pudieron dar noticia de ellos:

*Carlos Maroto a cuyo cuydado esttan paños y tapizerias de ellas y aviendole embiado a llamar al suso dho dixo no auer tales alaxas de tapizerias en dhas casas ni ttener nottizia ziertta y fixa donde parauan. Y lo mismo respondió el dho Dⁿ Marttin solano a si en quan a estas dhas alajas como de las demas que por dha visita anttezedente constta averse allado menos en dhas casas*²⁸¹³

Además los visitadores repararon en la ausencia de varias pinturas. Siendo en esta ocasión la primera en la que se individualiza la ausencia de obras pictóricas concretas. Entre ellas algunas de las primeras y más económicamente relevantes de la colección. Como la *Madonna de la Impanatta*, considerada original de Rafael (Cat. 1), una pintura que suponía una pérdida de 165000 reales para el mayorazgo:

*Y ademas de llas se allo menos la Pinttura original de Raphael Urbino de nra S^{ra} con el niño Jesus en los brazos y sⁿ Juan Y santa Ysael, que según consta por el Ymbentario y ttasaz^{on} de las Pintturas que se hizo asi de las vinculadas como de otras esttta tasada dha Pinttura en zientto y sesenta y zínco mil R*²⁸¹⁴

Además de la pintura de Rafael, también se echaban en falta obras como la *Virgen con Niño en una Guirnalda* de Brueghel y Rubens (Cat. 3) hoy en el Prado, y la *Virgen con Niño y san Juan de Tiziano* (cat. 3):

*por ahora se hallaron menos las pintras del numero tres y numero quatro tasada la una en onze mill R¹ de vellon y la otra en dos mill y quatrozientos y por quanto*²⁸¹⁵

También anotaron distintas irregularidades en la disposición del conjunto de las pinturas pertenecientes al mayorazgo

*y prosiguiendo en la visita de los cuadros vinculados por no estar puestos según el orden y como se hallan en el Ymbentario y muchos de ellos borrados los numeros y por hauerse retocado*²⁸¹⁶

En realidad como sabemos el orden del inventario no se había correspondido nunca al orden de exhibición de la colección en las casas. Aunque mucho más relevante es

²⁸¹³ Revisión del inventario del Mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de san Basilio. 20 abril 1711. A.D.M. C^a 2101/1, sin foliar.

²⁸¹⁴ Ibidem.

²⁸¹⁵ Ibidem.

²⁸¹⁶ Ibidem.

la noticia de la ausencia de números de muchos de los cuadros, lo que explica las reenumeraciones que se produjeron en años sucesivos, y que veremos en capítulos posteriores. En cualquier caso, la noticia de la ausencia de las tres pinturas citadas del mayorazgo es significativa, aunque no expresaba, ni de lejos, la dispersión que había sufrido la colección durante la vigencia de don Diego al frente del marquesado. El monasterio dirigió en 1712 una reclamación, en la que exigía el doble del precio de las obras perdidas, tal y como había establecido el I marqués en la fundación de su mayorazgo. Sin embargo, entre las pinturas que se solicitan en este momento se excluye la Virgen de Tiziano (cat. 3) y se afirma que falta la virgen con santas de Van der Weyden (cat. 5). La reclamación iba dirigida contra los testamentarios de Leganés, cuyo abogado, Tomás Pastrana se defendió bravamente, volviendo la acusación contra los propios monjes. Alegaría que para tal reclamación debía haberse hecho tasación y cotejo con el inventario del último poseedor y que en el realizado no se comprendían los bienes de Morata y otros lugares de su jurisdicción, lo que justificaría la ausencia de ciertas pinturas. De manera más astuta y apurando el argumento afirmaría que de probarse tales ausencias, el culpable sería la parte contraria, esto es el convento de Basilio, por no haber hecho el reconocimiento del mayorazgo al principio de cada año según el deseo del fundador del mayorazgo. Finalmente se acusó de rebeldía al monasterio y se archiva el 26 de octubre de 1716²⁸¹⁷.

En realidad sería la sagacidad de los abogados, especialmente la del heredero conde de Altamira, quienes aporten muchos más datos sobre la verdadera dimensión de la dispersión de la colección en tiempos de su anterior poseedor. En junio de 1711, al poco de producirse la herencia, se establece una lista de aquellos bienes que están ausentes. Los que se considera enajenados ilegalmente y que el conde reclama. Entre ello se citan muchas de las tapicerías que vimos ya se creía perdidas años atrás: la que fue regalo de Luís XIII, con la historia de Júpiter y Diana, la regalada por la infanta Isabel Clara de la Creación del Mundo, la Historia de Rómulo según diseños de Rafael, y otras dos con las historias de Decio Mus y Pomona; además de los reposteros ganados al conde de Arcourt en la batalla de Lérida por el I marqués. Es decir los más valiosos de la colección de tapices, ya no se encontraba en el mayorazgo. También se expone la ausencia de las mejores joyas que habían existido en la colección: el famoso cintillo de oro regalo del emperador Fernando III, la rica copa de oro regalo a la ciudad de Zaragoza de 1646 y una espectacular gargantilla. Pero lo más relevante para nuestro discurso es la lista de ciento treinta y una pinturas que se mencionan ausentes de la colección. Lista que supera con creces las

²⁸¹⁷ “Pretensiones del Monasterio de san Basilio, contra los bienes del Marq^s de leganes sobre que se le pague el doble de las Alajas Defalcadas al Mayorazgo”, 1 agosto 1712. A. D. M.. C²102/ 8

pérdidas establecidas por los monjes basilios, cuyo control del mayorazgo se evidencia nefasto²⁸¹⁸.

Tras la reclamación de las pinturas “perdidas”, se produjo un pleito de Altamira contra los testamentarios del III marqués de Leganés a quienes se les exigía el reintegro de su valor económico, procedente de los bienes libres dejados por Leganés. Esta documentación establece datos muy sugerentes sobre el destino de algunas de esas pinturas, evidenciando como algunas fueron enajenadas por don Diego durante su vida²⁸¹⁹. El 15 de agosto de 1711, algunos testigos interrogados en el pleito aportan datos muy relevantes sobre alguna de las obras reclamadas²⁸²⁰. Estos fueron Manuel de Albiz, que era coronel de Infantería Española y había habitado en la casa del Marqués de Leganes a quien había servido más de cuarenta años, según él mismo afirma; Manuel de Avellan, criado que sirvió mas de cuarenta y cuatro años; Sebastián de Alarcón, que había actuado de tesorero y otros oficios del Marqués durante treinta y nueve años y Carlos Maroto, que era guardaropa e hijo de Matías Maroto que también ostentó el mismo cargo. Ellos cuatro aportan sugerentes datos sobre algunas de las obras perdidas. Como por ejemplo que las tapicerías las había llevado Leganés en Valencia durante el tiempo en que fue virrey, que luego las empeñó y que para recuperar al menos la de Júpiter y Diana, vendió las cuatro restantes; justificando así su ausencia²⁸²¹. También confirmaron que la que sobrevivió a esta presión económica con la Historia de Júpiter fue vendida en 1689 al marqués Grillo, cuando necesitó el dinero para emprender el viaje a Alemania, donde Leganés iría para asistir a Mariana de Neoburgo en su viaje hacia España²⁸²². Sobre el cintillo y la copa de oro, se afirma que faltaban desde hacía muchos años sin que se supiese exactamente desde cuando.

Respecto a las pinturas los datos son mucho más precisos. La *Madonna de la Impanatta* de Rafael (cat 1) había sido empeñada en el Almirante de Castilla aparentemente

²⁸¹⁸ Reconocimiento de los bienes enajenados del mayorazgo en vida del III Marqués. 27 julio 1711, A.D.M., C^a 2102 / 3, f. 4v-14v. Véase Apéndice Documental, doc. 11.

²⁸¹⁹ “Cotejo descripzion y reconozimiento de las Alaxas que faltan de las comprendidas en la fundazion del estado y mayorazgo de Leganes” A.D.M., C^a 2102/ 3.

²⁸²⁰ Ibidem, f. 15 y ss.

²⁸²¹ Había sido nombrado Lugarteniente y Capitán General del Reino de Valencia el 5 de enero de 1667 (Ibars 1963, p. 286 y ss., según documentos del Archivo de la Corona de Aragón).

No conocemos la fecha exacta de su cese en el puesto de Virrey de Valencia, pero si conocemos que el 22 de septiembre de 1668, se encontraría Leganés en Madrid, puesto que en esa fecha se tiene noticia de su matrimonio celebrado en el Palacio Real con Jerónima de Benavides, dama de la Reina, y hermana del IX conde de Santisteban, Francisco Benavides y de la Cueva (Academia de la Historia, Salazar, H-4, f. 187).

²⁸²² Leganés partiría de Madrid el 30 de mayo de 1689 hacia Duseldorf. En este caso su labor era estrictamente diplomática, complimentar el regalo nupcial del rey a la futura reina Mariana de Neoburgo. El 26 de septiembre llegó a la ciudad alemana, donde llevaba Mariana desde el 18 de septiembre, sin embargo, parece que no llevó la alhaja por miedo a que fuera robada en el camino (Baviera 1938, p. 26 y 45; Maura 1942 II, p. 254).

por 1000 doblones²⁸²³. También se afirma como varias obras fueron vendidas a Juan Bautista Marqueli, entre ellas el *san Sebastián* de Van Dyck (cat. 169), los *Desposorios de Santa Catalina* (cat. 286) y la pintura de *Cristo bendiciendo a los Apóstoles* de Giorgione (cat. 297). Esta última por precio de 50 doblones. Además de dos obras anónimas: la historia de *José y la mujer de Pitufar* (cat. 760), y un *san Francisco* (cat. 820). También confirman que el resto fue vendidas o donadas por los marqueses o antecesores sin saber con exactitud a quien.

El proceso siguió abierto durante varios años. Todavía el 18 de septiembre de 1715 se produjo una nueva toma de declaración a los mismos testigos. En esta ocasión se aportarían datos mucho más concretos. Por ejemplo el guardarropa Carlos Maroto contó como su padre que había ejercido el cargo durante el tiempo en que Leganés estuvo en Cataluña, vio como el mayordomo y tesorero Juan de Morales le solicitaba la tapicería de Júpiter, por haber sido vendida al marqués Domingo Grillo “para remitir los gastos de la guerra de Cataluña”, y vio como se sacó del guardarropa y encajonada²⁸²⁴. Datos que confirmaría García de Alarcón. También confirmaba éste que las otras cuatro tapicerías habían sido empeñadas en Valencia, aunque sabía que tras regresar Leganés de Flandes algunos paños se habían restaurado. Sobre las joyas confirmó que la gargantilla la vendió la marquesa de Poza, viuda del I marqués, a un platero por los gastos que mantenía. Mientras que Manuel Abellán afirmaría que la copa de oro dádiva de Zaragoza fue vendida pero ignora a quien.

De nuevo los datos más notables se establecen en torno a las pinturas y los aporta Abellán. Afirmó que algunas pinturas viajaron a Alemania, y otras en realidad se localizaban en las casas de Morata de Tajuña. Los datos más relevantes se establecen sobre la pintura de Rafael que afirma haber visto en las casas del Almirante en la tribuna del Oratorio, después de haber sido empeñada por 1000 doblones. Menciona también que el hijo de este Almirante, la llevó a Portugal y en la fecha de la declaración (1715) estaba en poder de la marquesa de Santa Cruz. También afirma algo fundamental, que en las casas de Altamira, existía una copia realizada por el pintor Francisco Pedraza con el marco que tenía la original “*por habersele quitado al tiempo del empeño para sacarla de la casa con secreto*”. Lo que parece ser una especie de estafa de Leganés a su propio mayorazgo, cambiando la obra original por una copia a la que se colocó el marco para hacerla pasar por el original vinculado por su abuelo. Sobre la pintura de Rafael, que como sabemos hoy no era sino

²⁸²³ Según dice la documentación éste era el padre del que vivía en la fecha de la declaración, es decir 15 de agosto de 1711. Éste sería entonces Juan Tomás Enríquez de Cabrera, huido a Portugal en 1702 y muerto poco después el XX de XX del mismo año 1711.

²⁸²⁴ Curiosamente antes se había afirmado que fue para sufragar el viaje a Alemania.

una obra de taller, se confirma que fue entregada al criado Juan de Morales para el Almirante, pues traía un recibo firmado por el marqués.. Abellán también afirmó que llegó a ver otras pinturas en las casas del Almirante como el *san Sebastián* de Van Dyck, de la que ignoraba si había sido un empeño o un trueque. En poder del mismo noble también afirma haber visto la *Magdalena* de Rubens (cat. 228), y la *Magdalena* dormida de artista anónimo italiano (Cat. 287), aunque cree que luego la vio en la Iglesia de san Pascual de Madrid.

Las precisiones de Abellán son muy relevantes para documentar los motivos por los que algunas pinturas salieron del mayorazgo. Así la afirmaba que la *Sagrada Familia* de Gerard Seghers (cat. 201) había permanecido en las casas de la marquesa de Poza, y tras su muerte en 1680 fue vendida en la almoneda a Juan de Morales criado de la marquesa. Éste Juan de Morales, también compró en la almoneda de la marquesa de Poza la *Sagrada familia con santos* de Rubens (cat. 1243), que luego vendió a Leganés, y éste a su vez al conde de Altamira. Finalmente Abellán aportaría datos sobre otra interesante pintura *Nuestra Señora con el Niño en brazos* (cat 1306) de Rubens, que dice que el III marqués de Leganés la entregó al monasterio de san Basilio con otras pinturas, que no cita, y tres doseles para poner en el altar mayor y colaterales cuando se trasladó el santo sacramento por no haber retablos. Desafortunadamente Abellán ignora si fue esta entrega fue en préstamo o propiedad, pero afirma que no la devolvieron los religiosos, y dice ignorar donde está, pudiendo corresponder, según afirma a la que está junto a la Puerta de la Sacristia con Marco dorado, de no ser ésta una copia.

Los datos que aportaron los testigos en ese año de 1715 son fundamentales para comprobar quienes fueron los destinatarios de las pinturas que salieron del mayorazgo en tiempo del III marqués de Leganés, y las causas de esos traspasos. Entre ellos el citado Almirante de Castilla, que por fechas ha de tratarse del último poseedor de este título Juan Tomas Enríquez de Cabrera²⁸²⁵, personaje que había heredado la magnífica colección de pinturas reunida por su abuelo el IX Almirante Juan Alfonso Enríquez de Cabrera. Éste había reunido sus pinturas en el Palacio del Prado de san Jerónimo, fuertemente elogiado por el embajador alemán Harrach²⁸²⁶. Su hijo Juan Gaspar, X Almirante, también amante de la pintura, fundó el convento franciscano de san Pascual Bailón en Madrid, que dotó de obras de Ribera, junto con otros italianos y flamencos. Como coleccionista participó en compras de obras procedentes de varias colecciones en Inglaterra. Gracias a su relación con el conde de Fuensaldaña, comprando pintura en las ventas de Morelli (1670), del conde de

²⁸²⁵ Sobre este personaje véase Fernández Duro 1903.

²⁸²⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 172-174. Su inventario de 1647 en p. 407 y ss.

Molina (1675), de Alonso Ramírez del Prado (1674). Destacó por su interés en los autores españoles, Carreño, Herrera el Mozo, Antolínez y Pereda, aspecto en que es común a otros coleccionistas de tiempos de Carlos II²⁸²⁷. En su caracterización como patrono y aficionado a la pintura destaca su relación con el pintor Juan de Alfaro encargado de la conservación de su colección²⁸²⁸. Sería Alfaro quien participaría en la organización expositiva de la colección, concebida según criterios muy modernos al establecer salas por autores, Tiziano, los Bassano, Tintoretto, Rafael, Ribera, Orrente, Rubens además de la una dedicada a los Españoles; o reunidas en diversas estancias según el tema: pieza de países, de perspectivas, de marinas. Juan Gaspar murió en 1691, heredando título y colecciones Juan Tomás, que ha de ser al que se refieren los testigos como el receptor de las pinturas de Leganés. Por lo tanto este Almirante sería el que incorporó a las colecciones familiares las pinturas adquiridas a Leganés. Es decir la *Madonna de la Impanatta* de Rafael, una versión de *Magdalena* de Rubens y otra del mismo tema realizada por un anónimo artista italiano que aparentemente fue destinada al Convento de san Pascual Bailón de Madrid, fundación de su padre, como afirmaron los testigos.

Curiosamente Manuel Abellán, que nos informaba de estos datos, también incluía el *san Sebastián* de Van Dyck, hoy en Edimburgo (cat. 169), como obra que vio en las casas del Almirante. Aunque cuatro años antes se había afirmado que había sido vendida a Marqueli. Es posible que éste fuera el intermediario para que la imagen del santo acabase en poder del noble. De hecho este Juan Bautista Marqueli, del que nada se sabe salvo su supuesta actividad como mediador, fue el principal personaje relacionado con la salida de pintura de calidad de la colección Leganés, y aparentemente no se trataba de un coleccionista sino de un mercader. Como hemos visto ya en 1711 se afirmaba que al menos cinco obras le fueron vendidas. Uno de los aspectos más interesantes de estas ventas lo aporta Carlos Maroto, el hijo del guardarropa que ejercía el oficio cuando la venta. Maroto confirmaba en su declaración cómo para tal el traspaso Leganés había contado con los servicios de un pintor, Francesco Leonardoní, que descolgó los cuadros y los tasó. La presencia de Leonardoní en este proceso es sugerente por varias cuestiones. De un lado la cercanía del pintor veneciano a Leganés, dado que fue el autor de la *Transfiguración*, que el marqués destinó al altar mayor de la iglesia en la villa que daba título a su marquesado²⁸²⁹. De otro,

²⁸²⁷ Ibidem, p. 172-173, su inventario de 1691 en pp. 892 y ss.

²⁸²⁸ Sobre esta relación ya nos hablaba Palomino, p. 368 y ss. Quien afirma que aunque Alfaro pintó varios retratos para el Almirante, era el encargado intelectual de la colección, pues parece que los trabajos de aderezo de los cuadros corrían a cargo de otros pintores, de menor entidad como Diego Ungo.

²⁸²⁹ El cuadro se encuentra en el altar mayor, obra de Joseph de Churriguera. Sobre el retablo véase Rodríguez de Ceballos 1972. No hay datos en torno al posible encargo de esta pintura al artista veneciano.

dado que se le cita como pintor de la reina, se establece una posibilidad muy interesante. Que este servidor real estuviese trabajando de cara a la adquisición de las pinturas para la colección de los reyes. De hecho algunas de las pinturas que adquiere Marqueli aparecen años después en la colección real como la *Santa Catalina* de Van Dyck (cat. 286), que se cita poco después en la colección de Isabel Farnesio en la Granja. La posibilidad de que Leonardoni estuviese eligiendo estas pinturas para la colección real es muy elevada. Sin embargo dado que no se sabe con precisión la fecha de la compra no está claro a qué reina servía Leonardoni, probablemente a la primera mujer de Felipe V, pues Isabel Farnesio llegó a España en 1714. Aun así se puede apuntar varias hipótesis de identificaciones en las colecciones Reales. El *Cristo bendiciendo* de Giorgione, podría tratarse en realidad la pintura anónima de *Cristo con la Samaritana* del Museo del Prado (P1864), que también se citará tiempo después en 1646 en la colección de la nueva reina Isabel Farnesio. Obra con un claro sabor venecianista de raigambre nórdica, muestra a Cristo con el brazo levantado, junto al pozo, y a los Apóstoles detrás, lo que pudiera haber confundido la iconografía. Mas arriesgada parece la identificación de la anónima historia de *José y la Mujer de Putifar*, que adquiere Marqueli en este momento (cat. 760), con la historia del mismo tema que aparece en la colección real de Felipe V, con una extraña atribución a Veronés²⁸³⁰. Por último Marqueli adquirió un san Francisco (cat. 820) tentativamente identificable con la idéntica obra de pequeño tamaño que aparece en la colección de la reina Isabel en 1746 atribuida a Teniers²⁸³¹.

Un aspecto muy interesante sobre la dispersión que sufrió la colección en estos años es el protagonismo de la pintura flamenca, confirmando la alta calidad de las obras nórdicas de la colección formada por el I marqués, cuyo impacto en el coleccionismo se prolongaba hasta los primeros años del siglo siguiente.

Un caso muy interesante lo supone el paso de dos obras de Rubens y van Dyck a Juan Bautista Duplessis, procurador General de la Polvora en los primeros años del reinado de Felipe V. Tras la muerte del III marqués sus acreedores solicitaban a los testamentarios la restitución de ciertos bienes o dinero. Entre ellos se encontraba Duplessis quien el 19 de diciembre de 1712 afirmaba haber comprado a Leganés una pintura de la Virgen san Jose y el Niño de Rubens (cat. 267), que aunque pagada no le había sido entregada a causa de producirse el exilio del marqués. Esto sitúa la compra antes de junio de 1705 cuando

²⁸³⁰ Una pintura orig^l en lienzo de mano de alejandro Beronés, q^d rep^{ta} Jhp el casto, y la Muger de Putifar Tiene vara, y seis dedos de alto; otra y media de ancho. Marco dorado bronceado tallado de medio relieve (Aterido et al. 2004, II, p. 25)

²⁸³¹ 260 un paysito orig^l en Tabla de mano de Vauir Teniers, que rep^{ta} S^{ra} Fran^{ca} de Assis, puesto de rodillas sobre una Gruta haz^{da} Orazion tiene una quarta y un dedo de alto, tercia y tres de ancho. Marco dorado de dos ordenes de talla (Aterido et al. 2004, II, p. 52).

el marqués inició su viaje hacia Francia. También solicitaba la devolución una cierta cantidad de dinero prestada “en confianza y sin papel”, unos días antes. El 2º de mayo de 1713 el abogado de los testamentarios negaba la acusación del acreedor, afirmando, que contrariamente en su poder se encontraba una pintura de Santa Rosalia de van Dyck entre otras alhajas. Aunque el inventario del mayorazgo no arroja ningún ejemplo del cuadro de van Dyck representando a Santa Rosalia, por lo que la acusación de Pastrana debía ser un error. El pleito estaba servido, y los testigos confirmaran en distintos momentos la relación entre Duplessis y Leganés, con ciertos regalos de objetos cotidianos mutuos. Entre ellos es muy ilustrativa la alusión de Francisco de Aguilar que comentaba como Duplessis había comprado muchas pinturas a Leganés, y estando en Francia le había escrito solicitando la orden para la entrega de la pintura de Rubens. Más explícito se muestra Carlos Maroto, quien relató como el propio Duplessis había estado en las casas de Leganés, durante su exilio dada la confianza. Mostrando la colección a otros personajes. Entre las obras había visto la pintura de Rubens y había confirmado que el marqués le había autorizado a quedársela, solicitando al guardarropa que la condujera a sus casas. Maroto relata literalmente como...

Haviendo venido del exerczito el referido Duplesi fue a la casa de dho s^r marques a ver dha casa y las pinturas y mostrarselas a otros camaradas q yban con el y haviendo visto una Pintura de Nra Señora s Joseph y el niño Jesus que es de cosa de vara y media de Alto marco de evano original de Rubenes q estava en el Dormitorio vajo a la caueñera y es del Mayorazgo, dijo Du Plessi que aquella Pintura ya era suya q la tenia ajustada con el s^{ro} Marqués”.

Además de la prueba de la posible cesión de la obra de Rubens, ésta noticia es muy útil pues establece otro posible intermediario artístico o consejero de Leganés, quien se permite mostrar la colección a otros aficionados durante la ausencia del marqués. En cualquier caso, el proceso se alargaría sobremanera, en noviembre de 1714 Maroto volvería a declarar sobre ciertos bienes regalados por Duplessis a Leganés, y que poco después, siempre sin aportar fechas, el marqués ordenó llevarle “la pintura de Santa Rosolea de Van Dyck de cuerpo entero que había sido dádiva del Marqués de los Balbases”. Esta última frase además de aportar datos muy relevantes sobre el origen de la pintura de van Dyck, regalo de uno de los Spinola al I marqués de Leganés, demuestra que la pintura, estaba en poder de Duplessis, que hemos de suponer que se la quedó para siempre. El pleito se dio por concluido en octubre de 1716²⁸³². En 1717 se resolvían todos los pleitos contra la testamentaria de Leganés. La sentencia confirmaba que la pintura de Rubens habría de ser entregada a Duplessis, pues se considera probado que había sido pagada²⁸³³. No vuelve a tenerse noticias de ella, hasta que fue localizada por Michel Jaffé en una colección privada londinense (cat. 267).

²⁸³² Todo el proceso de reclamación en A.D.M. C^a 2103/ 22. Crédito de D^o Juan Bauppi^{ia} Duplessis.

²⁸³³ Sentencia del concurso de los Bienes del ex^{mo} señor Marq^s de Leganes difunto Abintestado. A.D.M, C^o 2108/ 1.

El último capítulo de los adquirentes de pinturas de la colección durante el tiempo del III marqués lo supone el propio Monasterio de Monjes Basilió. Ya se ha visto como el 18 de septiembre de 1715, en plena revisión de las pinturas ausentes del mayorazgo, Manuel Abellán afirmaba que la Sagrada Familia con Santos de Rubens (cat. 1306), había sido entregada a los montes por el propio marqués, para cubrir las necesidades de mobiliario de su capilla en la iglesia. Junto a ella le había entregado otras dos obras que no se especificaban. Algo que redundaba en lo que Tomás Pastrana había afirmado el 13 de febrero de ese año como justificación de la reclamación que de la pintura hacía el conde de Altamira:

= Y p^r que la Pintura orixinal de nra s^{ta} con el niño en los Brazos sⁿ Juan &^a num^o 1306 la dio dho s^{or} Marq^s con otras a los Basilió quando se traslado el ss^{mo} ynterio q se hazian los retablos de la capilla mayor la tienen puesta junto a la sachristia de donde deue sacarla dho s^{or} conde²⁸³⁴

Se ignora si la pintura permaneció en el convento o fue reclamada por el conde. Y nada más se sabe de esta obra que presumiblemente reproducía la que Rubens había realizado para su propio sepulcro. No vuelve a aparecer en otros inventarios de la casa Altamira. Mientras que su presencia en el monasterio de san Basilio de Madrid, no puede afirmarse al ser convento destruido en el siglo XIX.

El proceso de reclamación del conde de Altamira respecto de las 131 pinturas que consideraba ausentes de la colección, tiene un epílogo que demuestra las dificultades que, ya en la época, se tenía para el control de las colecciones de pinturas nobiliarias. La distinción entre bienes libres y bienes ligados al mayorazgo aportaba no pocos problemas a los responsables del guardarropa. Así lo confirmaba Alarcón y Abellán cuando estuvieron en la villa de Morata dirimiendo a que grupo pertenecían las pinturas allí destinadas. El problema principal, es idéntico al que se enfrenta el investigador actual del estudio del coleccionismo, las obras habían sido cortadas, o ampliadas para adaptarlas a las necesidades decorativas:

“expresando que el notivo que pudo hauer para no reconozzerlas al tiempo q se executo el dho cotejo por estar algunas añadidas y otras cortadas para ajustar los Huecos de las Paredes...”²⁸³⁵

De hecho los problemas para el reconocimiento fueron muy grandes. Al menos siete de las pinturas que se habían tasado como bienes libres del III marqués resultaron no serlo, o no encontrarse, por lo que habrían pasado ya a Altamira como bienes del mayorazgo. El inventario general se había levantado rápidamente tras la muerte del III marqués entre 22 de marzo a 22 abril de 1711 y se habían incluido todos bienes considerados libres. Sin embargo en el proceso de entrega de alguno de esos objetos para el

²⁸³⁴ “El s^{or} Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganes y otros”, A. D. M. C^a 2104/ 12, f. 22.

²⁸³⁵ Autos hechos para la renta y Adm^{on} de los vienes Muebles y Raizes de Morata Perales de Tajuña, A.D.M. C^a2105/ 4 f. 56v-57

proceso de tasación y almoneda, por parte del contador Martín Solano, el 5 y 7 de septiembre de 1712 se retiraban siete pinturas que se había deducido eran del mayorazgo:

354. La lamina de Madera que se expressa al numero trezientos y zinquenta y quattro no la entrego por decir pertneze al Mayorazgo de la cassa de Leganes

(...)

495. Dejo de entregar la lamina que se expressa en el numero quatrozientas y nouenta y zinco por tener ella el numero trezientos y sesenta y zinco y ser compañeras las dos que se expressan en la referida partida y dize reconozera con ttodo cuidado el ymbentario de las Alajas del Mayorazgo del s^r Marqués de Leganés y no siendo comprehendidas las entregara ambas y todo lo demas q sean vienes libres.

(...)

510. Dejo de entregar la minatura del jarron Dorado que se expressa al numero quinietas y diez por deçir le ha entregado al s^{or} Conde su amo por pertenezzer al Mayorazgo y tener el numero mill trezientas y cattorze.

(...)

523. Dejo de entregar una minatura que es la que se expressa al numero quinientas y veinte y tres de dho ymbentario por no hauerla hallado y que ara diligencias de buscarla

(...)

529. Dejo de entregar el zirculo demas de quattro Dedos en quadro al Parezer la quema de sodoma y salida de Lott quando su mujer se combirttio en Sal; metido en un Obalo correspondiente al Marco quadrado de evano el qual estaua quebrado y es el que se expresa al numero quinienttas y veintte y nueve dijo dho Don Martin no sauer que se hauia hecho y que aria Diligencia de su Busca

(...)

533 Dejo de entregar la minatura de media terzia de Ancho y media quartta de Alto marco de Peral y xpttal de delante en que estan diferentes sauandijas y un florero al rematte q dize Amor y es la que se expressa al numero quinienttas y ttreintta y ttres por dezir no hallarla y que ara diligenza de Buscarla y la enttregara

(...)

699 Assi mismo faltta de entregar la Pintura del Gallo que estaua en el gauinette porque dijeron Dⁿ Martin Solano y Carlos Maroto ser vinculada y tenerla en su quarto el s^{or} Conde su Amo²⁸³⁶

No se trataba de pinturas secundarias, entre ellas se deduce la presencia de algunos de los más notables ejemplos de obras, especialmente flamencas, atesoradas por el I marqués en la primera mitad del siglo. Obras que estuvieron a punto de ser vendidas en almoneda, pero que se recuperarían. Las descripciones que de ellas se había hecho en el inventario general de marzo-abril de 1711 aporta más conocimiento a su identidad.

La primera de ellas se había descrito en como 354. *Otra lamina de madera de cosa de tres quartas de ancho y media vara de alto con su marco negro en q esta pintado un capon asado sobre un plato cuchillo medio limon y un panezillo partido*. Pintura que recuerda temática y formalmente a los bodegones flamencos de banquetes como los que había realizado a mediados de siglo Clara Peeters, de quien al menos dos obras están documentados en poder del I marqués (cat. 50-51).

El número 495 fue problemático. Se afirmaba que poseía un número 365, que la vinculaba con el mayorazgo. Sin embargo en 1655 ese número es un bodegón atribuido a Paul de Vos mientras que en 1711 la pintura se describía como: 495. *una lamina en tabla de zerca de tres quartas de largo mas de terçia de ancho marco dorado y labrado en que ay zínco mamarachos vorrachos junto a una chimenea, el uno con unas tenaza en la mano otro con el dedo y no se continuo esta partida p^r reconozerse ser de las vinculadas y tener sus numeros y en su lugar se puso*. Aunque la mención al número del mayorazgo es errónea, la descripción la relaciona con escenas de género flamencas, bambochadas y obras de Browuer o Teniers, que Leganés pudo llegar efectivamente a atesorar²⁸³⁷.

La inventariada en 1711 con el número 510 se describía en la entrega como: *una miniatura de un jarron dorado y azul con unas flores y avajo dos zirueltas en un ramillo y dos peritas en otro de menos de quarta de alto y media de ancho marco de Peral y dos ylos de plata y su xptal*. El número 1314 que se decía en el primer inventario que aun portaba la pintura, la identifica con la pequeña miniatura sobre yeso inventariada en 1655 con tal número (cat. 1314), y por lo tanto era efectivamente una pintura del mayorazgo

La número 529 es singular porque no aparece en el inventario de 1711, sin embargo como decía Martín Solano, se trataba de un óvalo con la Historia de Lot en el incendio de

²⁸³⁶ Bienes que entrega Martín Solano para la tasación, A.D.M.C²2103/ 7 *Reconzⁿ de vienes becha a poder de Joseph Fernz*

²⁸³⁷ Agulló 1996, p. 160, núm. 129, ha de ser presumiblemente una pintura de Adriaen Brouwer. Véase el apartado sobre la villa de Morata en 1753.

Sodoma, cuyo tema y medidas la relacionan claramente alguna de las pinturas atribuidas a El Bosco de las que se citan en 1655 (cat. 252, 255 y 303).

La última puede relacionarse claramente con alguno de los conciertos de pájaros a los que el I marqués fue también muy aficionado (cat. 60, 163, 165, 774), pues se describía como 699. *una Pintura de lienzo en q esta un gallo y otras aves de cosa de dos terzias de Ancho y media vara de alto marco dorado el qual esta enzima de la Puerta de la entrada del Gavinete*. Aparentemente al menos ésta última permanecía ya en poder del conde de Altamira que la disfrutaba en su cuerto, pudiendo ser una sutil manera de desvinculación del mayorazgo, pues a partir de entonces no queda claro que se reintegraran efectivamente a las pinturas vinculadas. De ser así se establece un nuevo camino por el que las pinturas salían de la colección formada en el siglo anterior por el I marqués.

Los números 523 y 533 no se había entregado por no encontrarse, quizás ya había pasado al conde por ser de mayorazgo. En el inventario de 1711 se describe sin mayores precisiones: 523. *una minatura con diferentes animales y frutas y flores con un geroglífico arrina y un lebrero q dize laur de cosa de media terzia de ancho y media quarta de alto marco de evano la primera; y 533. una miniatura de media terzia de ancho media quarta de Alto marco de peral y su cristal delante: en que estan Pintadas diferentes sauandijas y un lebrero en el remate q dize Amor*, la segunda.

Como se comprueba por estos datos varias pinturas del mayorazgo habían pasado por pinturas que aparentemente eran bienes libres. Este hecho establece la posibilidad de que otras pinturas también lo estuviesen. Otras pinturas que no pudieran haber sido reconocidas a tiempo como parte del mayorazgo y fuesen vendidas en la almoneda del III marqués celebrada hacia 1713, en la que como se dijo participaron numerosos miembros de la sociedad cortesana de los primeros tiempos de Felipe V.

Mientras los encargados de la testamentaría de Leganés se afanaban en dividir los bienes libres de aquellos de mayorazgo, como se ha visto el conde de Altamira reclamaba las 131 obras que consideraba perdidas o enajenadas del mismo. Los esfuerzos de los oficiales y testamentarios era probar que las pérdidas no eran tantas. Por ejemplo Tomás Pastrana llegó a afirmar algunas de las pinturas no estaban perdidas, sino depositadas en palacios como el de Morata. La razón asistía a este agente testamentario, dado que en 1713 se consignaron algunas de las pinturas que se habían considerado enajenadas erróneamente y que habían sido incluidas en la reclamación de Altamira, pero que se encontraban en el palacio de Morata de Tajuña, entre los bienes de mayorazgo de su

propiedad. Es decir no estaban perdidas, sino que no se habían localizado²⁸³⁸. Las alusiones a pinturas cortadas y añadidas, que ya se han citado más arriba no eran meras excusas de los oficiales por no haberlas localizado, la documentación establece claramente como muchas obras habían mudado su tamaño original, siendo incluso cosidas en parejas. Cambios que impedían que los números de inventario se apreciaran sobre los lienzos confundiendo su localización.

Las pinturas localizadas en el palacio de Morata eran dieciséis de las cuales al menos ocho eran parte de la serie de los meses de los Bassano (cat. 526-531, 535, 537). Algunas de ellas habían sido partidas, localizándose el número del inventario antiguo únicamente en una parte, lo que había dificultado su identificación. Llama la atención que el resto de la serie de los meses se encontrara en el palacio de Madrid, lo que indica una grave dispersión y división de los grupos de pinturas que afectó a la colección desde que la conformara el I marqués de Leganés. Los cuadros de Bassano se mantenían colocados en la Antecámara del cuarto alto²⁸³⁹. El Dormitorio Bajo mantenía el cuadro con el Santiago Apóstol de Ribera (cat. 315), que había sido ampliado; así como la representación de La Madre Ana de Bartolomé (Cat. 320) también añadida, así como san Francisco y la visión del ángel de Guercino (cat. 813). En el dormitorio alto se encontró la copia de la Sagrada Familia de Francisco I, de Rafael (cat. 1108), y una anónima Virgen con Niño (cat. 809) que también permanecía añadida en su parte alta. El oratorio del cuarto principal del palacio de Morata albergaba más piezas del mayorazgo que habían sido consideradas como perdidas. Entre ellas la Virgen con Niño consierada de Guido Reni (cat. 795). Finalmente uno de los ejemplos de ermitaños en paisajes firmados por Pieter Snayers se encontraba en la llamada “Pieza Baja que cae a la Huerta” (cat. 658). LA mayoría de estas pinturas seguirían en su sitio en 1753, cuando se inventaría la propiedad de Morata, tal y como se analiza más adelante.

²⁸³⁸ *Autos hechos para la renta y Adm^{on} de los bienes Muebles y Raíces de Morata, Perales de Tajuña*, A. D. M. , C^a 2105/4, Alhajas en el Palacio de Morata, f. 53-55, 15 noviembre 1713; Véase Apéndice Documental, doc. 12.

²⁸³⁹ La colocación de las pinturas en el Palacio de Morata se establece en otro documento en el que se resumía los bienes que pasaron al conde a resultas del litigio con la testamentaria. Entre ellos los que habían aparecido en Morata como propios del Mayorazgo. *Inventario de las piezas que se queda el Conde de Altamira, en pago por lo enagenado del mayorazgo, o por pretender comprarlas. Archivo Diocesano. C^a2104/12, ff. 24-32, 21 febrero 1715; Véase Apéndice Documental, doc. 13.*

Los condes de Altamira y las colecciones del mayorazgo de Leganés durante los inicios del siglo XVIII

Como se ha visto al final del apartado anterior, al menos dieciséis de las pinturas reclamadas por Antonio de Moscoso conde de Altamira como ausentes de la colección fueron localizadas, mientras otro grupo de pinturas habían sido en principio confundidas con bienes libres, y posteriormente reintegradas al conde. Aun así cuando este conde heredó la colección de pinturas que había atesorado el marqués de Leganés en la primera mitad del siglo XVII eran muchas más las obras de las que no se tenía noticia. El documento de petición de los bienes perdidos había establecido en 131 las pinturas ausentes, de las que -como se ha ido viendo en este capítulo- algunas se ha podido documentar que fueron cedidas al Almirante de Castilla, Juan Bautista Duplessis, Juan Bautista Marqueli, o habían pasado al monasterio de los Monjes Basilio, siempre por decisión del III marqués de Leganés. Esta merma de bienes propios del mayorazgo colocaba además a Altamira, como acreedor de los bienes libres que el III marqués dejaba en herencia, y así hizo valer su derecho de reclamación²⁸⁴⁰. Algunos años después de la muerte de Leganés, la justicia sentenció a favor de Altamira. Se debía una compensación económica. Como al resto de acreedores se le pagó en parte con algunas de las pinturas de bienes libres que había dejado el III marqués de Leganés. Las obras por él elegidas, nos ayudan a establecer un cierto perfil sobre su personalidad como aficionado a la pintura²⁸⁴¹. Circunstancia muy útil para entender sus inclinaciones artísticas pues él sería el primer usufructuario de la colección Leganés, una vez que se había extinguido la línea principal fundada por el I marqués. Sus intereses artísticos, o la ausencia de estos, permitirán considerar las posibilidades que la colección tenía de seguir permaneciendo intacta, o verse sometida a mayores dispersiones, que es el tema de los párrafos siguientes.

Altamira eligió varias obras que incorporó a su patrimonio. Entre ellas una escena de cocina o bodegón con figuras y dos grandes lienzos con tema mitológico. Obras que de hecho ya disfrutaba en sus propias casas en la fecha de la entrega:

Una pintura de lienzo de siete Quartas de largo y vara y media de Alto, con marco Dorado en q esta una muger y unos muchachos en un Bodegon yno esta comprendida en el ymbentario, tasada en ochozientos R^s 800

²⁸⁴⁰ "El s^{er} Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^{er} Marques de Leganes y otros", A.D.M., C^a 2104/ 12

²⁸⁴¹ El auto judicial en Ibidem, ff. 24-32.

Otra Pintura de un lienzo de siete quartas de alto y zinco de Ancho pocas o menos empotrada en la Pared de la fachada de la Pieza del Gabinete de dho señor Conde que es de Benus y Baco, tasada en seisçientos R^s 600

Otra Pintura en el zielo de dha Pieza Gabinete de siete varas de largo y quatro de ancho que es Adonis y Benus, y diferentes cupidos que esta y la Antezedente tampoco estan ymbenttariadas tasada en tres mi R^s 3000²⁸⁴²

En buena ley estas tres pinturas deberían haber sido incorporadas al propio mayorazgo de Leganés, al ser compensaciones por la enajenación de bienes. Sin embargo es probable que pasaran por bienes libres del conde, o se unieran a las demás colecciones heredadas de sus antepasados.

En realidad a raíz de la unión de la casa Altamira y la de Leganés, la tarea de rastreo de las pinturas de la colección del I marqués de Leganés se establece muy ardua. La documentación es escasa y las posibles mezclas patrimoniales, movimientos de pinturas, y compraventas de otros bienes dificultan la deducción de la historia física de las pinturas. Por ejemplo, en su testamento de 1724 el conde de Altamira donaría una pintura a su hermano Luís Moscoso Ossorio, a la sazón Sumiller de Cortina del rey y Capellán Mayor de san Isidro, sin que haya sido posible averiguar su tema²⁸⁴³.

Sin embargo, han sido localizados varios documentos e inventarios parciales que demuestran que pese a todo la colección permanecería, en su mayor parte, en los mismos lugares donde se habían mantenido durante años. Es decir, el palacio propio del mayorazgo de Leganés en la calle Alta de san Bernardo y las Casas en la villa de Morata de Tajuña en las cercanías de la corte.

El conde Antonio tendría un cierto protagonismo en la corte filipina del primer Borbón. En 1715 alcanzó el cargo de Gentilhombre de la Cámara y en 1721 fue nombrado Sumiller de Corps del Príncipe, futuro Luís I, cargo que mantendría durante su breve reinado. También ejerció de Alcaide del Buen Retiro, como heredero del marquesado de Sanlúcar²⁸⁴⁴. Definido por el conde de Saint Simon como personaje rico, instruido y bien formado, se lamentaba el viajero francés de su escasa formación internacional: tiene talento y ha leído mucho: *es lástima grande que no haya servido ni viajado nunca; hubiera sido un verdadero súbdito*²⁸⁴⁵. En cualquier caso, su posición le permitiría estar al cabo de la situación de la corte y vincularse de cerca con cuestiones relacionadas con el mundo de los artistas

²⁸⁴² Véase Apéndice Documental, doc. 13.

²⁸⁴⁴ AGP, Expedientes Personales, C^a60/15.

²⁸⁴⁵ Saint Simón 1933, p. 66.

palatinos. Por ejemplo, como Alcaide del Retiro, Altamira tenía que procurar alojamiento a los artistas que trabajaban para la corte. Así el 15 de marzo 1721, el marqués de Grimaldi le informaba que se había resuelto dar una o dos piezas a Andres Procaccini para que pudiese trabajar²⁸⁴⁶. Esta posición y vinculación con el mundo de los pintores en los años de reestructuración del aparato artístico cortesano en los primeros años de la nueva dinastía borbónica, hace que se pueda presumir la existencia ciertas trasferencias de pinturas a la colección real. No obstante su madre Ana Folch Cardona sería dama principal de la reina Isabel Farnesio, cargo en el que sustituyó a la poderosa princesa de los Ursinos²⁸⁴⁷. Sin embargo, los escasos datos sobre transferencias artísticas que se tienen se nos presentan en sentido contrario. Cuadros que procedentes de la colección real acabarían en la familia del conde. El caso tiene que ver con la costumbre de que el Sumiller de Corps se quedase con los bienes existentes en la Cámara Real a la muerte del monarca. Cuando murió el rey Luís, don Antonio evitó hacer uso de este derecho, cerrando el oratorio del rey al que sólo él tenía acceso y entregando la llave al secretario real. Sin embargo años después, muerto el conde, se reclamaron estos bienes por parte de su viuda la marquesa de Astorga. Entre ellos once pinturas que la marquesa mantuvo para su familia o entregó en regalos a diferentes personas²⁸⁴⁸. Se trata de una circunstancia excepcional, pero que demuestra la privilegiada posición del conde para el dominio de las cuestiones cortesanas realcionadas con las artes plásticas. Aun así, nada se sabe de posible afición al coleccionismo y el interés por la pintura, ni el mecenazgo directo de algún artista. En 1725 moriría a consecuencia de una amputación mal curada, siendo enterrado en el convento de la Buena Dicha de Madrid²⁸⁴⁹.

El palacio de san Bernardo en 1726

A la muerte del X conde de Altamira, el mayorazgo de Leganés recaería en su hijo Ventura, en ese momento menor de edad, siendo tutelado por su madre la marquesa de Astorga. El nuevo conde disfrutó los mismos títulos y dignidades que su padre: Alcaide del Buen Retiro, miembro de la Junta de Obras y Bosques, etc, cargos que ejerció en su nombre el duque de Nájera, como tutor legal²⁸⁵⁰. Sin embargo, este nuevo conde moriría

²⁸⁴⁶ Biblioteca Nacional, Secc. Raros y Manuscritos, Mss 12951/ 55

²⁸⁴⁷ Ruiz de Arana 1923, p. 339.

²⁸⁴⁸ El pasaje se documenta y narra en Aterido *et al.* 2004, I, p. 230-231, con mayores precisiones documentales.

²⁸⁴⁹ Véase el testamento. AHPM 13909, f. 3.

²⁸⁵⁰ AGP, Expedientes Personales, C°60/14

muy joven, en mayo de 1734²⁸⁵¹. De los gustos artísticos de Ventura de Osorio, que fue V marqués de Leganés, nada se sabe, salvo lo que puede deducirse de la decoración pictórica de su cuarto en el palacio familiar. Una estancia dominada por pintura religiosa de origen flamenca, especialmente imágenes de santos²⁸⁵².

Según relataba en viajero francés Saint Simon en 1722 la familia de los condes de Altamira residía en *una de las casas más magníficas de Madrid y la mejor amueblada*²⁸⁵³. Las palabras de este visitante francés no mencionan con precisión donde se encontraban las casas. Aun así, hoy se puede afirmar que, al menos a la muerte del conde don Antonio, los Altamira residían en el viejo palacio de la Calle de san Bernardo, perteneciente a su mayorazgo de Leganés. Es decir en las casas levantadas y decoradas por el I marqués de este título. De hecho fue allí donde murió el conde Antonio como prueba la mención a “la Alcoba donde murió el conde” que aparece en el inventario de 1726. Se trataba de una habitación en la que colgaba significativamente una única pintura, un retrato de Felipe IV, que parece demostrar la afección de Altamira a los usos cortesanos austracistas, de que hizo gala el conde mientras había vivido²⁸⁵⁴.

Sin embargo, una vez muerto, y con la minoría de edad de su hijo Ventura, las casas serían alquiladas. El 15 de junio 1726, la marquesa estableció un contrato de arrendamiento del palacio con el embajador alemán, conde de “Coninseck”. El contrato establece claramente que el palacio pertenecía al mayorazgo de Leganés, y por lo tanto todos los objetos que se encontraban en su interior en ese momento. Un mayorazgo del que el pequeño Ventura era en ese momento usufructuario como V marqués. Para evitar el deterioro de los bienes, se estableció una lista o inventario de estos, que se convierte en un documento fundamental para el conocimiento del estado de la colección en los inicios del siglo XVIII, al menos de las pinturas conservadas en el palacio principal de la calle san Bernardo²⁸⁵⁵. Se trata de un documento que aporta importantísimos datos para la

²⁸⁵¹ Ruiz de Arana 1923, p. 345-346.

²⁸⁵² *Alcoba del s. D.º Bentura*

Otro Quadro de dos varas y media de alto es un s.º fran.º con un cordero de la escuela de rubens, n.º 2287

Una Pintura de un s.º Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n.º 2283

Otro Quadro de dos varas y media de ancho y tres y media de alto es nra s.ª de las Angustias es original de un flamenco, n.º 2285

Una sobrepuerta es un ecceomo es original de un flamenco, n.º 2284

Un s.º domingo de dos varas y media de alto es original de un flamenco n.º 2283

Otro Quadro del Prencipal de Christo de tres varas de ancho es original de un flamenco n.º 2290

Otro quadro de una s.ª theresa es original de un flamenco 2289

Otro quadro de un S.º Pedro de Alcantara mismo tamaño es original de un flamenco n.º 2288

(AHPM, 14,676, f. 132v-133; Véase Apéndice Documental, doc. 14)

²⁸⁵³ Saint Simón 1933, p. 66.

²⁸⁵⁴ A.H.P.M, 14.676, f. 128; Véase Apéndice Documental, doc. 14.

²⁸⁵⁵ A.H.P.M, 14.676, f. 103 y ss. Véase Apéndice Documental, doc. 14.

comprensión de diversas cuestiones relacionadas con los autores, las obras y la disposición de las pinturas en el Palacio. Aunque el inventario está realizado por salas, se ha de suponer un activo movimiento de las piezas en los casi setenta y cinco años que habían pasado desde la muerte del creador de la colección, no siendo posible que la colocación responda estrictamente a la original.

La aportación más llamativa se establece en función de la numeración de los cuadros. Muchos de ellos se citan por el número original que tenían en los inventarios del siglo XVII, permitiendo reconocer su pervivencia en las colecciones de Altamira. Cuestión que ha permitido desestimar viejas suposiciones sobre obras que se creía que habían recalado a la Colección Real desde la de Leganés ya en el siglo XVII. Así, por ejemplo, este documento prueba definitivamente que algunas relevantes obras se mantenían al menos en 1726 en la colección, caso del *Acto de Devoción de Rodolfo I*, (cat. 105), cuya presencia en este inventario, confirma que no puede tratarse de la misma pintura que existía en la colección real desde 1666.

Pero además de los números antiguos, la mayoría de los cuadros son mencionados en función de una numeración nueva. En su mayoría números de cuatro dígitos que demuestran que la colección se inventarió en algún momento anterior a 1726, pero que desconocemos, probablemente tras pasar las pinturas a poder de los Altamira. En algunos casos estos números nuevos han permitido identificar pinturas conservadas actualmente, siendo el más llamativo el velazqueño retrato de Felipe IV que se conserva en el Elisabeth Stewart Gardner Museum de Boston (cat. 986).

En muchos casos los números del inventario viejo y el nuevo compartían presencia en los cuadros, suponiendo un problema añadido a los redactores del documento. En otras ocasiones se mantenía sólo el número viejo, o en muchas de las pinturas el número nuevo. En estos casos las descripciones han permitido relacionarlos en una buena proporción con los cuadros descritos en 1655. Aun así muchas de las pinturas, no han podido ser vinculadas con sus correspondientes entradas del inventario de 1655.

La principal aportación de este documento se establece en función de las atribuciones. En esta cuestión tuvieron un gran protagonismo los pintores contratados para el cotejo de los cuadros: Mateo Alemán y Miguel Jacinto Meléndez. Su participación en el reconocimiento de los cuadros de las casas de Altamira es altamente relevante, pues ésta se produce en los años en que la reina Isabel Farnesio y el rey Felipe V estaban lanzados en un proceso de adquisición de cuadros para sus palacios. Alemán y Meléndez fueron artistas

que trabajaron activamente para la corte. Sin embargo no ha podido ser probado ningún trasvase de obras de esta colección nobiliaria a las colecciones reales.

Según se deduce de la lectura del inventario los dos pintores actuaban inventariando y atribuyendo a la vista, en ocasiones sin descolgar los cuadros. En algunos casos ellos mismos afirmarían no ser capaces de leer los números que mantenían las pinturas. Por lo tanto, la interpretación de los datos que aporta el documento ha de ser cauta. En otros casos las nuevas atribuciones son demasiado genéricas para tenerlas en cuenta. Por ejemplo los *Banqueros* atribuidos a Metsys en 1655 ahora se consideran pintura de Durero (cat. 133). Muchas obras que en 1655 eran citadas como anónimas, ahora siguen sin atribución clara, pero se consideran obras italianas. Circunstancia que de ser acertada lo que multiplicaría la presencia de la pintura meridional en la colección.

En otros casos las atribuciones aportan datos a obras hasta ahora dudosas como el número 231, que en 1655 aparece como obra de autor anónimo en la que se menciona el nombre de Musson. En 1726 se describe como copia de Rubens, lo que indirectamente confirma que las alusiones a Musson en los inventarios del XVII son referencias al comerciante flamenco a través del que Leganés adquiría sus cuadros. Esta circunstancia se repite en la *Caza del Ciervo*, que pasa de estar descrita sólo bajo Musson a ser considerada ahora obra de Paul de Vos (cat. 236).

En general las pinturas flamencas en este nuevo inventario suelen cambiar de atribución respecto a 1655. En muchas ocasiones el nombre de Snyders cambia por el de Paul de Vos (cat. 67, 68, 120, 190, 192), o sus pinturas se consideran de mano italiana (cat. 163, 103). Circunstancia esta última, que ha de ser descartada absolutamente, dado que la descripción de las obras que establecen con claridad una filiación flamenca (p. ej. cat. 1286).

Algunos cambios de atribución son sorprendentes. Así uno de los paisajes de Momper pasa a ser considerado como una pintura de Snyders (cat. 130). Aspecto muy llamativo por cuanto otros paisajes de la misma serie, que se encontraban en la misma sala, fueron atribuidos correctamente (cat. 127 y 131). Pese a los posibles errores en otras ocasiones los cambios de autor permiten vislumbrar cuadros en colaboración por ejemplo una fábula atribuida a Rubens en 1655, pasó a considerarse pintura de Snyders (Cat. 71), confirmando posiblemente una pintura realizada al alimón entre los dos artistas.

En otros casos los cambios de atribución han permitido mantener una duda razonable sobre las pinturas. Por ejemplo la *Virgen coronada por el Niño*, que atribuida a Broncino, que ha de ser una versión de la famosa composición de Alessandro Allori (Cat. 295), se considera en 1726 pintura flamenca. La existencia de copias de esta pintura

realizadas por autores flamencos, establece la posibilidad de una correcta filiación flamenca de la versión que poseía Leganés.

Por otro lado, un pintor, que presumiblemente tuvo gran participación en la realización de pinturas para el marqués de Leganés, como Salomón Noveliers, aparece citado en muchas composiciones de batallas que anteriormente se consideraban de Snayers (cat. 115, 76, 121, 73), lo que implica quizá una cierta actividad como mercader de las obras, más que como autor.

La presencia de algunos autores en la colección se multiplica si atendemos a nuevas atribuciones. Tal y como sucede con Ribera, del quien se describen dos pinturas nuevas: un *Martirio de san Bartolomé* y una *Virgen con Niño*, no presentes en 1655. También es el caso de Navarrete el Mudo, del que se cita una obra de la *Crucifixión* en la pieza del Juego de Trucos, desconocida con anterioridad.

Los casos de cambios de atribución son numerosos y han sido consignadas en las correspondientes entradas del catálogo, pues pueden aportar información útil para futuras identificaciones. Pese a la ausencia de fiabilidad de las nuevas proposiciones, suponen datos preciosos para la interpretación de los cuadros.

También son muy altamente iluminadoras las descripciones que se hacen de ciertas pinturas, que por los inventarios anteriores sólo alcanzábamos a entender vagamente. Por ejemplo, una de hazañas de Hércules descrita en 1655 compañera del *Sansón y el León*, de colección privada (cat. 1198), podemos saber gracias a este documento que representaba a Hércules luchando con un oso con un león muerto a sus pies, lo ayuda a su consideración actual (cat. 1199). En otros casos el nuevo documento precisa el tema de ciertas pinturas, como sucede con algunas de las fábulas de Orrente, citadas sin mayores precisiones en 1655 y los inventarios del XVII. Gracias al inventario de 1726 se puede discernir el tema que relataban algunas de las fábulas de este autor, caso de la que narraba el amor de Apolo por Dafne y su metamorfosis en el árbol del laurel (Cat. 79). Las precisiones iconográficas son muy sugerentes de cara a valorar el verdadero argumento de las pinturas, aunque no hayan sido localizadas en la actualidad. Por ejemplo, un cuadro descrito como “frutas y verduras” en 1655, se contempla en este momento como una representación de los cinco sentidos con numerosas frutas (cat. 769), lo que amplía el marco argumental de las obras de la colección, en detrimento de su posicionamiento como meras pinturas decorativas.

Otra cuestión muy notable es la unión de varias pinturas para formar una sola obra. Algo que se repite en varias ocasiones, en especial con cuadros los bodegones escalonados de van der Hamen (cat. 108-119; 351-353). Se trataba de la formación de sobreventanas de

tipo decorativo de un tamaño más grande al que mantenían los bodegones por separado. Esta circunstancia se repite en otras ocasiones, siempre con bodegones que se inventarían juntos, aportándose las medidas en unión pese a ser evidentemente dos obras: *Dos Quadros por sobre ventana que es un vanquette que entre los dos tienen de ancho vara y media, y de alito tres quartas, n° 2354*²⁸⁵⁶. Una práctica que recuerda a la costumbre de dividir los bodegones que se repite en otras ocasiones. Por ejemplo, en fechas cercanas la reina Isabel Farnesio llegó a poseer dos bodegones de Osias Beert, que en origen eran la misma pintura²⁸⁵⁷.

En cuanto a la distribución de las pinturas de 1726. Se puede confirmar que ésta ha de responder a las decisiones de los sucesivos propietarios de la colección y no a la original. No se conoce casi nada de la colocación de las obras en tiempos del organizador de la colección, salvo un inventario muy parcial y sin fecha concreta²⁸⁵⁸. Pero permite comprobar como algunas salas que aparecen en tal documento, no responden a la misma ornamentación pictórica en 1726. Por ejemplo, la llamada “Pieza segunda” en el documento sin fecha que alberga el famoso bodegón Naseiro de Van der Hamen (Cat. 109), habría de ser la llamada “Pieza cuadrada” en 1726, donde se encuentra el mismo cuadro. De hecho, allí se repite la presencia del *Robo de la Sabinas* de Rubens (cat. 1210), otro bodegón de van der Hamen (cat. 353) y el cuadro de Snyders y Rubens de los *Sagrados Niños con unas Palomas* (cat. 322). Sin embargo no aparecen otras pinturas citadas en el documento sin fecha como el *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni (cat. 1110), ni otras anónimas como la que relataba la historia de *José y la mujer de Putifar* (cat. 760), o la *Buenaventura* de tipo caravaggesco (cat. 1093). Obras que en el inventario sin fecha están en la misma sala que el bodegón Naseiro, pero no así en el de 1726, probando que los cuadros sufrieron muchos movimientos entre los años en que se conformó la colección y ese año en que el palacio fue alquilado al embajador alemán. La distribución de los cuadros por salas en este nuevo inventario, nada parece que tuviese que ver con la colocación original de la colección. Esto último ha de afirmarse sólo en un sentido general, porque la presencia de salas temáticas, caso de la “Sala de las Batallas”, donde se encuentran casi todos los ejemplos de las pinturas de este tema realizadas por Pieter Snayers, parecen responder a una colocación primitiva dentro de la ornamentación pictórica del palacio. Y del mismo modo las galerías seguían siendo los espacios que más pinturas albergaban, caso de la “Galería grande del cuarto Bajo” y la “Galería Grande”, lo que parece de nuevo remitir a la disposición originaria de la colección atesorada por el I marqués de Leganés.

²⁸⁵⁶ Véase Apéndice Documental, doc. 14, f. 131v.

²⁸⁵⁷ Museo del Prado (P1606) y Patrimonio Nacional (inv. 10010217). Véase Aterido et al 2004, II, p. 358, núm. 67 y 68; Díaz Padrón 1995, I, p. 144-146.

²⁸⁵⁸ Véase Apéndice Documental, doc. 1.

A modo de conclusión, se puede afirmar que en 1726 muchísimas de las pinturas que había atesorado el I marqués de Leganés en su palacio de la Calle san Bernardo y que habían sido vinculadas al mayorazgo junto con el edificio, seguían en él cuando se alquilaban las casas al embajador alemán. Aunque la disposición no fuera la originaria, pervivían usos y costumbres decorativas propias de la época en que las obras fueron adquiridas y colgadas en las salas. Y aunque el conjunto de las pinturas tuviera su origen en la colección formada por el I marqués, la reenumeración de muchas de las pinturas impide la identificación precisa de todas ellas. Además, debe ser considerado cómo algunas de las pinturas que se citan en este momento, que ha de ser necesariamente mínimas, podrían ser incorporaciones a la decoración del palacio ajenas al I marqués y relacionadas con los sucesivos poseedores, como delata la presencia de un retrato de Carlos II, nacido diez años después de la muerte de nuestro coleccionista²⁸⁵⁹.

Las casas de recreo en la Villa de Morata de Tajuña en 1753 y 1776

Algunos párrafos atrás ha sido analizado como en la villa de Morata se habían localizado en 1713 algunas de las pinturas del mayorazgo de Leganés, que el conde de Altamira había echado en falta al heredar en 1711. La villa de Morata, posesión levantada en tiempos del I marqués de Leganés, albergaba desde entonces una gran parte de la colección, como también fue analizado en su capítulo correspondiente. De hecho, el inventario general y tasación de 1655 citaba más de cuatrocientas pinturas en este palacio, cifra que confirma el documento de tasación de las mismas, allí levantado²⁸⁶⁰. La residencia campestre no debió sufrir muchos cambios durante el más de un siglo que pasó hasta que se realizó el siguiente inventario del que tenemos constancia, levantado en 1753 y que trataremos a continuación²⁸⁶¹. Ni siquiera la guerra de sucesión que en 1710 llevó al ejército inglés a instalarse por un tiempo en las casas de Leganés en Morata, parece que tuvieran efecto negativo en la colección pictórica²⁸⁶².

²⁸⁵⁹ Otro *Quadro de dos varas y medai de alito y lo correspondiente de ancho de Carlos 2 de bedad de siete años n° 2327*; Véase Apéndice Documental, doc. 14, f. 120.

²⁸⁶⁰ Véase Apéndice Documental, doc. 4.

²⁸⁶¹ AHPM, 30083, f. 221-249v; Véase Apéndice Documental, doc. 15; Publicado y transcrito previamente en Agulló 1994, p. 151 y ss,

²⁸⁶² En 1710 se instalaron un número de tropas al mando del General Carpenter, que supuso un perjuicio económico a las rentas del entonces marqués de Leganés Diego Felipez de Guzmán III marqués, que estaba en el exilio. Pero se trataba de vino, trigo y ganado (A. D. M. C^a 2101/18, sin foliar, Toma de declaración a testigos sobre los sucesos en Morata a raíz de la llegada del enemigo inglés en la guerra de Sucesión, en relación con el patrimonio del marqués de Leganés.)

En otros documentos se establece que fueron sólo 14 días lo que el ejército inglés se mantuvo en las casas, se cita también a otro general, llamado Bils, y se afirma que se llevaron algunas cortinas y colchones.

El último Altamira que hemos tratado hasta ahora, Ventura de Moscoso Osorio, murió como se vio en 1734, tras haber contraído matrimonio con Ventura Fernández de Córdoba, heredera de los ducados de Sessa y Baena, y que volvería a casarse tras enviudar con el conde de Oñate²⁸⁶³. De aquel matrimonio quedó un hijo también llamado Ventura, que disfrutaría de los bienes del mayorazgo de Leganés hasta su propia muerte en 1776, como XII conde de Altamira y VI marqués de Leganés. Se dispone de muy pocos datos sobre este nuevo poseedor del mayorazgo. Ruiz de Arana reproducía en 1923 un curioso retrato ecuestre que relacionaba con una celebración de juego de cañas que tuvo lugar en 1765 en la Plaza Mayor, a la vez que sitúa la muerte de este conde en la Epifanía del citado año 1776²⁸⁶⁴. Pese a lo desconocido de su figura, él fue quien antes de su muerte concibió una idea que cambiaría la imagen pública de la familia. Sustituir el viejo palacio seicentesco de la calle de san Bernardo por un edificio más moderno, cuyos primeros dibujos y diseños se deben al arquitecto Ventura Rodríguez, pero cuya finalización se llevó a cabo tras la muerte del arquitecto en 1785²⁸⁶⁵. El impresionante edificio neoclásico diseñado por Ventura Rodríguez, y acabado en los años ochenta sería desde entonces el espacio donde presumiblemente se seguirían manteniendo las colecciones pictóricas pertenecientes al mayorazgo de Leganés que se encontraban en Madrid.

Por su parte también sería durante la vigencia de este conde Ventura cuando se inventariaron de nuevo las pinturas existentes en las casas de Morata de Tajuña, por deseo de la condesa de Oñate. En el encabezamiento del conocido inventario de 1753 se afirmó con claridad el deseo de inventariar aquellos bienes pertenecientes al mayorazgo, lo que implica que todas las pinturas citadas correspondían al mayorazgo de Leganés, es decir, que se trata sin excepciones de las pinturas adquiridas, atesoradas y custodiadas en este lugar por el I marqués de Leganés en la primera mitad del XVII²⁸⁶⁶. Casi un siglo había pasado desde el último inventario conocido de este lugar del que se tiene noticia, pero aparentemente la disposición de las pinturas había de responder en gran medida a la original.

Pero nada se dice de obras de arte (A. D. M. C²2105/ 4, *Autos hechos para la renta y Adm^{on} de los vienes Muebles y Raíces de Morata Perales de Tajuña* f. 74). Algo que confirman las cuentas de Francisco Vélez administrador de la finca (A. D. M., C² 2102/2, “*Cuentas de D^o fran^{co} Vélez desde primero de Marzo de 1711 hasta fin de Diciembre de 1712. Estan aquí tambien las qventas hasta la muerte del marques y los reparos puestos a una y otra*”, 4 julio 1709- febrero 1711.)

²⁸⁶³ Ruiz de Arana 1923, p.345-346.

²⁸⁶⁴ Ruiz de Arana 1923, p.347-348

²⁸⁶⁵ *Descripción de los ornatos...* 1789, p. 57. sobre el nuevo edificio véase Martínez Medina 1989.

²⁸⁶⁶ Publicado en Agulló 1994, pp. 151-168. Véase para una nueva transcripción véase Apéndice Documental, doc. 15

En este documento los cuadros mantienen una numeración no correlativa, que coincide con los números blancos entre dos cruces que algunas de las pinturas que han sobrevivido todavía presentan. Por ejemplo el +401+ que luce la *Vista de Amberes* de Jan Wildens del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Bruselas (cat. 112). Sin embargo tal numeración debió consignarse en otro inventario anterior no localizado, dado que en 1753 los cuadros no se citan correlativamente y faltan algunos números. En ese inventario previo, que presuntamente incluiría todos los bienes de las casas de Morata, se encontrarán otros cuadros que presentan idénticos números sobre cruces como la *Vieja mesándose los cabellos* de Metsys del Museo del Prado (cat 33) o el retrato del *conde duque de Olivares* de la Hispanic Society (cat. 988 ó 989), que lucen respectivamente los números +470+ y +463+.

En cualquier caso, los cuadros que en 1753 son descritos en la casa palacio en la villa de Morata muestran la pervivencia de la colección Leganés en el siglo XVIII. Además el documento aporta numerosos datos que completan el conocimiento que hoy se tiene sobre muchos de los cuadros de la colección original. Las descripciones perfeccionan las de los inventarios del siglo XVII, y en ocasiones aportan autorías inexistentes en la documentación previa, ayudando así a identificar las pinturas en la actualidad. Menciones, que si bien deben ser tomadas en consideración, han de ser interpretadas con debida cautela.

Destaca la presencia de varios nombres que no se mencionan con anterioridad. Por ejemplo Maximo Stanzione, autor de una representación de san Ambrosio vestido con el hábito pontifical (cat. 815). También gracias a este documento se puede también presumir la existencia de pinturas de género realizadas por Adriaen Brouwer presumible autor de una escena representando “*un viejo llegando la mano al rostro de una mujer, y una vieja azechando atribuida a “Braude”*”²⁸⁶⁷. Es también el caso de la presencia de al menos una pintura atribuida al pintor de paisajes Jacques Artois, aunque ésta sea una pintura de tema religioso con *san Francisco escribiendo*²⁸⁶⁸. Luca Forte, pintor absolutamente desconocido a tenor de los inventarios anteriores aparece como autor de un bodegón, genero en el que efectivamente estaba especializado este pintor napolitano²⁸⁶⁹. Algo parecido a lo que sucede con Jan van Kessel I autor de una de una guirnalda de flores con la imagen de la *Sagrada Familia con san Juan*, que corresponde perfectamente a la especialidad en la de bodegones y floreros que caracteriza a este autor²⁸⁷⁰. Finalmente llama la atención la profusión de obras atribuidas al pintor español Francisco de la Corte, especializado en representaciones de flores, a quien se

²⁸⁶⁷ Núm. 129, Agulló 1994, p. 160 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁶⁸ Núm. 400, Agulló 1994, p. 156 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁶⁹ Núm. 221 Agulló 1994, p. 164 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷⁰ Núm. 272, Agulló 1994, . 166, y Apéndice Documental, doc. 15.

atribuyen no menos de trece obras²⁸⁷¹, sin que se citase ninguna en los inventarios del siglo anterior, ni haya podido ser identificada ninguna entrada con su correspondiente en esos documentos previos.

En otros casos, autores de los que inventarios anteriores arrojan su presencia en la colección, son ahora citados en mayor medida, probando que su presencia era más amplia de lo que arroja la documentación del XVII. Éste es el caso del pintor holandés de marinas Cornelis Vroom, del que se llegan a mencionar hasta cinco pinturas en la sala que daba al patio y al jardín del palacio, por una única aparición en el inventario de 1655²⁸⁷². Lo que presupone que él sería el autor de otras obras de este género citadas en 1655 como anónimas.

También son notables las descripciones que aportan más datos respecto a la iconografía -a veces de manera confusa- de cuadros cuya existencia se conocía por los inventarios anteriores. Éste es el caso de una de las fábulas de Orrente, de las que ya sabíamos que Leganés gustó de coleccionar, pero que en 1753 se describe como una pintura de “la fábula de Merussa en un árbol pariendo”²⁸⁷³. Sin que los datos permitan con seguridad afirmar si se trataba de una escena con la historia de la gorgona Medusa, como parece deducirse.

Más llamativas, por irresueltas, se antojan otras llamadas a autores no identificados. Por ejemplo es chocante la alusión a Nuno, como autor de un bodegón con jabalí y un hombre²⁸⁷⁴. Presumiblemente el mismo que en 1655 se citaba como obra de Paul de Vos (cat. 323). De hecho la pintura siguiente (número 31 del inventario de 1753), se considera obra “del mismo autor”, cuando es una segura pintura de Paul de Vos (cat. 365). De ser así, quizás el nombre Nuno tuviese que ver con el mercader a través del que se realizó la compra. No debe olvidarse las alusiones a Musson en los inventarios para obras que hoy sabemos fueron realizadas por autores concretos. Igualmente enigmático se presenta el flamenco “Salue” autor de una obra descrita como *26 una pintura de un viejo vestido de encarnado partiendo un salmon y un mozo echando anguilas en un caldero. Su autor Salue, de nacion flamenca...*²⁸⁷⁵. Tampoco se ha podido discernir quien se oculta bajo la atribución a “Parenis” de una pintura de Venus sentada en una piedra y una vieja oliendo una rosa con un cupido volando²⁸⁷⁶. Ni quien es el “Cox” autor de una riña durante una boda²⁸⁷⁷. La

²⁸⁷¹ Véase bajo núm. 289 y núm. 299 en Agulló 1994, p. 167 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷² Núms 397, 402, 404-406, Agulló 1994, p. 155-156 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷³ Núm. 394, Agulló 1994, p. 155 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷⁴ Núm 30, Agulló 1994, p. 157 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷⁵ Núm 26, Agulló 1994, p. 157 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷⁶ Núm. 193, Agulló 1994, p. 163 y Apéndice Documental, doc. 15.

²⁸⁷⁷ Núm. 223, Agulló 1994, p. 164 y Apéndice Documental, doc. 15.

incorrecta ortografía, la mala lectura de las firmas sobre los cuadros, o nuestra ignorancia impide acercarnos a la verdadera identidad oculta bajo esos nombres.

En cualquier caso de nuevo la existencia de un inventario como el levantado en 1753 en la villa de Morata, ayuda a entrever la pervivencia de los valores coleccionistas del I marqués de Leganés en la riqueza patrimonial de sus herederos. De hecho, es más que probable que la colocación de las pinturas en las casas responda *grosso modo* a la dispuesta por su creador en el siglo XVII. Así, se hallan juntos muchos de los retratos de hombres ilustres y autorretratos de pintores en una misma sala, donde creación artística y creación literaria parecen ser el tema principal²⁸⁷⁸. En otros casos, se muestra como muy sugerente la agrupación de las pinturas de desnudo en una sala abierta al patio y al jardín, que ya mereció la atención de Javier Portús como antecedente de las salas de desnudos de tipo museístico²⁸⁷⁹. En estos dos espacios la pervivencia de los usos coleccionistas del I marqués de Leganés puede vislumbrarse pero no ser probado con certeza. Sin embargo, otras salas como las que albergaban la magnífica colección de retratos de los compañeros de armas de Leganés en las guerras de Italia, eran sin duda un espacio que se conformó en pleno siglo XVII cuando el marqués aun vivía, y que en 1753 se mantenía prácticamente con la misma colocación. Los retratos que se conservaban aun en la Segunda Antecámara y en la Galería Grande que mira al jardín, no pudieron ser agrupados sino por el creador de la colección. Especialmente llamativa es su colocación en una galería que mira al jardín, que prácticamente repetía en cuanto a función y diseño la galería con los retratos de los gobernadores de Milán, que el marqués conoció en el Palacio Real de la capital lombarda²⁸⁸⁰.

A pesar de que las evidencias establecen que la decoración pictórica de las casas de Morata en 1753 permanecía en la manera en que había sido diseñada por Leganés en el siglo anterior, algunas evidencias apuntan a la inclusión de pinturas ajenas a sus iniciativas como coleccionista. Evidencias como la presencia de retratos ajenos a los años en que vivió, caso de sendas imágenes de Carlos II o don Juan José de Austria²⁸⁸¹. Cuya presencia permite suponer la mezcla de los cuadros del mayorazgo con aquellos atesorados por el III marqués de Leganés o alguno de los condes de Altamira que disfrutaron de las casas de Morata después de nuestro marqués.

²⁸⁷⁸ Este espacio ya fue de la atención de Javier Portús como parte de sus reflexiones en torno a la representación de la literatura del siglo de Oro en las artes visuales (Portús 2000).

²⁸⁷⁹ Portús 1998, p. 144-145.

²⁸⁸⁰ Véase en este trabajo el capítulo sobre Leganés en Milán y el Palacio Real.

²⁸⁸¹ Núm 366-367, Agulló 1994, p. 154 y Apéndice Documental, doc. 15.

Aun así, el conde de Altamira Ventura de Moscoso y Fernández de Córdoba bajo cuyo disfrute del mayorazgo se realizó el inventario de la villa de Morata, no completó jamás la colección de tal lugar con otras obras pictóricas adquiridas por él. Así se deduce del inventario del mismo lugar que se realizó tras su propia muerte en 1776²⁸⁸². En este nuevo documento se hace relación de los bienes libres que se encuentran en el lugar, es decir de aquellos que no pertenecen al mayorazgo. Entre ellos no se cita ni una sola pintura, prueba del desinterés por este arte que parece demostrar el conde Ventura, al menos respecto a su villa en Morata.

Sin embargo el documento permite deducir de nuevo el mantenimiento de la colección pictórica en unas condiciones muy similares a las que reflejaba el inventario de 1753. Los principales cambios se producen en la denominación de las estancias. Pero significativamente éstas responden en muchas ocasiones a la decoración pictórica que mantenían. Así, aparecen sendas alusiones a los cuartos “del galgo”, “de la liebre” o “del león”, probablemente a partir de las pinturas de Frans Snyders o Paul de Vos que en ellas colgaban. También es muy ilustradora la denominada “Sala de Venecianas”. Cuya calificación ha de entenderse a partir de la serie pinturas de personajes populares femeninos que había atesorado el I marqués y destinado a Morata (cat. 683-702), y que en 1753 se agrupaban en la llamada pieza grande de los cuartos nuevos²⁸⁸³. De la misma manera es de suponer que la llamada “Sala de Turquía” albergase aun los retratos de sultanes (cats. 626-643). o las escenas tucas de banquetes (cats. 646-648), que en 1753 estaban en la misma pieza grande. La presencia en 1776 de estas dos últimas salas “geográficas”, mas allá de implicar que la llamada Sala Grande se había dividido -quizás físicamente, o quizás sólo en cuanto a su decoración pictórica-, tienen unas connotaciones estéticas muy relevantes. El hecho de estar ahora sus pinturas separadas en salas distintas y la utilización de los asuntos de las propias obras como denominación de las salas implica la pervivencia de los usos coleccionistas de Leganés aun en una fecha tan lejana como 1776. Un momento en que la práctica artística neoclásica, aparentemente en vigor, había de estar muy lejos de las manieristas imágenes estereotipadas de meretrices, novicias o esposas venecianas que había atesorado Leganés al hilo de la obra de Cesare Vecellio. También choca la evidente utilización de la práctica tardo renacentista de las galerías de hombres ilustres a través de los retratos de sultanes también atesorados por Leganés a mediados del XVII. Por último, es muy llamativa la utilización de un retrato de Juana de Castilla probablemente realizado por

²⁸⁸² *Relacion de los vienes muebles y efectos libres que se hallan en las casas Palacio y de Administración del excelentísimo señor marqués de Astorga mi señor que han reconocido y tasado por Gabriel Segovia maestro carpintero y Alonso Carrera maestro sastrero de esta villa* AHN, Nobleza, Baena C^a 349

²⁸⁸³ Agulló 1994, p. 152, y Apéndice Documental, doc. 15.

Salomon Noveliers (cat. 403), como una pintura capaz de dar nombre por sí sola a una sala, tal y como sucede en el “cuarto de la Madre de Carlos V”.²⁸⁸⁴

Vicente Joaquín Moscoso y Guzmán, conde de Altamira, marqués de Astorga, miembro de la Academia de Bellas Artes y VII marqués de Leganés.

A la muerte en 1776 de Ventura de Moscoso, sería su hijo Vicente Joaquín el que heredara todos los títulos familiares. La figura de este personaje XIII conde de Altamira, VI marqués de Astorga y VIII marqués de Leganés, entre otros títulos, es sin duda la más figura interesante de todos los poseedores de la colección de pinturas del I marqués de Leganés, durante el siglo XVIII y principios del XIX.

Vicente Joaquín, fue un personaje de alcance público y político notable en la España de Carlos III y Carlos IV. Caballero del Toisón, Consejero de Estado y Gran Cruz de Carlos III, era también doctor en ambos de derechos por Granada desde 1774²⁸⁸⁵. Fue también director del Banco de san Carlos, como manifiesta el retrato que Goya hizo hacia 1787 (Madrid. Banco de España)²⁸⁸⁶. De hecho, este conde fue mecenas del pintor aragonés al que encargaría también el retrato de su esposa María Ignacia Álvarez de Toledo con su hija María Agustina (Nueva York, Colección Philip Lehman)²⁸⁸⁷, y los de sus hijos Manuel (Nueva York, Metropolitan Museum)²⁸⁸⁸ y Juan María (Cleveland, Cleveland Museum of Art)²⁸⁸⁹, lo que indica una gran afinidad por la pintura del artista²⁸⁹⁰.

Este nuevo poseedor de las riquezas pictóricas heredadas de la casa Leganés tenía por lo tanto una fuerte capacidad en la apreciación del arte y en su utilización social. Se conocen otros retratos suyos en el Museo Lazaro Galdiano (inv. 5227; 113 x 87 cm).

Durante la vida de este conde, la casa de Altamira ejerció una cierta labor de protección artística, como se deduce de las recomendaciones hacia pintores para su ingreso en la Academia de san Fernando. Así en 1804 ante las candidaturas a profesor de perspectiva ninguno era digno del cargo, produciéndose una violenta discusión en torno al candidato de Altamira, Francisco Pérez Rabadán²⁸⁹¹. El conde Vicente llegaría incluso a ser

²⁸⁸⁴ Efectivamente un retrato de Juana la Loca realizado por Salomon Noveliers se localizaba junto al de Felipe el Hermoso en 1753 en Morata (agulló 1994, p. 153, núm. 340 y 341, cat. 402-403)

²⁸⁸⁵ Ruiz de Arana 1923, p.

²⁸⁸⁶ Banco de España 1988, p. 77, núm. 24.

²⁸⁸⁷ L. 195 x 115cm; Gaya Nuño 1958, p. 160, n° 904.

²⁸⁸⁸ L. 110 x 80 cm; Gaya Nuño 1958, p. 158, n° 885.

²⁸⁸⁹ L. 120 x 84 cm; Gaya Nuño 1958, p. 159, n° 892

²⁸⁹⁰ Véase sobre la incipiente protección del conde hacia Goya Glendining 1981, p. 239.

²⁸⁹¹ Según se anota en el diario de Pedro González de Sepúlveda, citado en Navarrete Martínez 1999, p.83, n. 236.

nombrado en 1815 consiliario de la Academia²⁸⁹², lo que le confería un poder absoluto en esta institución²⁸⁹³. Previamente se le documenta como participante en diversas comisiones. Por ejemplo el 10 de septiembre de 1813 dirigió un oficio a la academia sobre la representación de la Academia que había sido recibida por la Regencia del Reino. Y casi un año más tarde se produjo el nombramiento como miembro de una junta que dirigiese los trabajos y las obras de acondicionamiento del palacio de Buenavista para la Academia²⁸⁹⁴. Es decir, sus relaciones con la Academia de Bellas Artes de san Fernando fueron, a falta de un estudio más detallado, bastante fluidas.

La afición del conde Vicente a las Bellas Artes justifica que durante los años en que disfrutó de la colección Leganés se restauraran algunas obras de la misma. Sería el pintor Francisco Carafa el encargado de realizar la conservación de los cuadros del conde según se deduce de diversas cuentas y facturas por las intervenciones realizadas, ambas de 1807. En la primera de estas cuentas, firmada el once de agosto, Carafa daba recibo de los arreglos en cuatro de las representaciones de personajes populares venecianos, que probablemente correspondieran con alguna de las pinturas presentes en 1776 en la villa de Morata (cats. 683-702). Además, se menciona una fábula de Orrente con el argumento de *Apolo y Dafne* (cat. 84) y una *Cacería de Toros*, que ha de corresponder a alguna de las que atribuidas a Snyder o Paul de Vos se mencionaban en los inventarios antiguos. Algunas pinturas religiosas presentes como una *Coronación de Nuestra Señora*, y un *san Pedro ad Vincula*, no pueden relacionarse con seguridad con obras procedentes de la antigua colección del mayrazgo de Leganés, aunque quizás la *caída de san Pablo*, también restaurada en este momento, fuese la catalogada con el número 308. Junto a ellas, Carafa consignaba la restauración de algunas obras que presumiblemente no procedían de la colección sino de otras reuniones familiares de obras de arte como *Ocho Medallas q^e representan las virtudes, de claro y obscuro; del gabinet de la S^{ra} Condesa de Altamira: a 60 r^s cada una*²⁸⁹⁵.

Pocos meses después, Carafa, presentaba otra cuenta con más restauraciones, confirmando una intensa actividad de reparaciones pictóricas de su propia colección por parte del conde Vicente. En esta ocasión fueron veintiséis las obras restauradas, entre las

²⁸⁹² Navarrete Martínez 1999, p. 56, n. 94 y p. 455.

²⁸⁹³ Los consiliarios eran propuestos por el protector y debían de ser elegidos entre los Grandes de España, los académicos de honor y otras personas que se considerasen adecuadas. Eran ellos los que tenían el control absoluto de la Academia

Navarrete Martínez 1999, p. 53.

²⁸⁹⁴ Navarrete Martínez 1999, p. 230 y 334 respectivamente.

²⁸⁹⁵ *Cuenta de varios Quadros compuestos, del Ex^{mo} S^{ro} Conde de Altamira*, AHN, Nobleza, Baena, C^a 222, 11 marzo 1807. Véase Apéndice Documental, doc. 16.

que se encontraban muchas de la antigua colección Leganés. Las obras de Snyders o Paul de Vos, ya fueran bodegones con figuras, a modo de los conocidos como *Mercados*, (cat. 760-771), o representaciones consideradas como *Neptuno* (cat. 99) fueron restauradas en ese momento. Al igual que otras pinturas de gran atracción decorativa como una que mostraba *Un Gallo y un Pavo*, constante en la producción de estos artistas y muy repetida en la colección (cat. 95, cat. 234). De hecho, se manifiesta la evidente recuperación de obras con un contenido icónico familiar muy fuerte, como una de las batallas italianas más relevantes de la guerra de los Treinta Años, como fue la *Toma de Valenza del Po* (cat. 1301). Los retratos componen la mayoría de los cuadros restaurados en este momento, algo que no llama la atención, dado que suponían el porcentaje más amplio de la colección. Sin embargo si son llamativas algunas de las pinturas, por su significación. Por ejemplo, el Retrato de Ambrosio Spínola, hecho por Rubens, hoy en el Museo de san Luís (cat. 61); el propio retrato del marqués de Leganés por van Dyck (cat. 457); y una imagen de “la Reina Madre de Francia”, que ha de corresponder con el cuadro actualmente en el Museo Cerralbo de Madrid (cat. 624). También fue en este momento acondicionada la copia de Guercino retratando a la duquesa de Módena, y una imagen del Conde Duque que ha de corresponder, muy probablemente, que no es posible identificar con uno de los muchos retratos de este personaje de la antigua colección (cats. 611, 988. 989). Un retrato del duque de Neoburg, no localizado en la actualidad (cat. 616) y un ejemplo de los retratos de Generales que Leganés había atesorado y llevados a sus casas de Morata completaban la nómina de retratos de personas del siglo XVII restaurados por Carrafa en este momento. Aun así, también se incluyen en la lista obras de carácter religioso como un *san Pedro en la Carcel* (probablemente cat. 811), y otras obras cuya generalidad hace muy difícil su relación con pinturas de los antiguos inventarios como una *Dolorosa*, y una *Púrisima*. Muy notables son dos restauraciones llevadas a cabo en esa fecha de agosto de 1807. En primer lugar un *Filósofo* de Ribera, que ha de ser el que no fue vendido al marqués Grillo a finales del siglo XVII (cat. 1205). Y una muestra de la Galería de retratos de hombres ilustres y autorretratos de pintores que se había exhibido en Morata hasta unos años antes, como era la imagen mostrando a *Leandro Bassano* (cat. 1135)²⁸⁹⁶.

Sin embargo no todas las pinturas restauradas por Carrafa parece que procediesen de la antigua colección Leganés. También se aderezó una *Cena de Emanus*, atribuida a uno de los Bassano, que no comparece en los inventarios antiguos. Así como una *Virgen con Niño* de Sassoferrato, y un retrato femenino de la familia Rospigliosi atribuido a Carlo

²⁸⁹⁶ Cuenta de varios *Quadros compuestos de la coleccion del Ex^{mo} S^{or} Conde de Altamira* AHN, Nobleza, Baena, C^a 222, 14 agosto 1807. Véase Apéndice Documental, doc. 16.

Maratti²⁸⁹⁷. Ninguna de estas últimas parece que fuera parte de la colección Leganés. Pudiendo ser herencias de otras ramas familiares cuyas colecciones acabaran en poder del conde, o adquisiciones suyas.

De hecho, don Vicente Joaquín, mantenía una cierta actividad como coleccionista paralela al disfrute de las colecciones propias de los mayorazgos por él heredados, y que se manifestaron en una amplia colección de pinturas pertenecientes a sus bienes libres, inventariadas por el propio Carrafa en 1817, como se tratará más adelante.

Nada se sabe de las razones por las que el conde ordenaba restaurar las pinturas citadas, aunque puede presumirse una fuerte actividad diplomática durante los años en que fue él quien dispuso de la colección. Actividades que en algunos casos se puede vislumbrar que tuvieron a algunas de sus mejores pinturas como protagonistas.

Las pinturas que pasaron a Manuel Godoy

Enlazando con lo afirmado en los párrafos anteriores, es muy significativa la presencia de importantes pinturas de la antigua colección Leganés en poder de Manuel Godoy, todopoderoso ministro de Carlos IV, con cuyo apogeo político debió lidiar el conde de Altamira. Cuando en 1808 se hizo el primer inventario de la colección de Godoy, realizado por Frederic Quilliet, se encontraban en su poder varias pinturas pertenecientes a las colecciones de Altamira-Leganés²⁸⁹⁸. Entre ellas el retrato de don *Francisco de la Cueva* de van der Hamen (cat.588), la *Caridad Romana* de Jan Janssens (cat. 210), el retrato del *Zapador Antonio* Servas, de Pieter Snayers (cat. 366); y una representación de animales realizado por Frans Snyder con *Leones y Ciervos*, obra no identificada con ninguna concreta del inventario de Leganés, pero de idéntica procedencia, como ya dedujo Isadora Rose²⁸⁹⁹. Obras a las que también se ha añadido más recientemente el *Apolo y Marsias* de Ribera, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bruselas (cat. 1201)²⁹⁰⁰.

En realidad, el cruce de los inventarios de Godoy y la colección Leganés que poseía a finales del XVIII el conde Altamira arroja muchas más coincidencias, probando que el trasvase de pinturas de una a otra colección fue mucho más fuerte de lo considerado en principio. Así por ejemplo, es muy probable que tuvieran esta procedencia los “pajaros y perros de Pedro de Vos”, que un temprano visitante de la colección Godoy como

²⁸⁹⁷ Ibidem.

²⁸⁹⁸ El inventario de la colección Godoy fue realizado por Quilliet, el 1 de enero de 1808. Está publicado en la tesis de Isadora Rose (Rose 1983 doc I, p. 423-452).

²⁸⁹⁹ Rose 1983, p. 190.

²⁹⁰⁰ Aunque no identificado en principio como obra procedente de Leganés por Rose (Rose 1983 CA n° 514 y Rose 1987, p. 148, n. 52) en la actualidad la investigadora lo cree procedente de la colección Leganés.

González de Sepúlveda ya mencionara²⁹⁰¹. Y es casi seguro que el *san Julián* atribuido a Cigoli en el inventario de Quilliet de 1808²⁹⁰² y que vuelve a aparecer en el inventario de sus bienes en 1813 como pintura de Broncino²⁹⁰³ fuese el *Milagro de san Julian de Cristofano Allori* (cat. 172), que se atribuía a Broncino en todos los documentos de la casa Leganés. También Godoy parece que se interesara por el singular ejemplar de la pintura de Giovanna Garzoni que se encontraba en las colecciones Leganés-Altamira desde antiguo (cat. 1055), dado que su “conejo con frutas” de esta autora citado en 1808 es más que probablemente la misma pintura. Del mismo modo cabe sospechar la procedencia de Altamira de las, al menos, siete cazas de diferentes animales que aparecen descritas en poder del ministro en 1808 atribuidas a Paul de Vos, coincidentes con aquéllas que tanto gustó de coleccionar Leganés²⁹⁰⁴. Sin embargo, fuesen o no procedentes de su colección, no se tiene constancia del destino de que sufrirían estas últimas obras citadas, que ha diferencia de los anteriores no repercutieron finalmente en las colecciones de la Academia de Bellas Artes de san Fernando, ni se ha conseguido probar su presencia en las colecciones de la viuda de Godoy.

No es extraña la presencia de tantas pinturas en poder de Godoy, del que se conoce su voracidad coleccionista, basada en la presión política. Guillén ya mencionaba el uso de medios dictatoriales y abusivos, como quedó probado en 1814 durante el proceso contra el ministro. En ese momento un testigo de sus manejos políticos como Pedro Recio y Tello afirmaría como “cuando Godoy enviaba a alguien a que examinase un cuadro en su nombre, ello significaba automáticamente que el propietario del mismo se iba a quedar sin él”²⁹⁰⁵. Godoy utilizaba, por tanto, su poder para coaccionar a diversos nobles, e incluso a instituciones eclesiásticas, con el fin de obtener regalos de pinturas. Un caso notable, que se puede poner en paralelo con los cuadros que proceden de la colección Altamira, sería el de la duquesa de Alba. De cuya colección tomó obras maestras de Rafael, Correggio, Ribera y Teniers, supuestamente para el Rey, pero que en 1808 permanecían su colección, y que fue imposible recuperarlos a los herederos de la casa de Alba²⁹⁰⁶. Pese a todo, no dejó de haber voces que clamaron contra la inocencia de Godoy en la acusación de apropiaciones indebidas, asegurando que se trataba siempre de regalos. Una de esas voces fue significativamente Francisco Carrafa, conocido por sus restauraciones para Altamira, quien

²⁹⁰¹ Según se consigna en Pardo Canalis 1979. p. 302, 308-309

²⁹⁰² El inventario en Rose 1983, p. 426

²⁹⁰³ Núm. 236 del inventario de 1813 publicado en Sentenach 1921-1922, p. 62.

²⁹⁰⁴ Rose 1983, p. 426.

²⁹⁰⁵ Guillén 1933, p. 254-55.

²⁹⁰⁶ Rose 1983, p. 180-181.

en 1814 defendía a Godoy de las acusaciones de haberse apropiado de cuadros por la fuerza: “...Godoy jamás tomó de propia autoridad pintura alguna bajo la sombra de su autoridad, ni necesitaba hacerlo por ser innumerables las que se le presentaban en tanto grado que últimamente dió orden á los profesores para que en el reconocimiento que hacían de ellas solo se eligiesen las que fuesen muy singulares, pues tenía la Casa llena, con cuyo motivo se despreciaban infinitas no obstante los grandes empeños que buscaban para que las admitiese por sus fines particulares...”²⁹⁰⁷. En el caso de Altamira se desconocen las causas, maneras y detalles por los que las citadas pinturas pudieran acabar en la colección Godoy. Aunque quizás no fuera ajeno a este trasvase de obras el conflicto sufrido entre ambos, cuando Altamira, a la sazón citado como marqués de Astorga, entre otros académicos, fue el que mayores impedimentos sostuvo y más enérgicas quejas elevó por la incapacidad de Godoy para el cargo de Protector de la Academia que ostentó desde 1702 a 1706²⁹⁰⁸.

Lord Wellington, el embajador Cowley y la casa de Alba

Como es sabido el general inglés Wellington obtuvo durante las campañas napoleónicas en España una gruesa colección de pinturas, en su mayor parte procedente del botín de guerra capturado a José I en la batalla de Vitoria de 1813. En tal momento se apropió de muchas de obras sustraídas por el rey franco español de las antiguas colecciones reales españolas. Pero Wellington también obtuvo pinturas por otras vías diplomáticas. Por ejemplo el 15 de agosto de 1812 el intendente de Segovia hacía entrega al duque de una magnífica *Cabeza de san José* de Guido Reni, que se encontraba en las colecciones reales de la Granja al menos desde 1746, pero que con anterioridad había pertenecido a la colección Altamira, como delata el número de colección aun visible sobre el cuadro que se conserva actualmente en Apsley House (inv. 146)²⁹⁰⁹. No sería ésta la única pintura de la antigua colección Leganés-Altamira que saldría de España en estos momentos a través de las apropiaciones o regalos de la Casa Real Española. La *Sagrada Familia* de Correggio, que se había sido regalo de Leganés a Felipe IV y se encontraba en el Escorial (cat. 1021), fue una de las pinturas que el pintor Wallis adquirió en España durante los difíciles años de la francesada y posteriormente presentó al intermediario Buchanan en 1813, encontrándose desde entonces en el Reino Unido y en la actualidad en la National Gallery.

Pero volviendo a Wellington, es muy interesante el camino que recorrieron algunas pinturas que se localizan en su poder, pues son también fruto de los movimientos de

²⁹⁰⁷ Guillén 1933, p. 254; Rose 1983, p. 181-181.

²⁹⁰⁸ Véase Rose 1983, p. 162.

²⁹⁰⁹ Kauffmann 1983, p. 119; Aterido et al 2004, p. 290-291.

pinturas durante los años más problemáticos de las guerras napoleónicas. La actual colección Wellington en Apsley House alberga al menos dos pinturas que proceden de las colecciones Altamira-Leganés. Se trata de sendos retratos del *emperador Rodolfo II* y de la *Reina inglesa María I*. Ambas obras nada tienen que ver con las adquisiciones del militar en España, sino que fueron un regalo de su hermano Henry Wellesley, Lord Cowley, quien según afirmaría su hermano el duque en una carta, los había obtenido en España como regalo del duque de Alba junto a otras nueve pinturas²⁹¹⁰. Los dos retratos mantienen sendas numeraciones que los identifican sin lugar a dudas con obras procedentes de la colección Altamira, y presentes en la de Leganés en el siglo XVII (cat. 409 y cat. 415), documentadas en las casas de Morata de Tajuña, por última vez en 1753. De las once obras que Cowley cedió a su hermano, se conoce una tercera pintura, una copia del *Retrato ecuestre de Carlos I con una figura* de Van Dyck (Apsley House, inv. 43), también incluida en la citada carta. La duda se establece en torno a la citada procedencia de la colección Alba. En principio se debe considerar, tal y como apuntan las fuentes, que se trataría de pinturas que los condes de Altamira cedieron en fecha desconocida al duque de Alba –siempre después de 1753–, y éste a Cowley. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que Cowley las obtuviera directamente de la casa de Altamira, pudiendo ser la mención a Alba, una mala lectura ortográfica de la abreviatura de Altamira “Alt”. Ambas posibilidades permanecen como posibles, en el primer caso, la circulación de pinturas entre dos significativas casas nobiliarias a finales del siglo XVIII no es extraña, como tampoco la adquisición de las pinturas directamente de la casa Altamira por parte del hermano de Wellington. Otra probable pintura que Wellington adquirió de su hermano fue el retrato de Felipe IV realizado por Rubens (cat. 413), localizado actualmente en la residencia particular de los duques en Stratfield Saye²⁹¹¹. Esta última obra se antoja muy interesante pues pertenecía en origen al mismo grupo que los retratos del Rodolfo y María, y también se localiza en Morata en 1753. Pudiendo corresponder perfectamente a otra de las once obras de la supuesta adquisición al duque de Alba.

²⁹¹⁰ El 14 de Agosto de 1629 el duque escribía: “I brought some picture some years ago from my brother Lord Cowley...there were among them some pretty good ones... an the original of Mary Queen of England, wife of Philip 2n... and original of Rodolphe de Hapsburg... They all came from the collectio of the Duke of Alva”, Kauffmann 1982, p. 26 y 97

²⁹¹¹ Huemer 1967, p. 157. Ya afirmó que el cuadro fue una adquisición del duque a su hermano, a la postre embajador en España.

El movimiento de pinturas durante la francesada. El secuestro de los bienes de Altamira en 1812.

Las relaciones del conde Vicente Joaquín con José I y los franceses no fueron muy buenas. El 12 de noviembre de 1808 fue condenado a muerte por Napoleón, como traidor a los reinos de España y Francia, junto a otros nobles de la corte, siendo ordenada la confiscación de todos sus bienes²⁹¹². Exiliado en el sur de España, desde allí presidiría la Junta Central que gobernaba los dominios de España en nombre de Fernando VII²⁹¹³. Tales actividades serían la causa del secuestro de sus bienes, incluidas 243 de las pinturas que permanecían en sus casas de Madrid. Sin embargo de la condena a muerte fechada en 1808, no sería hasta cuatro años después cuando el secuestro de los bienes se llevó a cabo, según se deduce de la documentación propia de la casa de Altamira, donde se encuentran las listas de bienes expropiados en las casas familiares de la calle san Bernardo, y se aporta sin lugar a duda la fecha de 12 de noviembre de 1812 como el día del secuestro²⁹¹⁴. Se desconoce si se confiscaron todas las pinturas que existían en las casas o sólo las más selectas. El documento hace mención exhaustiva de las obras que se llevaron de cada habitación, informándonos indirectamente de algunos aspectos sobre la colocación de los cuadros en el Palacio, y de la pervivencia de muchos de los cuadros de la antigua colección Leganés, así como de otras obras que presuntamente el conde había incorporado a la decoración pictórica de sus casas en fechas más recientes.

La descripción de las obras secuestradas comienza aparentemente en la Antecámara, supuestamente del cuarto alto del palacio, donde se encontraban al menos diez obras de Paul de Vos y Snyders, entre ellas algunas cazas y bodegones con figuras, que serían probablemente los mismos que habían sido restaurados por Carrafa en 1807, como vimos líneas arriba. En la siguiente pieza, el Antecomedor, se encontraban un nutrido grupo ejemplos de países flamencos, que incluían al menos dos de los excepcionales *Paisajes con Hermitaños* firmados por Pieter Snayers que había adquirido Leganés muchos años atrás (cat. 648-661). Mientras en el Comedor se repetía la presencia de los grandes bodegones con figuras realizados por Snyders o Vos, junto a mas paisajes y cazas atribuibles a estos mismos autores. De la siguiente pieza, correspondiente a la Galería, habían sido escogidas

²⁹¹² Ruiz de Arana 1923, p. 379-380.

²⁹¹³ Ruiz de Arana 1923, p. 382-383, reproduce una carta a la reina desde Sevilla en mayo de 1809 como presidente de tal junta.

²⁹¹⁴ *Lista por menor de las Albajas, Ropas Papeles, Pinturas y demas efectos extraídos por los Franceses de la casa del Ex^{mo} Sr Marqués de Astorga, conde De Altamira, Duque de Sessa &^a de resultas del secuestro hecho por Bonaparte el día 12 de noviembre de 1812*, AHN, Nobleza, Baena C^a 291. (Véase Apéndice Documental, doc. 17).

Otro documento en la misma caja enumera el número de pinturas que se sacaron en cada sala de las casas de Altamira, siendo un resumen de éste.

una serie de doce obras representando la *Historia de Tobías*, atribuidas a Andrea Vaccaro, que aparentemente no pertenecieron nunca a la colección Leganés, pues no se localizan en sus inventarios²⁹¹⁵. Aunque sí pudieron haberle pertenecido algunos de los trece paisajes flamencos que fueron también arrancados de este lugar. En la pieza anterior a aquella donde se encontraba el juego de billar se encontraban dos piezas significativas, descritas como puertos o pasos de Flandes atribuidos a Pieter Snayers, que han de ser corresponder a las *Vistas de Amberes* de Jan Wildens (cat. 112-113). También aquí colgaba la perdida representación de la *Fábula del burro cargado hasta reventar*, realizada en colaboración por Snyders y Rubens (cat. 238). Los países flamencos que completaban esta sala, se repiten de nuevo en la siguiente pieza utilizada para el citado juego de billar. Los cuadros de cacerías de Snyders o Vos que se anotan en muchas de las estancias también se encontraban en ciertas habitaciones que daban a la calle de la Flor, es decir en el ala sur del Palacio. Situados junto a dos obras muy interesantes, que eran muestra de lo mejor del incipiente barroco italiano que había gustado Leganés de atesorar: el *Rapto de Europa* de Guido Reni, hoy en Ottawa (cat. 817) y *El milagro de san Julian* de Alessandro Allori (cat. 172) actualmente en colección particular. Esta última, muy importante porque como ya se ha visto, probablemente no llegó a ser secuestrada por los franceses, sino que se encontraba en poder de Manuel Godoy²⁹¹⁶.

La lista enumeraba a continuación las obras que el ejército galo recogió en las habitaciones de una de las hijas del conde, llamada María Agustina. En la Sala de esta parte del palacio se había colgado la *Anunciación* de Rubens, hoy en la Rubenshuis de Amberes (cat. 264), junto a más cacerías de Paul de Vos. En las siguientes Alcoba y Antealcoba, se localizaban pinturas muy llamativas: además de una nueva escena de la lucha de *Perros y Tigres*, atribuible a Paul de Vos, se encontraban aquí un ejemplo de la pintura tenebrista de raigambre nórdica como era el *Prendimiento* atribuido a Gerard van Honhorst, no localizado en los inventario antiguos de la casa Leganés, aunque común a su gusto estético. De hecho, en el mismo espacio se encontraba un retrato ecuestre de Leganés, atribuido entonces a Jan van Kesssel, pero que presuntamente sería el retrato que pintaron Gaspar de Crayer y Pieter Snayers (cat. 485). Junto ellos se situaba una la *Conversión de san Pablo* por van Dyck, tampoco localizada con precisión en los inventarios antiguos. Así como nuevos ejemplos de cacerías y paisajes flamencos.

²⁹¹⁵ Las obras vuelven a aparecer en 1817 en el inventario del Vicente Joaquín (vide infra). Algunas de ellas se encuentran en la actualidad en el Museo de Arte de Cataluña, donde fueron adquiridas en 1904. Los números que poseen sobre el lienzo las identifican con las que se citan y en 1864 en poder del XV conde Vicente Pío, véase cat. 1864, núm 381 y ss. véase más abajo sobre este XV conde de Altamira.

²⁹¹⁶ Vide supra.

Un aspecto muy interesante del documento en que se detallan los bienes secuestrados por los franceses en 1812 lo establece la enumeración de los cuadros que se encontraban en las Habitaciones del conde Vicente Joaquín, circunstancia que permite acercarnos a su gusto artístico. Significativamente en el Despacho se encontraba un retrato del marqués de Leganés con cota de maya, que ha de corresponder con el cuadro pintado por van Dyck hoy en colección privada suiza (cat. 468). También dos escenas de género entendidas como “el juego del chequete”, y otra similar con la presencia “de un Baco”, que corresponden sin duda a *La partida de Tric Trac* y *Los cinco sentidos* de Gerard Seghers hoy en Roma (Cat. 215 y cat. 220). Además del retrato de un miembro de la familia no precisado, se encontraba en el despacho una escena de Judith, atribuida a Polidoro de Caravaggio, quizás el mismo cuadro que en 1726 se consideraba de autor italiano (Cat. 854). De ser así, se ampliaría la nómina de artistas presentes en la antigua colección Leganés con la presencia de obras de este autor. Algo nada sorprendente dado el origen lombardo del autor, y la estancia del Marqués durante seis años en el norte de Italia. La llamada Pieza junto a la Alcoba, la Antealcoba y la propia Alcoba en las habitaciones del conde Vicente mostraban también ciertas sorpresas pictóricas requisadas. Además de varias escenas religiosas fueron sacadas de estas salas: un retrato de Van Dyck, otro de Rubens, un *Descendimiento* considerado de Leonardo da Vinci, y un ejemplo de la mejor pintura florentina de la antigua colección Leganés como era la *Santa Catalina en Oración* de Cristofano Allori perteneciente en la actualidad al Meadows Museum de Dallas (Cat. 8). Muy interesantes también son las piezas que se atesoraban en el llamado “Quarto Secreto”, de donde los franceses se llevaron doce dibujos y una pintura de la *Sagrada Familia* atribuida a Federico Barocci, pintor absolutamente ausente en las antiguas colecciones de Leganés, lo que podría configurarse como un nuevo autor que incluir en sus colecciones. Del mismo modo, es llamativa la presencia de una copia de *La Perla* de Rafael en el Dormitorio de la Habitación de la señora Marquesa, que pasa por ser la única pintura sustraída de este espacio. No se tiene constancia de que Leganés poseyera jamás una versión de esta obra, aunque no causaría sorpresa dada su afición al coleccionismo de los más famosos ejemplos de la pintura de Rafael.

La casa del conde de Trastámara, -es decir el heredero de Altamira, don Vicente Isabel- es el siguiente espacio del que se describen las pinturas secuestradas por los franceses. De su Antecámara destaca la escena de una lucha entre *Lobos y Caballos* presumiblemente de la colección antigua, junto con más escenas de bodegón y una caza del jabalí por Paul de Vos. En la siguiente estancia denominada el Estrado, se enumeran obras

sorprendentes un *san Jerónimo* atribuido a Leonardo, un retrato de Velázquez representando conde duque de Olivares, que quizás fuera el restaurado por Carrafa en 1807 (Cat. 988-989) y una *Veneciana*, incomprensiblemente atribuida a Guido Reni. Además fueron sacados de este mismo lugar algunos bodegones de Juan Van der Hamen, un país flamenco o dos cuadros flamencos de “frutas secas”. En la llamada pieza junto a la Chimenea se enuncian relevantes pinturas: un *san Jerónimo* de nuevo atribuido a Honhorst, identificable con el que en 1655 se creyó obra de Seghers (cat. 209); una imagen del *Cupido dormido*, que se atribuye a Guercino (cat. 816) y más países flamencos. Sorprende encontrarse junto a estas pinturas los dos retratos de los pintores Camilo y Giulio Cesare Procaccini, que con anterioridad estaban en la villa de Morata (Cat. 754 y 757), por cuanto se prueba que la sala con imágenes de artistas que se había conformado en aquél lugar se encontraba en fase de desmantelamiento. También es muy útil la presencia aquí de un *Eccehomo*, atribuido a Mengs, que prueba como no todas las pinturas robadas por los franceses procedían de la antigua colección Leganés, estando mezcladas con nuevas adquisiciones del conde Vicente Joaquín. La llamada “pieza detras de la Alcoba”, siempre en la casa de los condes de Trastámara, había albergado, siendo también requisado un cuadro denominado “una música instrumental de Huido”, identificable con la pintura de Guido Reni relatando el enfrentamiento entre *Apolo y Marsias* (cat. 891). Finalmente el despacho de Trastámara mostraba una copia del *Retrato de León X* por Rafael, un retrato no identificado de van Dyck, un *san Pedro* de escuela italiana, y una *Virgen* considerada del “Jordan Flamenco”. Es decir, de Jacob Jordaens, cuya existencia no se documenta en la colección Leganés, pero permite considerar la posibilidad de que la presencia de este pintor en su colección fuera más amplia de lo que se conoce por los inventarios del XVII.

Las habitaciones de la condesa de Trastámara incluían obras de Murillo, como el *Crucificado* que se encontraba en su Alcoba junto a un cuadrito indefinido de Fedrico Barocci. Tratándose de nuevo de autores no presentes en las colecciones de Leganés antiguas. Tampoco la pintura de *Semiramis* de Giordano que se encontraba en el Anteatorio debía tener tal procedencia. Aunque sí parece posible que procediesen de la colección antigua la mayoría de los cuadros que se encontraban en el siguiente Estrado. Principalmente se trababa de nuevas cazas de Vos y Snyders, un ejemplo, calificado de “bellísimo”, de paisaje con animales de Fouquier, y un ejemplo de la *Fábula de la Zorra y la Cigüeña* de Snyders, presumiblemente el que actualmente se encuentra en la Universidad de Rochester (Cat. 166).

Aunque la mayoría de las piezas secuestradas por los franceses estaban localizadas en el cuarto alto -lo que indirectamente ilustra la práctica de exhibición de sus pinturas desarrollada por el conde-, algunas piezas también se encontraban en el *Cuarto Bajo* del palacio. Aun así, no se establecen diferencias significativas respecto a los temas elegidos. Se citan entre las piezas sacadas de este espacio más cazas de Paul de Vos y Snyders, incluida una de tigres, como presentes en la Antecámara y la Pieza de Comer. Aunque era en el Estrado de este cuarto bajo donde se localizan algunas de las obras más sugerentes de todas las que se llevaron los franceses. Entre ellas el *Retrato de Velázquez* de Gaspar de Crayer, que representaba al monarca junto a un enano y su caballo (cat. 122), hoy en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Pero también la *Cacería de Lobos y Zorra* del Metropolitan Museum de Nueva York realizado por Rubens (cat. 1125), pintura que se consideraba “cuadro de toda estimación”. La siguiente habitación de la que se describen las obras sustraídas era el “Cuarto de S. E.”, -cuya identidad ha de identificarse con el conde Vicente-. De esta estancia sacaron los franceses los dos enormes cuadros relatando la *Lucha de Hércules contra el León de Nemea*, hoy en colección privada, y su pareja relatando la *Lucha de Hércules contra el oso*, no localizada (cat. 1198-1999). Finalmente el “tocador de la Señora”, con el que se pone fin al repaso de las habitaciones que contenían obras sustraídas, albergaba nuevos ejemplos de las cazas de Vos y Snyders, que se temáticamente como ha sido visto, se habían configurado como las principales pinturas deseadas por los franceses.

¿Que pasó con las 243 pinturas secuestradas por el ejército francés en noviembre de 1812?. No se puede afirmar con seguridad respecto al conjunto, pero al menos un número muy elevado de ciento cincuenta viajarían a París donde se expusieron en el Museo Napoleón en el Palacio del Louvre, al menos hasta 1814. El 28 de marzo de 1813 los cuadros iniciaron ese camino, según se deduce del proceso de devolución iniciado en 1814²⁹¹⁷. Tras el fin del imperio napoleónico las potencias europeas comenzaron a reclamar los bienes secuestrados de los respectivos estados para conformar el llamado Museo Napoleón. Además de la recuperación de las pinturas de los distintos Palacios Reales²⁹¹⁸, también se iniciaron en París gestiones para la recuperación de ciertos bienes pertenecientes a las principales casas nobiliarias. Entre ellas las de Altamira, Medinacelli, Infantado y Santisteban. Los encargados de la restitución de las pinturas de origen privado fueron el

²⁹¹⁷ Según se deduce de los datos incorporados en el documento de reintegración firmado en París en mayo de 1814: *Etat des tableaux reconnus ar Monsieur Lacoma peintre fondé de pouvoirs des Grand s'Espagne auxquels ils doivent être rendus, conformément á la Decisión de Sa Majesté Louis 18, du mai 1814*. Archivo RABASF 1 – 36- 12; 15 junio 1815 (fecha de la copia) Citado en Navarrete Martínez 1999, p. 355, n. 118.

²⁹¹⁸ Sobre este tema véase Antigüedad del Castillo 1999, p. 220; Navarrete Martínez 1999, p. 355

Director General de los Museos Franceses llamado Desjobert, y Francisco Lacoma el pintor español nombrado para la devolución de los cuadros, por el conde de Fernanúñez, embajador español en Francia. En total se devolvieron 230 pinturas a las familias propietarias de las que al menos ciento cincuenta pertenecían a la Casa de Altamira (o Trastamara). Desafortunadamente el documento de restitución, que describe detalladamente las principales pinturas devueltas a los Medinaceli, Infantado y Santisteban, es absolutamente parco en cuanto a las obras de los Altamira, que se mencionan en bloque, sin definición de autores ni temas. Por lo tanto, es imposible discernir que obras concretas se incluían en tal devolución. Por otro lado, algunas de las pinturas permanecieron un tiempo en París. Algunas de ellas en los talleres de los Gobelinos para ser utilizadas como modelo para la realización de tapices, caso de algunas de las mejores escenas de caza de Snyders o Vos: *Caballo blanco devorado por lobos*, *Un corzo y un cisne en una Despensa*, *Una cocinera vestida de encarnado en una Despensa y una caza de Toros*. Otras permanecerían en la capital francesa por estar siendo restauradas al tiempo de la devolución, caso de la magnífica *Caza del Lobo y la Zorra* de Rubens, (cat. 1125) y una *Sagrada Familia* que primero se atribuyó a Francesco Vanni, pero luego se consideró obra de Camilo Procaccini²⁹¹⁹. Llamativamente todas, salvo esta última de difícil localización en la antigua colección, eran obras que habían pertenecido a Leganés. Tanto la caza rubeniana como la escena de devoción de autor incierto no serían entregadas a Lacoma en París hasta el 24 de septiembre de 1815, junto con *La Mujer Barbuda* de Jusepe Ribera perteneciente a la casa de Medinaceli (hoy en Toledo, Fundación Medinaceli). Las tres permanecieron en la Academia aparentemente hasta 1818 cuando tras la muerte del conde Vicente Joaquín, su hijo llamado Ventura Isabel, nuevo conde de Altamira y marqués de Astorga aun las reclamaba²⁹²⁰. La devolución de éstos últimos había sido autorizada el 8 de junio de 1817, correspondiendo el conde de Altamira a la Academia con el regalo de dos de sus mejores pinturas: *Santa Teresa* de Andrea Baccaro, y *Hércules y Onfale* de Jordaens desde entonces pertenecientes a la Academia²⁹²¹. Es

²⁹¹⁹ El documento de 1815 sólo afirma que eran cuatro las pinturas que se quedan en los Gobelinos, que serán descritas en otro documento de 1818 por el que el entonces conde de Altamira, solicitaba a la Academia su restitución, teniendo conocimiento de que ya habían sido reintegradas desde París:

Nota de los quadros del S^{ro} Conde de Altamira q^e quedan en Paris para copiarlo

Núm. 75 La caza del Lobo y de la Zorra Por Rubens
140 LA Sacra Familia q^e se supone de Procacino

Caballo blanco devorado por lobos de Sneyders

Un corzo y un cisne en una Despensa. Del mismo

Una cocinera vestida de encarnado en una Despensa del mismo

una caza de Toros. Del mismo

Sin fecha. Archivo RABASF 1 – 36- 12.

²⁹²⁰ Véase nota anterior.

²⁹²¹ *Quadros que el Ex^{mo} Sr Marques de Astorga Conde de Altamira regala á la Real Academia de Sⁿ Fernando*
Nº 161

muy interesante comprobar como la demostración de agradecimiento del nuevo conde hacia la Academia se realiza con dos pinturas que no pertenecían a las colecciones del mayorazgo de Leganés sino a sus propios bienes libres, heredados de aquellos atesorados por su padre.

La colección de pintura libre de mayorazgo de Altamira en 1817.

Cuando Vicente Joaquín murió en el 26 de agosto de 1816²⁹²², no sólo había recuperado gran parte de los cuadros que habían sido secuestrados y pertenecían a los bienes de sus mayorazgos –si bien ese último grupo debió rescatarlo su hijo de la Academia–, sino que mantenía gran parte de una colección libre y propia, no perteneciente a sus mayorazgos, y fruto de sus propios intereses artísticos. De hecho, algunos de estos cuadros también habían sido secuestrados, s como se deduce de la presencia de pintura de Mengs entre otros.

A su muerte dejaba a sus herederos unaa copiosa colección de pinturas propias, encargadas a artistas contemporáneos, o antiguos pero no procedentes de las colecciones familiares heredada. Un inventario realizado en 1817 por Francisco Carrafa, pintor muy relacionado como se ha visto con la familia, mostraba la riqueza patrimonial privada del conde, a la vez que unos intereses artísticos como coleccionista que viraban entre el respecto a la tradición y el disfrute de la obra de grandes nombres de la pintura antigua, especialmente la española, con el patrocinio o coleccionismo de autores modernos²⁹²³. Entre los primeros destaca la presencia de numerosas pinturas de Ribera²⁹²⁴, Murillo²⁹²⁵,

S^{ta} Teresa de Jesus con la Virgen que la pone el collar y Sⁿ José la capa: Es un quadro de una admirable y enriquecida composición de niós pintados con los mas bellos accidentes de luz. Su color, su efecto y la dulzura de sus tintas le hacen un quadro muy recomendable, y es de lo mejor de Andrea Bacaro. Tiene de alto siete pies y una pulgada, por nueve y dos pulgadas de ancho. Esta tasado en veinte mil r^l vⁿ

164

Hercules en el palacio de Infale á quien el amor le hace trocar su maza invencible por la rueca. Afeminado hasta este grado es la moja de toda la Es un quadro de una bellissima composición y de un excelente colorido; la lozania de la juventud la robustez y la belleza de las formas están reunidas en la figura de Hercules; Las cabezas que se hallan en este quadro concurren a expresar la accion de los dos heroes principales. Este quadro de de lo mejor y más esmerado de Jordan Flamenco, pues en él iguala sino excede á Rubens y a Wandik. Tiene de alto siete pies y nueve pulgada por seis y quatro pulgadas de ancho. Esta tasado en Noventa mil r^l vⁿ

Archivo RABASF 1 – 36- 12; cfr. Navarrete Martínez p. 359, n. 131.

²⁹²² AHN, Nobleza, Baena, C^a 180. Partida de entierro del conde Vicente Joaquín Moscoso. Fue enterrado el 3 de septiembre.

²⁹²³ El inventario en AHN, Nobleza, Baena, C^a 186. Véase Apéndice Documental, doc. 18. Especialmente para las citas de las notas siguientes.

²⁹²⁴ *san Bartolomé* en el “Estrado”; *Nacimiento* en el “Despacho de S. E.”

²⁹²⁵ *Niños con rodaja de Melón* en la “Pieza Azul”; *Desposorios de san José y la Virgen* en el “Estrado”; al igual que una *Huida a Egipto* y una *Sagrada Familia*; Bodegón en la “Alcoba de S. E.” y una última Virgen con Niño, incorporada al final del inventario.

Zurbaran²⁹²⁶, Alonso Cano²⁹²⁷, Carducho²⁹²⁸ y en menor medida de Orrente²⁹²⁹ Francisco Rizzi²⁹³⁰, Ribalta²⁹³¹, Pereda²⁹³², Carreño²⁹³³, Juan de Juanes²⁹³⁴, y Miguel Meléndez, de quien poseía un retrato de Felipe V y otro de su esposa, probablemente Isabel Farnesio²⁹³⁵. Quizás lo más llamativo lo suponga la existencia de una Pieza denominada “de los filósofos”, donde se atesoraban nada menos que doce imágenes de sabios realizados por Ribera más otras seis por Giordano, presumiblemente en un claro estilo riberesco. También una anónima copia de *Los Borrachos* de Velázquez, pueda ilustrar perfectamente su interés por la pintura tradicional²⁹³⁶.

Entre los contemporáneos destaca la presencia de Antonio Carnicero, autor de un retrato ecuestre del conde Vicente Joaquín a lomos de su Caballo “Vidriero”, pintura de la que se citan al menos dos versiones en el inventario²⁹³⁷. Pero también un *Nacimiento* de Maella²⁹³⁸, una *Virgen con Niño* y un *Nacimiento* de Castillo²⁹³⁹, autor además de un *san Pablo Apóstol*²⁹⁴⁰. También es notable la presencia de una *Virgen* atribuida a Vicente López²⁹⁴¹, lo que potencia la idea de un coleccionista al cabo de las novedades estéticas, y protector de los artistas más notables. La obra de Mengs también está fuertemente representada, primero en ovalo con la *Virgen, el Niño y san Juan*²⁹⁴², argumento que se repite en un dibujo posteriormente y también en un *Nacimiento*²⁹⁴³.

La pintura flamenca antigua, entre la que destaca una singularísima *Virgen con Niño* atribuida a Hendrick Goltzius²⁹⁴⁴, no era ajena a los gustos privados del conde,

²⁹²⁶ *Virgen con Niño* en el “Despacho”; *Jacob y su familia*, en la “Alcoba donde murió el Conde”; *san Francisco Penitente*, y *Virgen con labor* en la “Alcoba de S. E.”

²⁹²⁷ dos Crucificados en la “Antealcoba de S. E.”; *san Antonio de Padua* y *san Diego de Alcalá* en la llamada “Pieza de los filósofos”. Muy interesante es una academia de un *Cristo* mencionado como copia de Alonso Cano en la llamada “Alcoba de Don José”

²⁹²⁸ *Nacimiento* en la “Galería principal del Palacio” y *san Jerónimo* y *san Pablo* en el Despacho. Estos dos reaparecidos en 2004 en el mercado madrileño como obras de Eugenio Cajés (Gutiérrez Pastor en Madrid – Galería Coll Cortes 2006, p. 16). Ambas Tienen un número que lo identifica con el inventario del nieto del conde Vicente Joaquín, llamado Vicente Pío de Moscoso y Ponce de León en 1864, cuando todavía permanecían en poder de la familia, véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 335 y 336

²⁹²⁹ *Oración en el Huerto* en el “Despacho”

²⁹³⁰ *Santa Catalina* en la “Galería Principal de Palacio”

²⁹³¹ Autor de una copia de la *Transfiguración* de Rafael en el “Despacho”

²⁹³² *Piedad* en el Estrado

²⁹³³ *Santa Apolonia*, y *Ecce Homo* en la “Antealcoba de S. E.”

²⁹³⁴ *Transito de la Virgen* en el “Estrado”

²⁹³⁵ “Pasillo de la obra Nueva”.

²⁹³⁶ “Despacho Reservado”.

²⁹³⁷ “Pieza Oscura” y “Alcoba de Su Excelencia”. Véase Apéndice Documental, doc. 18.

²⁹³⁸ “Estrado”.

²⁹³⁹ Significativamente colocados en la “Alcoba donde murió S. E.”.

²⁹⁴⁰ “Despacho Reservado”.

²⁹⁴¹ “Despacho de S. E.”.

²⁹⁴² “Estrado”.

²⁹⁴³ Estos dos últimos presentes en el “Despacho Reservado”.

²⁹⁴⁴ “Pieza de la Chimenea en la Obra Nueva”

incluyéndose obras atribuidas a Durero,²⁹⁴⁵ Gerar Honthorst, “Gerardo de la Noche”²⁹⁴⁶, o Jacob Jordaens, cuyo *Hércules y Onfale*, como se vio, fue elegido como una de las pinturas más valiosas para regalar a la Academia tras la devolución de las obras de París²⁹⁴⁷. El gusto nórdico del conde tenía un ejemplo muy singular en un *san Pedro* atribuido a Rembrandt²⁹⁴⁸ así como en ejemplos de los bodegones de Frans Snyders²⁹⁴⁹. Muy llamativo es el hecho de que se copiasen algunas de las grandes pinturas de cazas que poseía entre las pinturas de mayorazgo de este autor o de Paul de Vos, lo que ahonda en el interés por las escenas venatorias²⁹⁵⁰.

Fuera de los autores españoles, serán los italianos del Renacimiento y Barroco los que predominen. Especialmente Rafael, de quien tenía una copia de la Transfiguración²⁹⁵¹, entre otras escenas de la Sagrada Familia²⁹⁵², es uno de los autores más repetidos. También aparece citado Sassoferrato, de quien tenía una *Virgen con Niño*, Sebastiano del Piombo, de quien tenía una versión de su *Cristo con la cruz a Cuestas*²⁹⁵³. Poseía una copia de la *Danae* de Tiziano²⁹⁵⁴, y varias pinturas de Baccaro, entre ellas una *Sagrada Familia*²⁹⁵⁵, la ya citada serie de doce cuadros con la *Historia de Tobías*²⁹⁵⁶, que había sido secuestrada por los franceses, y otra *Sagrada Familia*, que fue la que donó a la Academia²⁹⁵⁷. Las obras del napolitano Máximo Stanzione, de quien tenía un *Apóstol Santiago* y un *Magdalena*²⁹⁵⁸ y una *Santa Lucia* atribuida a Procaccini²⁹⁵⁹, completan las alusiones del inventario a autores italianos.

La figura del conde Vicente Joaquín, se establece como una de las personalidades más interesantes de la ilustración, protector de grandes artistas, recordemos, su protección a Goya, vista más arriba. Su posición en la Academia, su relación con otros poderosos

²⁹⁴⁵ *san Juan Evangelista* situado en el “Estrado”

²⁹⁴⁶ *Judit y Olofernes* también situada en la pieza del “Estrado”

²⁹⁴⁷ Antes de la donación se encontraba en la llamada “Pieza Azul”

²⁹⁴⁸ “Antalcoba de S. E.”

²⁹⁴⁹ Bodegón con frutas y Animales en la llamada “Alcoba de don José”.

²⁹⁵⁰ En el “Estrado grande del cuarto bajo se citan: *Dos iguales q̄ representan el uno perros y un Leon y el otro Javali con perros su tamaño tres var⁴ apaisados por dos de alto* 6000.

Con una nota al margen indicando que eran copias de los de mayorazgo: *Nota Estos dos quad⁸ son copias de los orijinales de la casa, y p^o lo tanto no valen lo q̄ el inven^o original pone*

²⁹⁵¹ “Despacho”

²⁹⁵² “Despacho Reservado” y “Alcoba de S. E.”

²⁹⁵³ “Estrado”

²⁹⁵⁴ “Despacho Reservado”

²⁹⁵⁵ “Despacho”

²⁹⁵⁶ Entonces en la “Galería Principal del Palacio”. Las obras Algunas de ellas se encuentran en la actualidad en el Museo de Arte de Cataluña, donde fueron adquiridas en 1904, al menos las que relataban *La partida de Tobías*, *Tobías cogiendo el pez*, *La curación del viejo Tobías*, *Desposorios de Tobías* (Para estas obras véase Madrid 1985, p. 324, núm 142, 143 144 y 145). Los números que poseen sobre el lienzo las identifican con las que se citan en 1864 en poder del nieto del conde Vicente Pío, véase cat. 1864, núm 381 y ss. Véase también más abajo en este mismo texto sobre este XV conde de Altamira.

²⁹⁵⁷ Pintura que hasta entonces había lucido en la llamada “Alcoba de don José”

²⁹⁵⁸ Despacho de S. E”. y “Despacho” respectivamente

²⁹⁵⁹ Despacho de s. E”

admiradores artísticos como Godoy y su recepción de las grandes colecciones familiares antiguas, le sitúan como una personalidad clave para el entendimiento de la situación de las artes en el reinado de tres reyes Carlos III, Carlos IV y José I.. Una figura necesaria de un estudio en mayor profundidad que no puede ser abordado en este trabajo

La dispersión de la colección en el siglo XIX. La abolición de los mayorazgos y las ventas internacionales

Tras la muerte del conde Vicente Joaquín, su hijo Vicente Isabel, asumió los títulos y propiedades. Nacido el 19 de noviembre de 1777, era el mayor de sus hijos El nuevo conde mantuvo una cierta carrera político cortesana en los reinados de Carlos IV y Fernando VII, de quienes llegó a ser Caballerizo Mayor y Gentilhombre de Cámara, además de ostentar cargos como Alférez Mayor de Madrid y Procurador en Cortes²⁹⁶⁰. En 1796 contrajo matrimonio con María del Carmen Ponce de León y Carvajal, hija del conde de Montemar, cuyo título se uniría después a sus descendientes²⁹⁶¹. Tras enviudar, contrajo segundo matrimonio con María Manuela Yanguas, aun viva tras la muerte de Vicente que se produjo el 31 de agosto de 1837²⁹⁶².

Durante su vida el XIV conde de Altamira y VIII marqués de Leganés, debió afrontar graves problemas económicos, en parte derivados del secuestro de bienes que la familia había sufrido en los años anteriores por parte de los franceses. Así desde muy pronto la venta del patrimonio familiar se convirtió en una costumbre. Se tienen datos de la venta de 131 medallas de plata y 24 de oro al platero Gaspar Colombi, artífice de Madrid el 15 de enero de 1818²⁹⁶³. En esos años la presión económica fue muy fuerte. En 1824, al menos, ya estaba formada una junta de acreedores contra sus estados, aunque parece que antes de 1623 ya se estaban organizando para cobrar de los bienes de Altamira²⁹⁶⁴.

²⁹⁶⁰ Ruiz de Arana 1923m p. 378.

²⁹⁶¹ Capitulaciones Matrimoniales ANH-N, Baena, Cª 180. 30 diciembre 1797.

²⁹⁶² Testamento 2 julio 1837 ante Justo de Sancha. AHN, Nobleza, Baena, Cª 186. Ordenó enterrarse en el panteón de la familia del cementerio de san Martín, su parroquia, pues residía en el Palacio de la Calle Ancha de san Bernardo. (Partida de Defunción de san Martín libro 36 de defunciones f. 26v; según traslado de 1881 en AHN, Nobleza, Baena 186)

²⁹⁶³ *Razon de las medallas de oro y plata vendidas p^r S. E. a D^a Gaspar Colombi Artífice Platero en esta corte*
Ymp^{tan} Todas 9170 rs y 2 mrs
Los mismos q^d entrego dho Colombi ne la casa de S. E. en 15 de en^o de 1818 y estan sent^a al num
459
131 medallas de plata pesan 81 onza a 16 rs v^o la onza ymportan 1296
id 24 Medallas de Oro de varias leyes a 18 peros la onza pesan 28 onzas y 3 ochabas importa
7874.2
S^{do} al n^o 459

(AHN, Nobleza, Baena Cª 253)

²⁹⁶⁴ *Acuerdo y deliberación de la Junta general de Acreedores de la Casa del Ex^{mo} y Marq^d de Astorga, conde de Altamira celebrada en los días 15, 17 y 18 de febrero de 1824*, AHN, Nobleza, Baena, 275,

Cuando la Ley de Desvinculación de 1820 abolió de facto los derechos de mayorazgo. Nada impedía a la familia Altamira, la venta de sus bienes patrimoniales históricos en ventas públicas. La riqueza artística atesorada por sus antepasados, incluida la magnífica colección pictórica de la casa Leganés, o lo que quedaba de ella, fue puesta en venta a través de diversas ofertas públicas en Londres y París. La primera se produjo en Londres en la casa Stanley el viernes 1 de junio de 1827 a las doce de la mañana²⁹⁶⁵. Entre las pinturas ofertadas entonces se encontraban varias de las que habían sido secuestradas por los franceses y viajado al Louvre, donde habían sido exhibidas, por lo que eran piezas ya conocidas entre los coleccionistas y aficionados internacionales. En ese momento salieron a la venta 75 pinturas. Aunque entre ellas se encontraban muchas de la antigua colección Leganés, otras pertenecían a los bienes libres de la familia, y nada tienen que ver con las pinturas atesoradas en la primera mitad del XVII por el marqués, como ciertas pinturas de Murillo o Giordano, sino que serían fruto del coleccionismo de los Altamira en el siglo XVIII. También se encuentran en la misma venta de Stanley obras que procedían de otras colecciones nobiliarias españolas. Entre las que presumiblemente pudieran tener su origen en la de Leganés cabe citar un *Paisaje* de Brueghel con figuras de van Balen, similar a algunos de los citados en 1655 (p. ej. cat. 1149)²⁹⁶⁶. Ciertas pinturas pueden ser fácilmente rastreadas en poder de Leganés en el XVII como el *Autorretrato* de Procaccini, del que se dice que fue uno de los llevados por los franceses a París²⁹⁶⁷, actualmente en paradero desconocido (cat.757). Muchas de las obras vendidas en Londres eran pinturas de Snyders, que se configura como uno autor de alto predicamento a comienzos del siglo XIX, como se demostraba por el interés que despertaba su pintura tanto por el secuestro como por esta venta. Así, se oferta una pintura representando *El Gato y el gallo* que se dice proceder de Altamira²⁹⁶⁸, y que necesariamente ha de corresponder con una obra de la colección Leganés (cat. 194). Junto a ella otras como la *Fábula del Asno y el Jabalí*, también presente entre las que habían ido a París²⁹⁶⁹ (cat. 238), un *Bodegón con la cabeza de un jabalí* adquirido por el Sr. Rogers²⁹⁷⁰, sin duda procedente de la colección donde pasaba por obra de Paul de Vos (cat 237). También una *Caza del Toro*, que había sido una de las que permanecieron en los Gobelinos para la realización de tapices hacia en 1814, y que fue adquirida por el Señor

²⁹⁶⁵ Stanley 1827. Mencionado en Glendining 1981, p. 239, n. 10.

²⁹⁶⁶ Stanley 1927, núm. 6.

²⁹⁶⁷ Stanley 1927, núm.17 Las alusiones a los copradores están anotadas manuscritamente en la copia que de la venta que se conserva en el Rijksbureau voor Kunsthistorische en Monografische Documentatie de la Haya.

²⁹⁶⁸ Stanley 1927, núm. 18

²⁹⁶⁹ Stanley 1927, núm. 32

²⁹⁷⁰ Stanley 1927, núm. 45

Bankes²⁹⁷¹, el cuadro de los *Lobos devorando un caballo*, también comprado por este coleccionista²⁹⁷², y dos obras bajo el tema de la *Caza del Jabalí*, también llevadas a París²⁹⁷³. Por último las obras de colaboración entre Snyders y Rubens bajo el tema de *La Zorra y la Garza, o el Aspo rodeado de carga* (cat. 70-71), también fueron sacados a la venta en este momento²⁹⁷⁴.

De hecho algunas de las mejores obras de Rubens procedentes de la antigua colección Leganés, dejaron en este momento España, pasando definitivamente al mercado internacional. Entre ellas la *Anunciación*, hoy en la Rubenshuis (cat. 264), adquirida por el señor Smith; la representación de *David estrangulando un oso* (Cat. 1199) adquirido por el señor Sotheby²⁹⁷⁵; y la *Virgen con el Niño*, actualmente en colección privada londinense (cat. 267)²⁹⁷⁶. Mención aparte merece el retrato de *Isabel de Borbón* de la Hispanic Society (Cat. 414), adquirido por el Señor Bankes, con una atribución a Velázquez.. De hecho este coleccionista fue uno de los principales beneficiarios de la venta londinense de las pinturas procedentes de España. Él fue también quien adquirió otros relevantes retratos atribuidos a Velázquez, como el de Felipe IV, hoy en el Museo Stewart Gardner de Boston (cat. 986) y el *Retrato de Baltasar Carlos* que probablemente es el que se encuentra en la Wallace Collection (cat. 123), destinándolos en principio a su casa de Kinston Lazy²⁹⁷⁷.

También las mejores obras de origen italiano que Leganés había atesorado fueron elegidas para esta primera venta, por ejemplo la *Virgen coronada por su hijo* de Alessandro Allori (cat. 291)²⁹⁷⁸. Así como la *Europa de Guido Reni*, hoy en la National Gallery de Ottawa (cat. 817)²⁹⁷⁹. Junto a ellas una imagen de *Santiago Apóstol* de Ribera (cat. 315) que se considera en este momento como “una de las más poderosas imágenes del artista”²⁹⁸⁰. La venta Stanley de 1827 supuso también la salida de España de un cuadro que regresaría tiempo después como el magnífico retrato de *Felipe IV con enano y un caballo* de Gaspar de Crayer hoy perteneciente al Ministerio de Asuntos Exteriores (Cat. 122). En ese momento se creía que el paje se llamaba Velazquillo, inaugurando una denominación, que tendría cierto éxito durante algún tiempo²⁹⁸¹. En otros casos, pinturas que permanecían anónimas en inventarios familiares antiguos, son ofertadas, bajo autorías más o menos descartables,

²⁹⁷¹ Stanley 1927, núm. 59.

²⁹⁷² Stanley 1927, núm. 60.

²⁹⁷³ Stanley 1927, núm. 71 y 72.

²⁹⁷⁴ Stanley 1827, núm. 52 y 53.

²⁹⁷⁵ Stanley 1827, núm. 69.

²⁹⁷⁶ Stanley 1827, núm. 50.

²⁹⁷⁷ Stanley 1827, núm. 46 y 48

²⁹⁷⁸ Stanley 1827, núm. 51.

²⁹⁷⁹ Stanley 1827, núm. 49.

²⁹⁸⁰ Stanley 1827, núm. 24

²⁹⁸¹ Stanley 1827, núm. 42

así se considera a Velázquez el autor de la *batalla de Valencia del Po* (cat. 1301)²⁹⁸², el *Auto-retrato de Tiziano*²⁹⁸³, o un retrato de *Carlos V con el Perdiguero a sus pies*²⁹⁸⁴. Pero también otras obras que se venden sin tener seguridad de su autor, caso del *Retrato de Felipe II con una rica Armadura*²⁹⁸⁵.

Dos años hubieron de pasar para que Ventura Isabel de Moscoso sacara más pinturas de la colección a la venta. En este caso en la ciudad de París, en concreto en la sala Lebrun, calle de Cléry núm 21 entre el 24 y el 25 de marzo de 1829. Aparentemente las obras procedentes de Altamira habían sido adquiridas previamente por el “duque de don Carlos”, quien las ofertaba en París, según afirma la introducción del catálogo de la venta²⁹⁸⁶. De nuevo son las pinturas de Snyders o Paul de Vos, las que componen el grupo más numerosos de artistas ofertados y las que más fácilmente pueden rastrearse entre las que habían pertenecido a Leganés: *Bodegones de pescados con figuras*, en ocasiones confundidos con Neptuno (cat. 99 o cat. 771)²⁹⁸⁷; *La Caza de León, Caza del Jabalí, Caza del Tejón*, o bodegones con perdices y otros animales²⁹⁸⁸. El resto de autores, en su mayoría flamencos y holandeses, podrían pertenecer a las pinturas anónimas que presentes en las colecciones de Leganés acabaran en la de Altamira, pero la relación concreta de las obras no es posible, debido a la profusión de autores que se aportan en esta venta, y a la inseguridad de las procedencias. Sirva como ejemplo las *Tentaciones de san Antonio*, atribuidas a Jacques Callot, que se dice proceder de la Galería de El Escorial²⁹⁸⁹.

El 29 de junio de 1833, Stanley proponía una nueva venta de cincuenta obras selectas de italianos, españoles y holandeses, procedentes en parte de la colección Altamira²⁹⁹⁰. Esta nueva oferta de obras, que alcanzaba las ochenta y ocho, aunque mucho más parca en las descripciones, incluye varias obras que presumiblemente procedían de la colección Leganés, por ejemplo un *Paisaje* de Paul Brill²⁹⁹¹, aunque la mayoría de las pinturas no pueden rastrearse con seguridad en los inventarios antiguos. Llama la atención la presencia del retrato del Arzobispo *Ambrosio Ignazio Spinola*, el hijo de Leganés, realizado

²⁹⁸² Stanley 1827, núm. 33.

²⁹⁸³ Stanley 1827, núm. 22

²⁹⁸⁴ Stanley 1827, núm. 70

²⁹⁸⁵ Stanley 1827, núm. 61, imposible de identificar en los inventarios antiguos.

²⁹⁸⁶ París 1829.

²⁹⁸⁷ París 1829, núm. 20.

²⁹⁸⁸ París 1829, núm. 15-24. Sus descripciones y la profusión de los temas en las colecciones antiguas de Leganés, hace imposible la identificación precisa de las obras.

²⁹⁸⁹ París 1829, núm. 65.

²⁹⁹⁰ Stanley 1833.

²⁹⁹¹ Stanley 1833, núm. 4.

por Murillo²⁹⁹². Una pintura que pese a salir de la familia, acabaría en la colección Altamira a finales del siglo XVII. También es llamativa una *Zingarella* atribuida a Correggio, una de las obras más estimadas del coleccionismo lombardo en el siglo XVII, que quizá también procediese de Leganés²⁹⁹³.

El infante Sebastián Gabriel

Una relevante figura del coleccionismo decimonónico que no renunció a la posibilidad de hacerse con lagunas de las más importantes obras de la casa de Altamira, fue el infante don Sebastián Gabriel. Nacido en 1811 en Brasil, donde se encontraba su familia tras la ocupación napoleónica, era hijo de Pedro de Borbón y Braganza, y nieto del infante Don Gabriel, a su vez hijo de Carlos III. El 26 de abril de 1832 contrajo matrimonio con Maria Amalia de Borbón y dos Sicilias, hermana de Fernando VII, por lo que tuvo habitación en La Granja y en Palacio, donde colgarían muchas de las pinturas que atesoró²⁹⁹⁴. Gran aficionado al arte fue nombrado en 1826 Académico de Honor y Consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando. El infante mantenía un desmedido interés por el coleccionismo, manteniendo un consejero artístico fundamental en la figura de Jose Luís Tordera, su hombre de confianza del infante y desde 1831 su secretario de cámara, aunque también se contarían entre sus asesores los pintores José Madrazo, Valeriano Salvatierra y José Aparicio. Un dato evidente de la voracidad coleccionista del infante lo muestra el borrador de carta para ser enviado al rey de fecha incierta a mediados de la década de los veinte, donde le cuenta su afición a los cuadros y le solicita otros de una manera muy directa: *Tengo ya algunos: pero no tantos, que pueda observar en ellos los diferentes estilos, con que diversifica el arte sus escuelas. Y como V. M. Puede contribuir mucho a esto, cediéndome algunos de los que le cupieron a V. M. en la testamentaria del rey el Padre de V. M.; me tomo la libertad de suplicarla se digne honrar mi Galería, enriqueciéndola con un don para mi sumamente apreciable. Seria para mi de la mayor satisfacción tener este nuevo motivo, que añadiría un doble peso a los muchos y muy estrechos vínculos, que me unen a la real persona de V. M. Por lo cual le viviré eternamente agradecido. Fuera de que se me presentaría la ocasión ara mi tan lisonjera de restaurarlos del deterioramiento que han padecido en su conducción*". El lenguaje excesivamente directo que emplea en su solicitud de pinturas al monarca, por otro lado su primo carnal, permite considerar el tono y manera empleado para la adquisición de obras por otros medios, por ejemplo de la

²⁹⁹² Stanley 1833, núm. 49.

²⁹⁹³ Stanley 1833, núm. 33.

²⁹⁹⁴ Para el infante don Sebastián Gabriel véase Agueda 2003 y Agueda 1981, de donde se han tomado los datos aquí expuestos.

maltrecha económicamente casa de Altamira en proceso de venta de su patrimonio en los años en que el infante formaba su colección.

No se tienen datos directos de las razones, fechas y detalles por las que el infante se hizo con pinturas pertenecientes a Altamira, y algunas de ellas presentes en las colecciones del marqués de Leganés, pero en un inventario de sus tesoros pictóricos realizado en 1835 aparecen al menos dos obras que una vez pertenecieron a la casa aquí estudiada²⁹⁹⁵. La principal el Rubens relatando la lucha de Hércules y el Oso, actualmente en la colección Villar Mir (Cat. 1198).²⁹⁹⁶ Dado que la pintura está presente entre los bienes secuestrados a Altamira en 1812 y devueltos en 1815 es evidente que la adquisición fue realizada en fecha posterior. Dado que la pareja del cuadro, relatando el enfrentamiento de David con el Oso, está presente en la venta Stanley de 1827 donde Altamira sacó a la venta sus mejores cuadros, y no se encontraba la escena de Hércules, es de suponer que el infante se había hecho con la obra antes de esa fecha. Siendo 1815 y 1827 las fechas extremas de la adquisición, de al menos una de las pinturas que el infante obtuvo de la casa de Altamira. Sin embargo en su poder también se citan otras. Por ejemplo un *san Sebastian*, atribuido a Palma el joven²⁹⁹⁷, coincidente con la obra del mismo tema que poseía Leganés en el siglo XVII y que en 1726 está documentada en poder de los Altamira por última vez (Cat. 185). En esta línea cabe considerar también posible que un retrato de Holbein, que poseía en infante, también pudiera tener el mismo origen²⁹⁹⁸, pudiendo coincidir con el retrato de Erasmo que se cita en la colección Leganés-Altamira (cat. 42), aunque no hay pruebas al

²⁹⁹⁵ Existen varios inventarios del infante. El primero levantado en 1828, presente en AGP, Fondo Infante Don Gabriel leg. 8: Catálogo de los cuadros que se hallan colocados en la Galería de Pintura de SAR el sermo. Señor Infante Don Segastian Gabriel... en Madrid 1828. A este siguió el publicado por Agueda en 1982, que se localiza en AGP Fondo Infante don Gabriel, Secretaría, leg. 892, levantado en 1835 para la incautación de sus bienes por su apoyo a la causa Carlista, que es el aquí utilizado para la identificación de los cuadros que proceden de la colección Altamira-Leganés. Finalmente, para el estudio de su colección, es muy útil la testamentaria del infante realizada en 1887 presente en AHPM 35966. Véase Agueda 1981 y Agueda 2003. La mayoría de los bienes del infante fueron secuestrados en 1835, ingresando en el Museo de la Trinidad, donde permanecieron durante un tiempo y fueron inventariados siendo devueltos a sus herederos en 1855 (Museo del Prado – Trinidad 1991, p. 15). Muchas de las obras se aprecian después en sucesivas ventas de estos herederos: *Catalogue abrégé du Tableaux exposés dans les Salons de l'Ancien Asilo de Pau appartenant aux heritiers de feu de M. L. Infant Don Sebastian deBourbon et Bragance*, Pau, 1876 y el catálogo de la venta de la infanta María Cristina de Borbón, con quien había casado su hijo: *Catalogue de la collection de Tableaux de fey, son Altesse Royale Ìnfante Marie Christine de Bourbon*, Madrid, 1902.

²⁹⁹⁶ 89 Otro en lienzo de 8 pies y 1 pulgada de alto por 9 pies y 6 pulgadas de ancho. Sansón desquijarando el león. Restaurado antiguo. Tiene marco tallado y dorado... Rubens.

Águeda 1981, p.109, n° 89.

²⁹⁹⁷ 95 Otro en id. [lienzo] de 5 pies y 9 pulgadas de alto, por 3 pies y 5 pulgadas de ancho. Un san Sebastián de cuerpo entero. Está restaurado por Bueno y tiene marco tallado y dorado... Jacobus Palma.

Águeda 1981, p. 109, n° 95.

²⁹⁹⁸ 135 Uno en tabla de 1 pie y 2 ½ pulgadas de lato por 10 ½ de ancho. Un retratito. Restaurado por Bueno. Tiene marco de pasta dorado Ohvens

Águeda 1981, p. 111, n° 135.

respecto. Algo similar sucede con un san Pedro de Guercino²⁹⁹⁹, coincidente con una pintura de Leganés que después se cita en la colección Madrazo (Cat. 811).

El protagonismo del infante don Sebastián Gabriel en la dispersión de la colección Altamira-Leganés, sin duda ha de ser mucho más amplia de lo apuntado hasta ahora. Sus fuertes relaciones con José de Madrazo, quien veremos, fue el principal adquisidor español de obras así lo apunta. De hecho como veremos inmediatamente el propio Federico Madrazo, recordaba en sus memorias que junto a su padre se beneficiaron de la decadencia de la casa de Altamira otros aficionados entre ellos el infante. Sin embargo, la parquedad de las descripciones de sus inventarios, la ausencia de autores, y la incertidumbre impiden considerar más obras que las mencionadas arriba.

El principal beneficiario de la ruina de la casa Altamira: don José de Madrazo.

En las memorias de Federico Madrazo, el artista relata con claridad el momento en que su padre José, acudió a la villa de Morata de Tajuña, para ver y adquirir pinturas de la casa de Altamira, *casa decaída ya en la época de que voy hablando y enteramente tronada hoy en que escribo estos renglones*, según escribía. Madrazo sitúa este acontecimiento hacia el año 1820 y era plenamente consciente de que en aquel lugar se encontraba parte de la colección que había formado el marqués de Leganés: “*Papa adquirió muchos cuadros de esta colección el año 1820 creo que con este motivo fue a Morata para escoger los cuadros y dar sus disposiciones para su traslado*”³⁰⁰⁰. También era consciente de la relevancia de las pinturas y de como otros coleccionistas se habían beneficiado igualmente de la ruina de los Altamira adquiriendo obras. Entre ellos situaba al pintor escocés David Wilkie y al infante don Sebastián: *Entre los cuadros procedentes de Morata los había verdaderamente capitales; de Tiziano, Velázquez, Rubens, Van Dyck, Snyders, Momper, Seghers, etc, etc etc, y algunos de ellos fueron adquiridos andando el tiempo por el pintor Wylkie, el Infante D. Sebastian y otros*³⁰⁰¹. Las breves frases de Federico Madrazo, son la única mención en toda su producción literaria y epistolar a la adquisición de gran parte de la colección Altamira-Leganés por parte de su padre Madrazo, y tiene además el valor añadido

²⁹⁹⁹ 138. Otro lienzo de 3 pies y 5 pulgadas de alto po 2 pies y 8 pulgadas de ancho. Un retrato de medio cuerpo, bestido a la antigua. Está restaurado por Bueno...Fray Juan Bautista Maino.

Águeda 1981, p. 222, n° 138

³⁰⁰⁰ Las alusiones de Federico de Madrazo en sus memorias fueron transcritas en González López & Martí Ayxela 1994, p. 38-39

³⁰⁰¹ David Wilkie (1785-1841) fue conocido como el Teniers de Escocia. Viajó por Europa con cierto éxito residiendo un tiempo en Madrid. En 1830 sucedió a tomas Leslie como pintor de cámara de los monarcas ingleses.

(González Salas 1994, & Martí Ayxela p. 38. n. 80)

de mencionar cómo muchas pinturas tuvieron que ser restauradas, lo que demuestra el estado de abandono que la colección de Morata había alcanzado³⁰⁰².

Aunque Federico de Madrazo situaba hacia 1820 el momento en que su padre José había acudido a Morata, lo cierto es que presumiblemente, no fue ese el único momento en que José de Madrazo adquiría pinturas de la colección Altamira. En su poder se citan en 1856, cuando se cataloga la colección, no menos de 184 obras de las que se aporta la procedencia de la Casa de Altamira³⁰⁰³. El catálogo de su colección muestra no sólo la proyección de Madrazo como amante de la pintura, sino la avidez del coleccionista, al adquirir pinturas de las principales familias y particulares de comienzos de siglo, pues además de la casa Altamira, Madrazo obtendríaobtuvo pinturas del deán López Cepero, de la condesa de Chinchón, de Bernardo Iriarte, la Casa de Alba, el marqués de snatiago, los condes de Campo Alange, y un largo etcétera³⁰⁰⁴.

El catálogo de Madrazo es el principal documento para estudiar la pervivencia de la colección Leganés en el siglo XIX. Las más de 180 pinturas que cita con la procedencia Altamira componían un enorme porcentaje del total de 656 obras que llegó a atesorar. Esto supone que más de la cuarta parte de las pinturas de Madrazo procedían de la casa de Altamira. Entre ellas es fácil descubrir muchas de la antigua colección Leganés. Las detalladísimas descripciones en muchos casos han permitido perfilar mucho la verdadera iconografía de algunas obras en poder de Diego Mesía en el siglo XVII. Un ejemplo ilustrativo lo supone el cuadro descrito en 1655 como *Nacimiento de Carlos V* que Madrazo define como el “nacimiento de un príncipe real” y atribuye a Veronés³⁰⁰⁵, pero cuya descripción permite identificarlo sin reservas con una copia del *Nacimiento del Príncipe don Fernando* de Michele Parrasio en el Museo del Prado (cat. 877). En muchísimos casos las descripciones son tan detalladas que pese a que muchas de las pinturas que poseyó Leganés no han sido localizadas en la actualidad, es el catálogo de Madrazo el que podría permitir la futura identificación. Así, un *san Jerónimo* atribuido a Frans Floris en 1655 (cat. 294) se describe con tanto detalle que de aparecer una pintura similar podrá ser rápidamente identificada con la que pasó por la colección Leganés, gracias a su presencia en la de Madrazo³⁰⁰⁶.

³⁰⁰² Solo añadiré ahora que con estos (los que vinieron de Morata) y los procedentes de Italia, tuvieron larga tarea los forradores y los restauradores que venían a casa siendo le más hábil de estos últimos, a lo que recuerdo, el ya nombrado Sorrentini y como la mayor parte de los cuadros no tenían marcos se hubieron de hacer muchos (González Salas 1994, & Martí Aixela p. 39).

³⁰⁰³ Madrazo 1856.

³⁰⁰⁴ Sobre las actividades de Madrazo como coleccionista véase Alaminos & Salas 1994.

³⁰⁰⁵ Madrazo 1856, núm. 308.

³⁰⁰⁶ Madrazo 1856, núm. 509.

En no pocas ocasiones Madrazo corrige las viejas atribuciones históricas que arrastraban los cuadros desde el siglo XVII. Por ejemplo, atribuye a Passignano la *Santa Luza*, considerada previamente obra del *Cigoli* (Cat. 107)³⁰⁰⁷, sirviendo para una posible futura identificación. Otro ejemplo es el hecho de certificar como obra de Carleto Cagliari, el “*Parnaso*” que en los inventarios antiguos estaba atribuido a su padre Pablo Caliarì, el *Veronés* (cat. 790), a la vez que perfila la verdadera iconografía dado que la obra describía en realidad la *Victoria de las Pierides sobre las Musas*³⁰⁰⁸. En no pocas ocasiones Madrazo perfila atribuciones de pinturas significativas para estudiar la colección Leganés, como en un retrato de Gerard Seghers atribuido a van Dyck, que él considera una posible ejecución del propio Seghers copiando el retrato que le había hecho van Dyck, lo que ayudó a relacionarlo con el autorretrato presente en la colección Leganés (cat. 343). En otros casos aporta atribuciones básicas al estudio de las pinturas antiguas. Por ejemplo de la serie de figuras femeninas estereotipadas, representando diversas mujeres venecianas (cat. 683 y ss), que relaciona sabiamente con la obra de Cesare Vecellio a través de los cuatro ejemplares que llegaron a su poder³⁰⁰⁹. Incluso hay casos de pinturas que pasan por anónimas en las colecciones antiguas, y atribuidas por el pintor, como sucede con el *Retrato de un médico* según se define en 1655 (cat. 867), que atribuye a Wolfgang Hauber, discípulo de Holbein³⁰¹⁰.

El conocimiento artístico de Madrazo le llevó a atribuir obras que permanecían hasta entonces como anónimas. Es el caso de una pintura de con la presencia de la Virgen, el Niño, el arcángel san Miguel, un diablo y una figura femenina (cat. 843), que adquirida de la villa de Morata donde se localiza en 1753 con seguridad, fue atribuida en su catálogo a *El Sodoma*³⁰¹¹, lo que incorpora un nuevo autor a las pinturas italianas atesoradas en el siglo XVII por Leganés, desconocido hasta ahora, multiplicando el conocimiento que sobre su colección se tenía.

La certificación de la existencia de firmas sobre las pinturas que menciona Madrazo en su catálogo es otra puerta abierta a la consideración de nuevos autores no mencionados en los inventarios antiguos, pero cuyas obras estarían representados en la colección Leganés. Es el caso de paisajes como el firmado por Philips de Backer³⁰¹², que presumiblemente sería uno de los infinitos paisajes anónimos flamencos existentes en la

³⁰⁰⁷ Madrazo 1856, núm. 232.

³⁰⁰⁸ Madrazo 1856, núm. 310.

³⁰⁰⁹ Madrazo, 1856, núm. 299-302.

³⁰¹⁰ Madrazo 1856, núm. 520. Sin duda es la misma pintura por el rótulo o descripción que mencionan tanto los documentos del XVII como el catálogo de Madrazo.

³⁰¹¹ Madrazo 1856, núm. 261.

³⁰¹² Madrazo 1856, núm. 459.

colección Leganés, sin que haya podido ser relacionado con una entrada concreta de su inventario. Por otro lado, en muchos casos la alusión a la presencia de las firmas en los cuadros permite considerar como verídicas las viejas atribuciones de las pinturas en los inventarios antiguos, caso de los paisajes con ermitaños, atribuidos a Snayers (cat. 658-661), que suponen una singularidad de su producción, y que efectivamente Madrazo describió como pinturas firmadas por este autor³⁰¹³

En alguna ocasión, el propio pintor-coleccionista en sus notas confirmaría incluso la procedencia de la obra en la colección Leganés. Es el caso del cuadro de *Ariadna abandonada en la isla de Naxos* atribuido a Albani, que abre el catálogo³⁰¹⁴. Una alusión sorprendente, pues aunque él sitúa la obra en poder de Leganés, sin que en la documentación antigua no comparece este autor, ni una obra con ese tema. De comprobarse la certeza de tal origen se ampliaría la nómina de artistas italianos presentes en la colección Leganés. En otros casos, el paso de los cuadros por las manos de Madrazo determinó su verdadera iconografía, como sucede en la creída imagen de san Pedro escribiendo según los inventarios antiguos, que una vez limpiado cuando fue propiedad suya, se dedujo que realmente representaba al poeta Caselli (cat. 357).

La información de catálogo permite afirmar cuestiones fundamentales sobre las pinturas de Leganés. Por ejemplo sabemos que el Marqués poseía un ejemplo de uno de los temas más conocidos y repetidos por artistas flamencos de comienzos del XVI: un rarísimo ejemplo de un tema muchas veces representado por los pintores de comienzos del XVI, como Metys o Reymerswaele, como era en de los *Banqueros contando Dinero* (cat. 31). Pero el inventario de Madrazo, confirma que se trataba de una versión singularísima con la presencia de una sola figura, en lugar de dos que es lo habitual³⁰¹⁵. En otros casos las descripciones de sus pinturas por parte de Madrazo han permitido la identificación perfecta de los cuadros en la actualidad. Un ejemplo lo suponen los magníficos paisajes de Momper (cat. 126-131), de los que el pintor poseyó al menos tres ejemplares, existentes en la actualidad³⁰¹⁶, permitiendo su catálogo deducir cuales de los seis que tuvo Leganés pervivían en el XIX.

Por último cabe ponderar como en no pocos casos la presencia de cuadros perfectamente descritos como procedentes de Altamira - y por lo tanto presumiblemente de Leganés-, fue el hecho de la posesión por parte de Madrazo y las descripciones de su catálogo las que han permitido identificarlos en la actualidad. Como sucede por ejemplo

³⁰¹³ Ibidem núm. 603, por ejemplo.

³⁰¹⁴ Madrazo 1856, núm. 1.

³⁰¹⁵ Madrazo 1856, núm. 556.

³⁰¹⁶ Madrazo 1856, núm. 560-562.

con las dos escenas de género de Gerard Seghers que se encuentran en Roma (cat. 215 y 220) de las que no hay lugar a dudas que son las que poseyó este personaje en 1856, y por tanto son necesariamente las que tuvo Leganés en el XVII, pese a no poseer números de su colección visibles.

Aun así no todas las obras que el catálogo Madrazo cita como procedentes de la casa de Altamira, son pinturas que procedían de la colección de Leganés. Muchas de ellas son de autores absolutamente ajenos cronológicamente, caso de Giordano, o Mengs, por ejemplo. Se trataría de obras atesoradas por la casa de Altamira durante los más de 100 años en que la colección Leganés, convivió con sus propias adquisiciones. Aunque significativamente, ninguna de las pinturas procedentes de Altamira, que no tienen correspondencia segura con la colección Leganés, ha logrado ser identificada en el inventario de bienes libres de Altamira, levantado, como se vio, en 1817.

Un último gran poseedor de los restos de la colección: El marqués de Salamanca.

La colección de pinturas que poseía José de Madrazo, fue vendida en bloque al político José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca (1811-1883) por la cantidad de 165.000 reales el 23 de julio de 1861³⁰¹⁷. Salamanca destinó las pinturas a su palacio suburbano de Vista Alegre, en Carabanchel, al sur de la capital madrileña, que había adquirido en 1859 a los duques de Montpensier³⁰¹⁸. En la fecha de la adquisición sólo existían nueve de pinturas en la propiedad³⁰¹⁹, a las que se sumarían el grueso de las obras que Salamanca compró a Madrazo. Un nuevo catálogo fue impreso, al poco de instalar allí las pinturas, configurándose como otro precioso instrumento para valorar la supervivencia de los cuadros de la antigua colección Leganés. Sin embargo, el catálogo de Salamanca fue editado sin fecha precisa, lo que impide documentar las pinturas en Vista Alegre más allá de la fecha de adquisición de las mismas en 1861³⁰²⁰. La publicación es prácticamente una translación del catálogo de Madrazo de 1856. La misma redacción para las entradas de las

³⁰¹⁷ Agulló 1985, p. 106. No queda claro sin embargo cual es el documento del que saca esta información aunque cita que un documento un *Ymbentario de los bienes muebles raíces, derechos y acciones quedadas al fallecimiento del Excelentísimo señor don José de Madrazo*, que quizá corresponda a AHPM 30979. Para la conformación de la colección Salamanca y su dispersión véase Zapata Vaquerizo 1993, I, pp. 254-310.

³⁰¹⁸ La historia de la finca estaba ligada a la familia real. En 1832 la había adquirid la reina María Cristina, pasando en 1846 a su hija la reina Isabel y su hermana Luisa Fernanda. Por cesión privada e 1858 la reina entregó la finca a su hermana y el marido de ésta, el duque de Montpensier quienes la vendieron a Salamanca, véase Rodríguez Romero 2000, p. 174, 192-195.

³⁰¹⁹ Rodríguez Romero 2000, p. 195.

³⁰²⁰ *Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Exc. sr. Marqués de Salamanca*, sin lugar, sin editor, sin fecha

pinturas, el mismo orden, idéntica introducción, y las mismas notas sobre la procedencia de los cuadros. La salvedad es que frente a las 696 pinturas del catálogo Madrazo, ahora se lista sólo 652. Las obras ausentes han de entenderse que salieron de poder de Madrazo, antes de vender el resto de la colección en el año 1861. Entre las ausentes, hay varias que procedían de la colección Altamira, y muchas de las que pertenecieron a Leganés. Por ejemplo varios de los retratos realizados por Rubens: el de Isabel de Borbón (cat. 494) el de la Reina Ana de Francia (cat. 434-435) y una pareja de retratos de Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto (cat. 477-478)³⁰²¹. También habían desaparecido cuatro ejemplos de las pinturas de animales atribuidas a Frans Snyders que incluían una *Cacería de Lobos* (cat. 1286), otra *Cacería de jabatos*, (cat. 162 probablemente), la *Pelea entre pavo y gallo* (¿cat. 234?) y una representación de *Cisnes en una laguna*, de difícil localización entre las pinturas de Leganés³⁰²², confirmando el interés por este tipo de pinturas entre los coleccionistas del XIX. También procedería de la galería Leganés el retrato del rey de Polonia, atribuido por Madrazo a Erasmo Quellinus, de difícil identificación entre las obras de los inventarios del XVII³⁰²³.

Un aspecto muy llamativo lo suponen algunas pinturas ausentes en el inventario de Vista Alegre, que posteriormente reaparecen en poder de Salamanca, y que fueron incluidas en alguna de las ventas parisinas de su patrimonio, curiosamente como procedentes de la colección Leganés. Entre ellos hay varios ejemplos llamativos. Caso del retrato de un caballero genovés, con una inscripción parcial que le define como “*Enrico M... de Génova*”³⁰²⁴. También un *Estudio de Cabeza*, atribuido a Velázquez, obra que en la colección Madrazo carece de procedencia, que no está en Vista Alegre, pero que reaparece en la venta Salamanca de 1867 como una obra procedente de la colección Leganés, sin que haya podido localizarse con precisión en los inventarios históricos de la casa Leganés³⁰²⁵. O el retrato de *Isabel de Borbón* por Rubens (cat. 494), mencionado más arriba³⁰²⁶.

Las ventas parisinas de la colección Salamanca, que se produjeron en 1867 y 1875 suponen el último escalón en el estudio de la decadencia de la colección del marqués de Leganés. De nuevo ambos catálogos de ventas ofrecen detalladísimas descripciones de las

³⁰²¹ Respectivamente Madrazo 1856, núms. 588, 590, 591 y 592.

³⁰²² Madrazo 1856, núm. 607, 611, 614 y 622,

³⁰²³ Madrazo 1856, núm. 574. Leganés tenía tres retratos relacionables con este cuadro (cats. 442 481 y 620, todos anónimos en los inventarios históricos.

³⁰²⁴ Madrazo 1856, núm. 634; Salamanca 1867, núm. 66.

³⁰²⁵ Madrazo 1856, núm. 438; Salamanca 1867, núm. 43.

³⁰²⁶ Salamanca 1867, núm. 202.

pinturas ofertadas, así como sus procedencias, datos que en no pocas ocasiones han permitido constatar la pervivencia de algunas pinturas de la colección en tales fechas³⁰²⁷.

Comenzando con la venta que se produjo entre el 3 y el 6 de junio de 1867 en París, se dan sin embargo no pocas contradicciones en los datos³⁰²⁸. Son varias las pinturas de las que se asegura que proceden de la galería Leganés, sin que marqués de este título pudiera siquiera haberlas imaginado, pues son obras realizadas tras su muerte. Ejemplo evidente son dos retratos del Secretario Bernabé de Ochoa de Chinchetru, realizados por Juan de Alfaro y Juan Carreño respectivamente, que según el catálogo mantenían firmas de 1669 y 1666, y por lo tanto posteriores a la muerte de Leganés³⁰²⁹. En otros casos como la famosa *Asunción* del Museo Cerralbo obra de Zurbarán, ofertada en este momento como pintura procedente de Leganés³⁰³⁰, es obra que no comparece en las colecciones antiguas de este título, donde no se cita ninguna obra de este autor. Ni siquiera hay una pintura anónima con esta iconografía, que permita identificarla con la ofertada en 1867. Algo similar lo que sucede con el retrato de Monje también de Zurbarán, hoy en el Milwake Art Centre como *san Francisco*³⁰³¹; y el *Clerigo*, considerando de Velázquez, que fue vendido en este momento por Salamanca como pintura procedente de Leganés³⁰³², y actualmente en el Elisabeth Stewart Gardner Museum de Boston. Se ignora las razones que llevaron a su poseedor decimonónico a consignar en su catálogo de venta la procedencia de estas pinturas en la colección Leganés, dado que en ninguno de los casos, son obras adquiridas a Madrazo y procedentes de sus compras de Altamira.

Aun así, las menciones a pinturas de las colecciones Leganés en la venta de 1867 son en su mayoría certeras. Sería el caso de las muchas cazas atribuidas a Paul de Vos, que han sido relacionadas con mayor o menor seguridad con pinturas presentes en los inventarios antiguos, incluso en algunos casos con obras que se ofertan sin procedencia, que muy probablemente correspondiesen con pinturas de Leganés, muchas de ellas ya en la colección Madrazo³⁰³³.

Como en casos anteriores ciertas atribuciones que se dan en estos momentos permiten considerar la posibilidad de que algunas obras procedentes de la colección

³⁰²⁷ Sobre la colección Salamanca y sus ventas se han ocupado someramente Domínguez-Fuentes 2003, y Hernández Girbal 2002, p. 667 que reproduce la lista de cuadros vendidos en 1667.

³⁰²⁸ Véase Salamanca 1867. Existe también una publicación que enumeraba los cuadros según el día de que se ofertaban con anotaciones al margen sobre su precio: Salamanca 1867b. Un ejemplar se encuentra en la biblioteca del Museo Real de Bruselas

³⁰²⁹ Salamanca 1867, núms. 1 y 4.

³⁰³⁰ Salamanca 1867, num. 49.

³⁰³¹ Salamanca 1867, núm. 51; Véase también sobre éste Zurbarán, Martín Soria 1959.

³⁰³² Salamanca 1867, num. 207;

³⁰³³ Véase Apéndice.

Leganés fueran realizadas por autores cuya obra desconocíamos que fuese apreciada por él. Este podría ser el caso de Jan Fyt, de quien Salamanca ofertaba en 1867 una *Naturaleza Muerta*, procedente de Leganés, y actualmente en la colección del Museo Real de Bruselas³⁰³⁴. Aunque no se cita en ningún documento antiguo la existencia de cuadros de Fyt en las colecciones Leganés, es muy probable, como muestra esta obra, que sus pinturas estuvieran presentes en ella, quizás pasando por pinturas de Frans Syuders o Paul de Vos, o como alguna de las muchas obras citadas sin autor en los inventarios del XVII.

Otros posibles nuevos nombres a tener en cuenta en las colección Leganés es el de Marinus Reymerswaele, autor de una representación de los banqueros ofertada por Salamanca, como procedente de la colección Altamira y Madrazo³⁰³⁵, y que podría perfectamente corresponder a los *Banqueros*, atribuidos a Metsys en 1655 (cat. 328). También es el caso de Bartolomé González, autor de una retrato de la *Reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III*, ofertado como procedente de Leganés, y que podría corresponder con uno de los retratos que poseyó el marqués en 1655 (cat. 474), citado en el inventario a continuación del retrato de su marido atribuido a Sánchez Coello (cat. 473).

Las sutiles descripciones de las pinturas que se hacen en el catálogo de la venta ha hecho posible documentar ciertos cuadros de Leganés en este momento, independientemente que se afirme la procedencia. Así la *Batalla de Stadholm en 1623* (cat. 649) y de la *Batalla de Praga de 1620* (cat. 652) del Museo Real de Bruselas, fueron ofertadas en ese momento y adquiridas por la institución Bruselense, sin que haya duda que son las que pertenecieron a Leganés. También es presumible de la *Santa Inés*, atribuida a Luini³⁰³⁶, coincidente con la que poseyó Leganés, aunque nada se afirme en el catálogo de la venta (cat. 1075). A ellas se sumaría el retrato del *infante don Carlos*, supuestamente realizado por Velázquez³⁰³⁷, que cabe identificar aunque con reservas con el retrato a este pintor atribuido en 1655 (cat. 495). También es evidente que procedería de la colección Leganés, aunque nada se afirme, el retrato del *conde de Salazar* atribuido a Pantoja³⁰³⁸ y coincidente en sus detalles con el anónimo retrato de este personaje presente en las colecciones de Leganés (cat. 615).

³⁰³⁴ Salamanca 1867, num. 88; En el catálogo de la venta Salamanca presente en el Archivo del Museo bruselense se anota su adquisición por M. et. LE Roy, para M. Le Viceconde du Bus de Gysignies, 4.500 francos. Siendo éste quien donó la pintura al Museo en 1882 (Museo Real de Bruselas 1984, p. 114, inv. 2857)

³⁰³⁵ Salamanca 1867, núm. 159.

³⁰³⁶ Salamanca 1867, núm. 56.

³⁰³⁷ Salamanca 1867, núm. 205. Se afirma que procede de Leganés. Aunque la descripción no es estrictamente idéntica en ambos inventarios, tampoco los detalles mencionados en cada ocasión permiten descartar que se trate de la misma obra.

³⁰³⁸ Salamanca, núm 195. Otro similar se oferta al número 194.

Por último, cabe especular respecto a ciertas pinturas que sin procedencia pudieran igualmente tener su origen de la colección Leganés. Por ejemplo un retrato del archiduque Alberto, atribuido a Pantoja de la Cruz, que podría ciertamente, corresponder con el cuadro representando al duque en la serie realizada por Noveliers para Leganés (cat. 419). E incluso se puede considerar que ciertas pinturas que aparecen en la venta Salamanca con procedencias diversas, fueran en origen obras de Leganés. Por ejemplo varias escenas de animales atribuidas a Snyders como la titulada *Gatos y Perros* o *Perros disputando su comida*, de las que se afirma su procedencia de la Galería del marqués de Remisa, pero que coinciden con obras similares que poseía Leganés (cat. 206 y 125 respectivamente). En este sentido, la posibilidad de que pinturas que salieron pronto del circuito Leganés-Altamira-Madrado-Salamanca, pudieran haber sido adquiridas por éste último se vería confirmada con esta pareja de escenas de Snyders, confirmando, en cualquier caso, el movimiento de este tipo de pinturas en el mercado nacional decimonónico, y el impacto que tuvieron las adquisiciones de estas pinturas por parte de Leganés, muchos años después de que él las atesorara en el siglo XVII.

Al año siguiente de la venta de París, murió la esposa del marqués de Salamanca, realizándose un inventario de los bienes, en el que se recogen la mayoría de las pinturas, además de listarse las que habían sido ya vendidas. Este documento permite contemplar la pervivencia de muchas de las obras de Leganés aún en esa fecha en poder de Salamanca³⁰³⁹.

Ocho años después, en 1875, el marqués de Salamanca volvía a sacar a la venta parte de su colección³⁰⁴⁰. En muchos casos se trataba de pinturas que ya habían sido ofertadas en 1867. Incluso algunas ya habían obtenido en aquel momento propuestas de adquisición firmes, pero fueron retiradas por Salamanca en último momento y presentadas de nuevo. En otras ocasiones se trata de obras que están recogidas en el primer inventario de la finca de Vista Alegre, pero no se ofertaron en 1867. De éstas, en ocasiones se aportaría en 1875 el número del primer catálogo de la mencionada finca. Y por supuesto, se incluían pinturas del marqués, que no están documentadas en su poder con anterioridad.

Será este documento el último momento en que se documentan muchas obras de la antigua colección Leganés. Por ejemplo el supuesto *retrato de Dama* de Velázquez, ya ofertado en 1867, el que se sigue afirmando su procedencia e la colección de nuestro Marqués³⁰⁴¹, así como la *Asunción* de Zurbarán y el *Monje Penitente* de Zurbarán, del que

³⁰³⁹ AHPM 29815 f. 267-440; Cfr Zapata Vaquerizo 1993, III, p.225. Citado individualmente en el catálogo.

³⁰⁴⁰ Véase Salamanca 1875.

³⁰⁴¹ Salamanca 1875, núm. 36

todavía se mantiene la misma procedencia³⁰⁴². También el cuadro de Ribera representando *Apolo y Marsias*, que ofertado en 1867 y ahora con procedencia de la galería del infante don Luís³⁰⁴³, era presumiblemente una antigua pieza de Leganés (cat. 1201). Siendo éste el momento en que fue adquirido para el Museo Real de Bruselas, donde todavía se conserva. El Museo bruselense fue uno de los principales beneficiarios de la venta Salamanca, dado que también adquirió –aunque tiempo después y a través de un intermediario como Charles-León Cardon- la *Vistas de Amberes* realizadas por Jan Wildens (cat. 112). Obra que no aparece documentada en poder de Salamanca con anterioridad a esta venta de 1875 donde se ofertó junto con su compañera (cat. 113)³⁰⁴⁴.

También se ofertarán en ese año varias pinturas de Snyders y Paul de Vos, algunas no presentes en la venta de 1867, de las cuales se aporta la procedencia de la colección Altamira y su inclusión en el catálogo de vista Alegre. Esto último permite suponer, que algunas obraspudieran tener su origen en la antigua colección Leganés, sin que sea posible relacionarlas con precisión en los inventarios antiguos, a causa de la existencia de muchas obras de tema similar realizadas por estos autores, por lo general cazas de animales y bodegones³⁰⁴⁵. Por último dentro de la pinturas sacadas a venta en 1875, llama la atención un retrato de un montero real, denominado “Le renardier du roi” atribuido a Velázquez y procedente de la Galería Altamira, del que no se tienen noticias anteriores³⁰⁴⁶.

Finalmente muchas de las obras que poseyó Salamanca en Vista Alegre, como parte de la colección LEganés, y que no llegaron a ser vendidas aún se consignan en 1883 en el inventario levantado tras su muerte³⁰⁴⁷.

La situación de la colección Altamira en 1864. Vicente Pío de Moscoso XV conde de Altamira.

Si como se ha visto hasta aquí la mayoría de las obras de la colección Leganés-Altamira sufrió una enorme dispersión en los primeros años del siglo a través de las ventas internacionales, o las adquisiciones de José de Madrazo durante la vida de Vicente Isabel, una gran parte de la misma se mantendría en poder de la familia, según se puede constatar en poder su heredero don Vicente Pío Moscoso y Ponce de León, XV conde de Altamira, VIII marqués de Astorga y IX marqués de Leganés, entre otros títulos.

³⁰⁴² Salamanca 1875, núms. 43 y 44.

³⁰⁴³ Salamanca 1867, núm. 30; Salamanca 1875, núm. 32.

³⁰⁴⁴ Salamanca 1875, núm. 87 y 88.

³⁰⁴⁵ Salamaca 1875, núm 72-76 y 84-86

³⁰⁴⁶ Salamanca 1875 núm. 40

³⁰⁴⁷ AHPM, 35056, ff. 1136-1243; Zapata Vaquerizo 1993, III, p. 114 y ss.

Vicente Pío nació en Aranjuez el 11 de julio de 1801. Rápidamente alcanzó las dignidades que todavía correspondían a un hombre de su posición: Comendador Mayor de la orden de Alcántara, poseía condecoraciones como la Cruz de la orden de Carlos III, la de Cristo de Portuga, la Estrella Polar de Suecia, y el Gran Cordón de la Legión de Honor. También mantendría una carrera cortesana admirable, llegando a ser Caballerizo de la Reina Isabel en 1855, Sumiller de Corps en 1856 y Mayordomo Mayor del rey don Francisco, a la vez que Senador del Reino desde 1837. Debido a su estimable posición fue embajador español en varias ciudades europeas antes de morir en 1864³⁰⁴⁸. En su necrológica Mariano Nougues Secall, recordaría las penurias pasadas por el conde en su juventud, especialmente en relación con la guerra de la independencia, y la huida familiar de Madrid:

*Apenas contaba siete años en 1808, y hé aquí que ve invadido por las tropas de Murat y convertido en cuartel el palacio de su padre, robado el guarda, joyas, saquedada la galería de pinturas, destrozada su biblioteca y sequestradas sus rentas. Su madre con él y dos hijos más pequeños huye, llena de amargura y en el mayor desvalimiento, a buscar en Ceúta el amparo de su padre el duque de Montemar*³⁰⁴⁹.

El mismo autor recuerda el asunto de la confiscación de bienes que la familia había sufrido por su lealtad a la nación en tiempos del gobierno de José I, situando tal confiscación en 1808: *Los cuadros, los muebles del Conde de Altamira llevan el bonroso emblema de la fidelidad: en ellos se halla estampado el sello de la confiscacion provista en 1808 por su lealtad*³⁰⁵⁰.

Tras el regreso familiar en 1813 se estableció en la ciudad cordobesa de Cabra y en 1821 contrajo matrimonio con María Luisa de Carvajal y Queralt, quien moriría en 1843³⁰⁵¹. Previamente los condes viajaron por Europa configurándose su personalidad artística. Por ejemplo en 1822 está documentado en Ginebra, desde donde escribía a su padre relatando los ricos regalos de bodas que la familia estaba recibiendo³⁰⁵². En 1825 preveía una visita a España para acudir a la junta de acreedores a los bienes de su padre, alojándose en la casa familiar de la calle Ancha de san Bernardo, que en ese momento no

³⁰⁴⁸ Para su biografía son fundamentales los datos aportados en Ruiz de Arana 1923, p. 389-390, y especialmente Nougues Secall 1864, así como los aportados en el propio testamento del conde en 1864 (AHPM 28237 f. 1134 y ss. Ante Mariano García Sancha. 22 febrero 1864)

³⁰⁴⁹ Nougues Secall 1864, p. 8

³⁰⁵⁰ *Ibidem*, p. 12

³⁰⁵¹ AHN, Nobleza, Baena 186, Extracto de las apitulaciones 12 julio 1821 ante Felix Rodriguez, escribano de SM.

Su esposa Luisa de Carvajal y Queralt murio 29 septiembre 1843, fue enterrada en el panteón familiar en el Campo Santo de la Puerta de fuencarral, el 1 de octubre 1843 y trasladada al camposanto de la Sacramental de san Martin en 1857, (AHN, Nobleza, Baena, C^a 352)

³⁰⁵² El 21 de junio está en Burdeos con su esposa, y escribe a su padre contándole los regalos de boda que está haciendo de un joyero de París: “a la duquesa le he tomado un aderezo de turquesas y una cadena de oro, al Duque le haran en Paris un espadín y evillas de oro y a Layeta otro aderezo de turquesas no tan bueno y otra cadena de oro para los otros todavía no me he decidido.

(AHN, Nobleza, Baena C^a 816, Ginebra 24 de noviembre de 1822)

ofrecía la dignidad requerida por él, lo que confirma el estado ruinoso de los bienes familiares³⁰⁵³.

Vicente Pío mantuvo una fuerte relación con el arte y la cultura, mostrando una predilección especial por la Arqueología. Durante una temporada residiría en Nápoles, visitando y estudiando las ruinas de Herculano y Pompeya, y después Roma *y sobre el cadáver de aquella ciudad histórica adquirió extensos conocimientos en antigüedades y monumentos, que despues le valieron las mas honrosas distinciones de varias Academias de Arqueología*³⁰⁵⁴. De hecho, junto al infante don Sebastián Gabriel fue uno de los impulsores y promotores de la Academia de Arqueología y Geografía, fundada por Isabel II³⁰⁵⁵. Sus relaciones con el mundo intelectual le llevaban a ser intermediario en ocasiones entre diferentes personalidades y la reina. Por ejemplo el propio Amador de los Ríos recurriría al conde para solicitar audiencias con la reina Isabel³⁰⁵⁶.

Sin embargo el aspecto más relevante es el paso por sus manos de la antigua colección de pinturas familiar. Es muy significativo como desde los primeros años mantuvo una preocupación directa por el curso de la venta de los bienes patrimoniales de la familia, especialmente en relación con el pleito de acreedores puesto a su padre Vicente Isabel. Por ejemplo el 15 de marzo de 1826 ante la necesidad de entregar ciertas obras de arte, solicita información para evitar dispendios y pérdidas irreparables escribiendo desde París: *“Desearia q̄ V. E. se siruiese manifesarme los muebles y pinturas q̄ desea se den y a q̄ personas porq̄ asi quedaria yo mas tranquilo y seguro del acierto”*³⁰⁵⁷. Su decisión de afrontar las deudas paternas fue un aspecto de su personalidad muy alabado por sus biógrafos³⁰⁵⁸.

La posesión de una importantísima colección de pinturas, no obstante, de las ventas y dispersiones sufridas en los años previos, fue siempre un signo de distinción del conde Vicente Pío, como sus biógrafos se encargarían de resaltar. Por ejemplo tras su muerte

³⁰⁵³ AHN, Nobleza, Baena, C^a 275, *Papeles relativos a la juntas de acreedores a la casa del Ex^{mo} s^r marques de Astorga, conde de Altamira*, Cartas de 1 enero 1825 y 27 enero 1825

³⁰⁵⁴ Nougues Secall 1864, p. 11.

³⁰⁵⁵ “...al Conde de Altamira debemos que nuestra Reina accediese á las súplicas de la Academia impregnadas de un patriotismo monárquico, profundamente conmovida y enterneida con ese dulcísímo amor maternal al considerar que el nombre de su excelso hijo se consideraba desde los primeros albores de su infancia como una prenda de estabilidad, como un estímulo irresistible para el impulso de la ciencia”, (Nougues Secall 1864, p. 13-14).

³⁰⁵⁶ José Amador de los Ríos tiene la honra de besar la mano al Ex^{mo} Sr Conde de Altamira, suplicándole se sirva solicitar, en su nombre, de S. M.; La reina, una audiencia particular, en lo qe recibira especial obsequio
Madrid 8 de dic^e de 1855
José Amador de los Ríos
De la Academia de la Hist^a

Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12937/28.

³⁰⁵⁷ AHN, Nobleza, Baena 186. La carta parece dirigida a su abuelo, que no puede ser otro que el abuelo materno, el duque de Montemar.

³⁰⁵⁸ *Como buen hijo, aceptó todas las deudas que contrajera su padre en épocas calamitosas, sin embargo de no estar obligado por la ley á satisfacerlas* (Nougues Secall 1864, p. 17).

cuando Mariano Nogues escribía sobre éste extremo afirmaba la relevancia de su colección de obras de arte como parte del argumento para justificar su presidencia de la Academia de Arqueología, en una párrafo que sirve de descripción al estado de la colección en esos momentos:

Su elección para Presidente de esta Academia no fue, pues, un tributo de la lisonja. El Conde de Altamira era uno de aquellos hombres modestos que en medio del esplendor de su posición, despliegan un amor decisivo por las artes: su casa era un verdadero museo. En ella se ostentaban no solo los retratos de sus progenitores, sino cuadros de los más célebres artistas: eran notables, además de los sitios y batallas, los que representaban las cacerías, que trazaron los hábiles pinceles de Sneider y Voss, y los valientes rasgos de las pinturas de Rubens que, cuando permaneció en Madrid como embajador, habitó el palacio de Altamira y lo enriqueció con las obras de su genio. Todos estos monumentos preciosos y entre ellos unas sillas de mano cuyos tableros había pintado el mismo Rubens, los conservaba nuestro Presidente como un legado de honor que debía transmitir á sus sucesores, los cuales hallarán en estos primores del arte una demostración elocuente de la misión civilizadora de los grandes, que es la de proteger las ciencias y las concepciones del ingenio³⁰⁵⁹

Por su parte Ruiz de Arana, descendiente del conde de Altamira, todavía recordaba varios años después lo notable de la galería Altamira, citando la presencia más de quinientos cuadros y artistas sobresalientes:

“Era notable la Galería de mis abuelos, que sumaban, según inventario que tengo, más de quinientos cuadros, cuyas firmas son:

Antolínez, Van Tielin, Barrocio, P. De Vos, Segher, Rubens, Vander Hausen, Peter Snayers, C. Y. Kens, Guido, Jordan, Zurbaran, Rige D., Bartolomé Romano, S. de Vos, Heda, Canicero, Pantoja, Esteve, Eugene de la Croix, Antonio del Rincón, Mr Dabid, Melendez, Crayer Procaccini, Andrea Vaccario, Barrera, Ravux, Herrera el Viejo, Goya, francisco Sneyder, Sasso Ferrato, Antonio Moro, Rigaud, Morales Pereda etc.

Cumpliendo su voluntad, se enviaron a los Reyes y Familia Real los mejores cuadros³⁰⁶⁰”.

Esta última frase de Ruiz de Arana es fundamental pues confirma que Vicente Pío fue un último escalón en la dispersión de la colección Altamira-Leganés, entregando algunos de sus mejores cuadros a la familia real. Hay que recordar cómo el conde no sólo llegó a ser un activo personaje dentro de la corte isabelina lo que justificaría este tipo de regalos diplomáticos, sino que además su hijo mayor, José María Moscoso y Carvajal,

³⁰⁵⁹ Nogues Secall 1864, p. 9-10.

³⁰⁶⁰ Ruiz de Arana 1923, p. 390.

conocido como duque de Sessa, casó con la infanta Luisa Teresa de Borbón y Borbón con quien contrajo matrimonio el 10 de febrero de 1847³⁰⁶¹. Ésta era hija del infante Francisco de Paula de Borbón y de su esposa y sobrina la infanta María Luisa Carlota de Borbón.

Las pinturas entregadas a la familia real fueron en su mayoría obras relativamente contemporáneas, fruto del mecenazgo y el coleccionismo familiar en los años previos. Por ejemplo en su testamento de 1861 entregaba a la reina Isabel un retrato de *Fernando VII* junto con otros dos de *Carlos IV* y la reina *María Luisa de Parma*³⁰⁶². A la infanta María Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, entregaría un retrato de la reina *Isabel II*, junto a una *Sagrada Familia* de Andrea Vaccaro³⁰⁶³. A su nuera, la infanta Luisa Teresa le haría entrega todos los retratos que poseía de su marido el duque de Sessa y los hijos del matrimonio, junto con un *Florero*, pintado por la propia infanta que permanecía en su poder. Junto a estos les dona un cuadro con niños considerado copia de Rubens³⁰⁶⁴, probablemente aquella pintura procedente de la colección Leganés, que representaba al *Niño Jesús y san Juanito junto a un cordero* tal y como se describe en el inventario posterior de los bienes del conde³⁰⁶⁵. La obra había sido entregada en 1659 al futuro arzobispo de Sevilla, hijo de Leganés, y que pudo repercutir posteriormente en la colección Altamira (Cat. 336). Es interesante esta mención pues muestra la pervivencia de algunas de las piezas más notables de la colección en una fecha tan tardía como 1864 en la colección de los Altamira. De hecho sería el mismo conde Vicente Pío el que haría entrega al rey Francisco de Asís de la *Santa Catalina* de Cristofano Allori hoy en el Meadows Museum de Dallas (cat. 8), que durante un periodo se mantuvo en la colección real española³⁰⁶⁶.

Muchas fueron además las pinturas donadas por el conde Vicente Pío a diversos miembros de su familia a su hermana, a sus tres hijos, y sus nueras y yernos, casi siempre les hizo entrega de retratos familiares, lo que supone que eran obras principalmente de comienzos del siglo XIX o finales del XVII. Entre todas, destacaban algunos ejemplos del

³⁰⁶¹ Ruiz de Arana 1923, p. 390.

³⁰⁶² *Testamentaria de Vicente Pío Osorio de Moscoso, Ponce de León Marqués de Astorga, conde de Altamira, Duque de Montemar* 22 febrero 1864, AHPM 28237 f. 1134 y ss. Testamento ante Mariano García Sancha. 10 agosto 1861, f. 1155. Citado en Mauer 2001, p. 47, n. 14. Las mandas testamentarias ff. 1158v y ss. Véase Documento19: *manda 8º: La primera manda que hago es que lego en favor de mi amada y querida ama y Sª la Reyna Dª Ysabel 2ª de un retrato de su augusto Padre el Rey Fernando 7º que tengo en mi despacho, y de un cuadro de la Virgen en donde hay una cuna y se descubre una faja rogando a SM que me perdone el atrevimiento que he tenido, y que vea en esta pequeña memoria una prueba de mi constante adhesión y profundo respeto a SM suplicandola que me encomiende a Dios lego también a la Reyna los retratos que tengo en mi despacho de sus abuelos el Rey Carlos 4º y su augusta esposa*

³⁰⁶³ Apéndice Documental, doc. 19, manda 10ª.

³⁰⁶⁴ Apéndice Documental, doc. 19, manda 11ª.

³⁰⁶⁵ *Los niños copia de Rubens. El niño Dios sentado en el suelo bajo un árbol acaricia a san Juan que tiene el corderillo. Otros seis niños les ofrecen flores y frutas. Copia de rubens Alto 7-3 Ancho 5-4 Marco Dorado* Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm 51.

³⁰⁶⁶ Apéndice Documental, doc. 19, Manda 9ª.

mecenazgo familiar. Entre ellas los dos retratos que poseía el conde de Goya, representando a la condesa de Altamira María Ignacia hoy en la Colección Philip Lehman de Nueva York y un retrato del arquitecto Ventura Rodríguez también de Goya, hoy en el Museo Nacional de Estocolmo³⁰⁶⁷, fruto del mecenazgo hacia el artista de su abuelo el conde Vicente Joaquín³⁰⁶⁸. Una de las donaciones más interesantes son las hechas al primogénito, el duque de Sessa, a quien hizo entrega de pinturas representando antepasados en momentos gloriosos de sus biografías. Casi a modo de exposición de las glorias familiares que el duque debía mantener. Entre ellas cuatro victorias del conde de Montemar en los años treinta del siglo XVIII, junto con un retrato ecuestre del conde Vicente Joaquín, presumiblemente en realizado por Antolínez que se cita en 1817 en la colección de este conde, y un retrato antiguo de don Gonzalo de Córdoba primer duque de Sessa. Junto a ellos, otro retrato del marqués de Leganés, no descrito con precisión, pero que pudiera corresponder al retrato ecuestre de Snayers representando a Diego Felípez de Guzmán con una batalla a los pies, presente en la antigua colección del marqués (cat. 485), y que aun se citaba en el inventario a la muerte del conde en 1864, antes de pasar a su hijo³⁰⁶⁹. En relación con la colección Leganés es muy sorprendente la alusión a una pintura donada por el conde a su hija Cristina que representaba al marqués comiendo “con la Marizapela”, obra de la que no hay constancia en inventarios anteriores³⁰⁷⁰. Pero que en cualquier caso ejemplifica la pervivencia del coleccionismo del primer marqués de Leganés.

En este sentido el inventario levantado a la muerte del conde en 1864 es el último gran documento de cara a estudiar la supervivencia de los restos de la colección Leganés³⁰⁷¹. Entre las aproximadamente quinientas sesenta pinturas que se inventarían en ese momento se enumeran no pocas que pueden ser rastreadas en los inventarios antiguos, y que en muchos casos han aportado nuevos conocimientos y datos a las piezas, debido a detalles de las descripciones que han permitido identificarlas con obras existentes en la actualidad. Entre ellas destacan muchas de las pinturas de artistas flamencos que había coleccionado Leganés. Por ejemplo bastantes de las obras Gerard Seghers, como la imagen de *san*

³⁰⁶⁷ Maurer 2001, pp. 42-47.

³⁰⁶⁸ 20º *mando a mi querida hija la Duquesa de Baena el cuadro de Goya que esta en mi sala que representa a su Bisabuela la Condesa de Altamira Dª Maria Ygnacia y la lego el alfiler de una lala gruesa que tengo*

21º *Lego a mi querido hijo Político el Duque de Baena el retrato del famoso arquitecto Don Ventura Rodriguez pintado por Goya y todos*

los retratos que tengo en mi despacho de su muger y de su hijo mi primer nieto

(Apéndice Documental, doc. 19)

³⁰⁶⁹ *Retrato ecuestre de tamaño natural del Marques de Leganés vestido de armadura dando disposiciones a los ejércitos que se ven a lo lejos Cuadro firmado de Peter Snayers = alto 9-9 Ancho 8-6 Marco dorado, véase doc. 1864, núm. 52.*

³⁰⁷⁰ Apéndice Documental, doc. 19, manda 14ª: *Lego a mi querida hija Cristina el retrato del Duque de san Lucar la Mayor el cuadro del marques de Leganes comiendo con la Marizapela y los retratos de daguerrotipo [f. 1160v] que tengo en mi despacho de sus hijas con las amas*

³⁰⁷¹ AHN, Nobleza, Baena, Cª 291. Véase Apéndice Documental, doc. 20.

*Francisco recibiendo los estigmas*³⁰⁷², hoy localizada en colección privada (cat. 170), pero también la inédita serie de tondos de tema místico alusivos al pecado y la penitencia (cat. 275 y ss)³⁰⁷³, o la escena con pastores (cat. 219)³⁰⁷⁴. También muchas de Peter Snayers, incluyendo algunas cuadros de contiendas históricas que han llegado a nosotros, como la *Batalla de Horn*³⁰⁷⁵ actualmente localizada en colección privada (cat. 111), y la *Batalla de Lérida*³⁰⁷⁶, que se corresponde con la obra actualmente en el Ministerio de Asuntos Exteriores (cat. 1247). Se citan en este momento innumerables paisajes de Bril, de Momper de Artois, de Ykens; obras de Van Dyck, entre ellas la copia de la Piedad³⁰⁷⁷ (cat. 1235). También muchísimas, cazas bodegones y fábulas de Esopo atribuidos a Frans Snyder o a Paul de Vos. Pinturas, en definitiva, que permiten suponer, por la coincidencia de temas y autores, que son los que se encontraban en poder de Leganés en el siglo XVII.

Así mismo sobrevivían en la familia aun muchas obras de artistas españoles. Entre ellos no pocos bodegones de van der Hamen, no siempre identificables con obras concretas. Así como los cuatro bodegones de Louise de Moillon³⁰⁷⁸ pertenecientes a Leganés y conocidos en la actualidad en colección privada (cat. 1060-1063). También se aprecia la pervivencia de pinturas anónimas que componían series relevantes en la colección Leganés, como los banquetes con figuras de turcos³⁰⁷⁹ (cat. 644-648). Por otro lado, el documento de 1864 ha permitido avanzar en el conocimiento de los asuntos concretos de las metamorfosis ovidianas que había poseído Leganés realizadas por Orrente, dado que bajo este autor se describen las historias de *Apolo y Marsias*, *Apolo y Pan*, *Nacimiento de Adonis*, *Latona y los campesinos convertidos en ranas*, *Cadmo y el Dragón*³⁰⁸⁰. Cuando ha sido posible certificar que los cuadros ahora citados son los que habían pertenecido a Leganés, se han incluido en el catálogo de este trabajo.

El inventario de 1864 es un instrumento fundamental para la identificación y localización actual de nuevas pinturas de la colección Leganés desconocidas hasta ahora. El documento describe las obras en orden correlativo, según una nueva numeración que se asignó a los cuadros en este momento y que se pintó en blanco sobre su superficie. Estos números han sobrevivido en no pocas pinturas, permitiendo, en muchos casos identificar

³⁰⁷² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 328.

³⁰⁷³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 362 y ss.

³⁰⁷⁴ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 405

³⁰⁷⁵ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 147

³⁰⁷⁶ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 148

³⁰⁷⁷ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 376

³⁰⁷⁸ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 459-463

³⁰⁷⁹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 228—231. Estos con la particularidad de citarse con los números antiguos, correspondientes al inventario de 1655.

³⁰⁸⁰ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 429, 375, 437, 470 y 482 respectivamente.

los cuadros. Por ejemplo los números que se encuentran sobre los citados *san Francisco* de Seghers y *Cadmo y el Dragón* de Orrente, por mencionar algunas de las que habían pertenecido a Leganés. En muchos casos las obras presentan actualmente ambas numeraciones, la del inventario de 1655 y la de 1864.

Por supuesto, además de la pervivencia de las obras fruto del gusto de Leganés en el XVII el inventario refleja la riqueza pictórica que los últimos condes de Altamira habían atesorado. Se citan en este aun en 1864 los retratos de Goya atesorados por la familia, como el de *Ventura Rodríguez* y el de la *condesa de Altamira*, que el conde entregara a su hija la condesa de Baena, pero la pintura goyesca tenía un ejemplo más en el retrato de *Manuel Osorio Manrique de Zúñiga*³⁰⁸¹, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York (Jules Bache Collection 49.7.41). También se encontraban en ese momento otras obras llamativas, por ejemplo copias de Mengs³⁰⁸², retratos de miembros de la familia realizados por Esteve, que demuestran que fue un artista ampliamente patrocinado por los condes en tiempos de Vicente Joaquín, pues también a este autor se atribuyen los retratos de *Fernando VII* y el *General Ricardos*³⁰⁸³. De hecho como sabemos el conde abuelo había patrón de Antonio Carnicero, quien abordó el su retrato a caballo, todavía presente en la familia en 1864³⁰⁸⁴. Entre los cuadros más destacados que se han identificado está el retrato del XIII conde de Altamira, Vicente Joaquín, cuyo número 296 pintado sobre el lienzo³⁰⁸⁵, lo identifica sin lugar a dudas con el cuadro actualmente en la Fundación Lázaro Galdiano, donde permanece con una insegura atribución a Mengs³⁰⁸⁶, mientras que en este inventario, que pasa por ser la única documentación existente sobre este cuadro, se atribuye a Luís Meléndez. La protección de este personaje hacia artistas del cambio de siglo se manifiesta también en las obras de Francisco Carrafa³⁰⁸⁷, que vimos trabajaba para él restaurando sus cuadros; así como en la pintura de uno de los Bayeu³⁰⁸⁸ y de Antonio del Castillo³⁰⁸⁹, o de Meléndez, de quien se cita la copia de otro retrato, además del citado³⁰⁹⁰. Un último ejemplo del mecenazgo de este conde que aun se cita en el inventario a la muerte de su

³⁰⁸¹ Apéndice Documental, doc. 20, núm 547: *El E. Sr. D. Manuel Osorio Manrique de Zúñiga Señor de Gines. Original y firmado de Francisco Goya. Alto 4-6½ Ancho 3-4½ Marco dorado*

³⁰⁸² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 488.

³⁰⁸³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 33, 438, 439, 507, 530, 544, 548 para los retratos familiares, núm 186 para el de Fernando VII y núm 309 para el general Ricardos

³⁰⁸⁴ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 25

³⁰⁸⁵ Apéndice Documental, doc. 20, núm 296: *Retrato del Excmo Marques de Astorga Conde de Altamira. Año de 1775 Original al parecer de Luís Menendez. Alto 4-1½ Ancho 3-1 Marco dorado*

³⁰⁸⁶ Pérez Sánchez 2005, p. 186

³⁰⁸⁷ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 296 y 538

³⁰⁸⁸ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 312 y 313.

³⁰⁸⁹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 502.

³⁰⁹⁰ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 538.

nieto sería la *Purísima Concepción* de Vicente López³⁰⁹¹. A su vez se mantenían en este momento otras obras antiguas fruto de los intereses como coleccionista del propio abuelo Vicente Joaquín. Sirva como ejemplo la *Judith y Hofermes*, que atribuida a Gerard Hornhost estaba ya presente en el inventario de 1817³⁰⁹².

Si el documento de 1864 refleja claramente el mecenazgo y afición al arte del abuelo Vicente Joaquín, también se pueden deducir las actividades del nieto Vicente Pío, especialmente a través de obras francesas, presumiblemente encargadas o adquiridas durante los años que permaneció en París en los años veinte y treinta. Así se citan varias obras de la escuela francesa, y lo que es más reseñable, un *Retrato de la condesa de Altamira*, atribuido a la Escuela de David³⁰⁹³. También se citan al menos dos pinturas salidas de los pinceles de Eugene de la Croix³⁰⁹⁴ y otra atribuida a Lebrun³⁰⁹⁵.

Además de la pintura más o menos contemporánea, el inventario de 1864 demuestra la presencia en las colecciones Altamira de un elevadísimo número de artistas antiguos, fruto del coleccionismo familiar durante más de trescientos años. Obras de las que no siempre puede establecerse su procedencia, aunque alguna quizás tuviese su origen en la propia colección Leganés, sin que haya sido identificada en los inventarios antiguos. Así se citan muchas pinturas de Rafael, algunas consideradas copias como la de la famosa *Virgen de la Impanatta*³⁰⁹⁶, de la que sabemos que el III marqués de Leganés ordenó sacar una copia a Francisco Pedraza (cat. 1). Y al menos una atribuida a Sebastiano dal Piombo³⁰⁹⁷ y otra a Andrea del Sarto³⁰⁹⁸, entre los más antiguos. Así como muchísima pintura del barroco italiano: al menos un Caravaggio³⁰⁹⁹, una pintura atribuida a Annibale Carracci³¹⁰⁰, tres a Guercino³¹⁰¹, dos a Guido Reni³¹⁰², una a Pietro de Cortona³¹⁰³, y otra a Procaccini³¹⁰⁴, a Andrea Vaccaro³¹⁰⁵ y a Sabatiano Conca³¹⁰⁶. También se describen en este momento

³⁰⁹¹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 550.

³⁰⁹² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 242. Doc. 1817, Estrado del Amo: *Yten mas un quadro grande de la Escuela de Gerardo de la Note que rep^a a Judit cortando la Caveza á olofernes, su tamaño tres varas y media apaosado por dos y media de ancho apaizado*

³⁰⁹³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 107.

³⁰⁹⁴ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 46 y 56.

³⁰⁹⁵ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 481.

³⁰⁹⁶ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 18, 117, 127, 384, 430, 489, 495, 501.

³⁰⁹⁷ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 284

³⁰⁹⁸ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 549

³⁰⁹⁹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 176.

³¹⁰⁰ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 475

³¹⁰¹ Apéndice Documental, doc. 20, núms. 112, 113, 371

³¹⁰² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 76, 350.

³¹⁰³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 178

³¹⁰⁴ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 377

³¹⁰⁵ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 394.

³¹⁰⁶ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 557

obras de Sassoferrato³¹⁰⁷, Barocci³¹⁰⁸, estos a través de obras presentes ya en el inventario del abuelo de 1817, que se presentó más arriba. Destaca la alusión a pinturas atribuidas a Jacopo Cavedone³¹⁰⁹, aunque se considera que es una pintura muy cercana a Giordano, otro de los artistas ampliamente representados en inventarios anteriores de la familia Altamira, y ahora presente con al menos cuatro pinturas³¹¹⁰. La pintura española de los siglos XVI y especialmente del XVII, también estaba presente a través de pinturas de Morales³¹¹¹, Sanchez Coello³¹¹², Ribera³¹¹³, Herrera el Viejo³¹¹⁴, Bartolomé Pérez³¹¹⁵, Pereda³¹¹⁶, Alonso del Arco³¹¹⁷ y Alonso Cano, de quien tenía una copia del *Cristo muerto sostenido por un ángel*, del Museo del Prado³¹¹⁸. También se mencionarán de ahora los dos cuadros *san Jerónimo* y *san Pablo*, presentes ya en la colección del abuelo en 1817³¹¹⁹, hoy en colección privada³¹²⁰.

Cabe considerar como muchas de estas pinturas antiguas permanecieran ocultas entre los anónimos de la antigua colección Leganés, o confundidas con obras de otros autores, siendo quizás fruto de las actividades de don Diego Messía. De hecho la presencia de artistas flamencos en este inventario como Joris van Son, autor de un colgante de frutas, o Philips van Thielen, autor de una guirnalda con un busto pétreo en el centro³¹²¹, son sospechosas de proceder de la colección Leganés. Algo que también podría suceder con alguno de los muchos cuadros de Rubens o van Dyck, que no se han podido identificar con seguridad en los inventarios de Leganés, pero de los que cabe considerar la posibilidad de este origen³¹²². Por último es muy llamativa la presencia de una copia de la *Alegoría de la Paz* de Rubens³¹²³, de la que no hay noticias en los inventarios familiares antiguos, pero que entronca con el coleccionismo setecentesco, dado que la obra original hoy en Viena, salió de España en ese siglo.

³¹⁰⁷ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 477

³¹⁰⁸ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 174

³¹⁰⁹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 77

³¹¹⁰ Apéndice Documental, doc. 20, núms. 404, 108, 109, 358,

³¹¹¹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 533

³¹¹² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 539

³¹¹³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 478

³¹¹⁴ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 435

³¹¹⁵ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 423

³¹¹⁶ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 558

³¹¹⁷ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 392

³¹¹⁸ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 247.

³¹¹⁹ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 335 y 336 y Doc. 1817, Pieza del Despacho: *yd. Mas S^a Geronimo y S^a Pablo de Carducho tamaño media vara p^a quarta de ancho 600*

³¹²⁰ Gutiérrez Pastor en Madrid –Galería Coll Cortes 2006, p. 16.

³¹²¹ Doc. 1864, núms. 391 y 9 respectivamente

³¹²² De van Dyck se citan al menos tres pinturas: Doc. 1864, núms. 153, 376 y 551. Mientras que Rubens aparece citado en ocho ocasiones: núms. 20, 51, 192, 238, 288, 442, 555.

³¹²³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 442; *Un grupo de mugeres y genios que al parecer representa la victoria y la paz haciendo renacer la abundancia Parece copia pero puede ser original de Rubens pero no se puede definir bien por estar completamente repintado Alto 8-2½ Ancho 11-7 Marco dorado*

La colección inventariada en 1864 a la muerte del conde Vicente Pío de Moscoso, merecedora de un estudio en profundidad, es un eficaz ejemplo de la pervivencia del coleccionismo histórico en el XIX, y su convivencia con el mecenazgo artístico de esta centuria. Muchas de las obras que en el documento se mencionan cabe identificarlas en la actualidad, especialmente en las colecciones privadas herederas de esta familia.

Sin embargo de esta riqueza artística, el tiempo de los mayorazgos se había acabado en la generación anterior, y con él la posibilidad de que los cuadros permanecieran juntos. A la muerte del conde Vicente Pío, las pinturas fueron repartidas entre sus tres hijos. El mayor José María Moscoso y Carbajal, que heredaría el título de Altamira, había nacido el 12 de abril de 1828, casandose en 1847 con la infanta María Luisa Teresa de Borbón, como ya se ha dicho. Utilizaría el título de duque de Sessa con el que es más conocido y murió en 1881 en Cabra³¹²⁴. Un año más joven María Cristina Osorio de Moscoso heredaría en 1849 los estados de Sanlúcar y Aznarcollar, con los que aparece citada en la mayoría de las ocasiones. Fue dama de Isabel II y contrajo matrimonio en 1848 con Guillermo Enrique O'Shea y Montgomery Gentilhombre de la Cámara de Isabel II y Alfonso II, muriendo en 1896³¹²⁵. La tercera de las hijas del conde Vicente Joaquín era María Eulalia Fernanda Luisa, conocida por el título de Medina de las Torres. Nacida en París en junio de 1834, fue como sus hermanas dama de honor de la reina Isabel II y de María de las Mercedes, esposa de Alfonso II. En 1849 casó con su tío abuelo Fernando Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, Caballerizo del Rey consorte Francisco de Asís, Senador Vitalicio, hijo de Vicente Joaquín, conde de Altamira. María Eulalia murió en 1892³¹²⁶. La más pequeña de las hijas del conde Vicente Pío fue María Rosalía Luisa, nacida en París en marzo de 1840, que utilizaría los títulos de condesa de Baena. Como sus hermanas llegó a ser dama de varias reinas españolas Isabel II, María de las Mercedes, María Cristina y Victoria. Casó en 1859 con José María Ruiz de Arana Saavedra, embajador en la Santa Sede. Esta última heredera de la división de la casa Altamira moriría en 1891.

Los hijos del conde Vicente Joaquín heredaron casi por igual la colección de pinturas a la muerte de su padre en 1864, que sufrió una partición de bienes. El grueso de las pinturas se dividió en siete secciones, según la importancia económica de cada una, siguiendo la valoración que habían hecho anteriormente el pintor Gato de Lema y Ventura Castelazo, en nombre del pintor José Castelazo. Cada uno de los herederos obtuvo una

³¹²⁴ Ruiz de Arana 1923, p. 390, reproduciendo sendos retratos de los duques de Sessa.

³¹²⁵ Ruiz de Arana 1923, p. 391.

³¹²⁶ Ruiz de Arana 1923, p. 391.

porción equivalente de cada sección, para que la división fuera lo más equitativa posible. El documento de partición localizado, sin embargo de ser muy claro en la división no incluye las obras que pasaron a la duquesa de Medina de las Torres, aunque por el propio documento se sabe que recibió la misma cantidad de pinturas que sus tres hermanos³¹²⁷.

El resultado de la muerte del XV conde de Altamira fue la división de la colección Altamira, y con ella los restos de la antigua colección del marqués de Leganés en cuatro partes más o menos iguales, que permanecieron en las familias de los duques de Sessa, los duques de Sanlúcar, los de Medina de las Torres y los condes de Baena, sufriendo sucesivas particiones generacionales y ventas que a partir de entonces son de casi imposible rastreo documental³¹²⁸. Para mayor utilidad futura véase la tabla en el apéndice donde se recogen cada una de las obras que heredaron los hijos del conde³¹²⁹. La partición de la colección Altamira a partir de 1864 es el último documento útil para rastrear muchas de las

³¹²⁷ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Este documento, probablemente parcial, no recoge más que las obras correspondientes a Sessa, Sanlúcar y Baena. Sin embargo en un momento se advierte que la duquesa de Medina de las Torres también había de recibir su legítima que se estima idéntica en porcentaje a la de la duquesa de Baena, quien como se deduce del documento recibió 120 pinturas.

³¹²⁸ Apenas nada se sabe de las sucesivas testamentarias de los hijos de XV conde de Altamira. Cuando se ha localizado la documentación, caso caso del duque de Baena muerto en 1897, apenas se recogen en su poder pinturas, lo que hace suponer que sufrieron una rápida dispersión:

50 Un paisaje de noventa y cinco centímetros de alto por un metro treinta centímetros de ancho, escuela italiana,	50
cincuenta pesetas	
51 otro paisaje compañero del anterior de las mismas dimensiones y escuelas cincuenta pesetas	50
52 una marina de setenta centímetros de alto por ochenta y cinco de ancho, en cobre, sesenta pesetas	60
[f. 576v]	
53 Un cuadro con la inscripción "Noli me tangere" compañero del anterior, en cobre de las mismas dimensiones y escuela italiana, sesenta pesetas	60
54 otro cuadro "Sacra familia" de cuarenta y un centímetros de ancho por treinta y cuatro de algo, en cobre, escuela italiana setenta y cinco pesetas	75
55 otro id "Sacra familia" de veintinueve centímetros de alto por treinta y uno de ancho, en tabla, sesenta pesetas	70
56 otro, asunto místico, medias figuras, de diez y ocho centímetros de alto por veintiocho de ancho, cincuenta pesetas	50
[f. 577]	
57 Retrato de Van-Dyck y del Conde de Bristol, medias figuras, de diez y ocho centímetros de alto por veintiocho de ancho, haciendo juego con el anterior, cincuenta pesetas	50
un cuadro representando soldados romanos en el circo, en tabla, de veintitres centímetros de alto por veintinueve de ancho, escuela italiana, veinticinco pesetas	25
59 Retrato del Excmo Sr Dn Vicente Pío XV Conde de Altamira media figura, setenta y cinco pesetas	75
60 Retrato del Excmo Sr Don José Ruiz de Arana, Conde [f. 577v] de Sevilla la Nueva media figura, setenta y cinco pesetas	75
61 Retrato de la Excmo Sra Doma Maria de la Candelaria Saavedra, Condesa de Sevilla la Nueva media figura compañera de la anterior setenta y cinco pesetas	75
62 Retrato de la Excmo Señora Doña Maria Dominga Marquesa de Andia, Condesa de Sevilla la Nueva, media figura setenta y cinco pesetas	75
63 Retrato de Don Domingo Ruiz de Arana y Saavedra, Secretario de S. M. Católica, en la Legación de Náples media figura cincuenta pesetas	50
64 Retrato de Don José Ruiz de Arana y Saavedra cincuenta pesetas	50
65 Retrato del Excmo Sr. Don [f. 578] Angel Saavedra, Duque de Rivas, media figura, cincuenta pesetas	50
66 Retrato del Excmo Sr. Don José Ruiz de Arana, Duque de Baena, conde de Sevilla la Nueva, cien pesetas	100
Total 1040	
[pesetas]	

(AHPM, 37356, f. 576-78; Citado en Maurer 2001, p. 47, n. 15).

³¹²⁹ Apéndice Documental, doc. 22.

obras de la colección Leganés, siendo el momento en que se tiene la última noticia de un gran número de obras, cuya presencia se ha incorporado al correspondiente catálogo de este trabajo.

Presencia de obras de la colección Leganés en otras colecciones de finales del XIX y comienzos del XX.

La dispersión de la colección Altamira-Leganés, casi agónica a finales del siglo XIX, tiene varios pequeños epílogos. Algunas obras comparecen en diversas colecciones privadas, no sólo españolas, sino europeas, obras adquiridas directamente a la familia Altamira, a Madrazo, en las distintas ventas internacionales del marqués de Salamanca en 1867 y 1875 y otras ventas que nos sean desconocidas.

Un ejemplo lo supone la colección del Deán López Cepero, relevante coleccionista pictórico, cuya colección vendida en 1868 ofertaba una *Toma de Breda* realizada por Pieter Snayers procedente de la colección Altamira³¹³⁰. Presumiblemente se trataba de la misma que había obtenido Leganés antes de 1637 y se documentaba en la familia Altamira en el XIX (cat. 371). Se desconoce el momento preciso en que este personaje se hizo con la obra, presumiblemente hacia los años treinta, cuando desarrolló su principal actividad como coleccionista³¹³¹.

Uno de los grupos de pinturas que mantuvieron una historia propia durante el siglo XIX fueron los retratos de militares que la institución del Senado de España adquirió al marqués de Salamanca para su sede en Madrid. La mayoría de las pinturas fueron adquiridas el 3 de julio de 1883³¹³². Estos retratos están presentes en las casas que el marqués tenía en la finca de Vista Alegre después de obtenerlos por compra a Madrazo, en cuyo poder se citaban en 1856. Éste los había adquirido de la colección Altamira, tras estar colgados durante casi dos siglos de las casas de Morata, donde conformaban una de las series temáticas más intensas de las reunidas por el marqués de Leganés en el XVII. La mayoría de los retratos del Senado mantenían inscripciones identificativas, fundamentales para la identificación de la identidad de los personajes, y la relación puntual con su correspondiente entrada en los distintos inventarios históricos de la casa Leganés-Altamira. Además, la mayoría de los retratos mantienen aun numeraciones correspondientes a los

³¹³⁰ López Cepero 1868, p. 200, núm. 44.

³¹³¹ Sobre su figura véase Merchant Cantisan 1979

³¹³² Avilés 1917, p. 78, aporta la cifra de 18.600 pesetas por todo el lote. También han trabajado la serie otros catálogos: Madrid 1902, p. 76 y Avilés 1903, p. 77; Lafuente Ferrari 1980, p. 188 y ss. y de Antonio 1999, p. 48 y ss.

inventarios de 1655 o 1753 que prueban su origen, como se consigna en el catálogo de este trabajo.

En realidad todos los retratos de militares del Senado no son una serie completa, sino que se incluyen algunos retratos individuales o proceden distintas series de efigies adquiridas por Leganés en distintos momentos, y que fueron reunidos en poder de Madrazo³¹³³. El grueso de los cuadros del Senado son parte de los retratos que representan a los compañeros de armas del marqués de Leganés. Obras en su mayoría de carácter anónimo pero adquiridos con seguridad durante los años pasados por el marqués en Italia, presumiblemente inspirado por la Galería de retratos de gobernadores del estado de Milán que presentes en una de las Galerías abiertas al jardín del Palacio Real de la capital Lombarda, supusieron un espacio de exposición de pinturas, que Leganés parece querer emular en sus casas de Morata de Tajuña³¹³⁴. Así, la mayoría de los retratos del senado formaban parte de la serie enumerada en 1655 desde los números 884 al 914, iniciándose con el propio retrato del marqués de Leganés, que encabezaba la serie (cat. 885) hoy en colección privada.

En el senado se conservan al menos 29 retratos procedentes de las compras a Salamanca, muchos de los cuales han sido perfectamente identificados en los sucesivos catálogos pictóricos de la institución, mientras muchos pasaban por retratos de militares desconocidos³¹³⁵. En muchos casos, las inscripciones y los números sobre los lienzos permiten ahora precisar la identidad de otros personajes. Por ejemplo el Marqués Cosimo Ricardi, (cat. 888) quien aparece citado en los catálogos del Senado desde Madrazo como Marqués de la Católica, sendo posiblemente un retrato de Giustus Sustermans, fruto de la comitencia de Leganés a este autor en Milán. De igual manera se han podido aportar las identidades de don Juan de Garay (cat. 898); Erasmo (cat. 900); Tiberio Brancaccio (cat. 904); y el conde de la Ribera (quizás n° 897). En otros casos la lectura de las inscripciones aporta datos como la pertenencia del efigiado al Consejo Secreto (inv. Senado 113), que sin embargo no han permitido aportar la identidad segura del retratado y por lo tanto no se han podido relacionar con las entradas del inventario de Leganés o de Madrazo.

Entre las obras adquiridas por el Senado se encuentran retratos que nada tenían que ver originariamente con la serie de compañeros de armas de Leganés pero que fueron

³¹³³ Por ejemplo el llamado retrato de Lautrec (cat. 618), aparece citado sin atribución ni identificación del personaje es de un concepto muy distinto al resto de militares Respecto a la atribución de este personaje, el inventario de Leganés nada aporta sobre ella. Únicamente en el catálogo de Madrazo aparece citado como general francés Lautrec, identificación que tendría fortuna en los distintos catálogos posteriores

³¹³⁴ Véase el apartado sobre el Palacio Real de Milán y la exposición de pinturas en este mismo trabajo.

³¹³⁵ Avilés 1917, pp. 78-85, núm. 79-107.

igualmente retratos de militares atesorados por él. Entre ellos la imagen del Barón de Bateuilla (Cat. 976) y Barón de Seback (cat. 978). Finalmente el retrato de Sancho Dávila (cat. 1308), personaje del siglo XVI, entró en la colección mucho más tarde, así y el de Rodrigo de Múgica, (cat. 1326), uniéndose en poder de Madrazo, y ya antes en la Casa de Morata, a la impresionante galería de retratos militares, y acabando igualmente en las colecciones pictóricas del Senado.

Sin embargo los cuadros adquiridos a Salamanca no serían las únicas pinturas que forman parte de la colección del Senado procedentes de la colección Leganés. Otros cuatro retratos fueron adquiridos el 4 de junio de 1909 a D. José Gayangos³¹³⁶. Entre ellos el cuadro representando al conde Galeasotrot (cat.1315), así como otro retrato de un militar, no identificado, ni relacionado con seguridad en los inventarios antiguos, pero procedente sin duda de la misma colección (Senado inv. 109). Además de estos se incluyeron en esta nueva adquisición dos ejemplos de la serie de Sultanes (cat. 636 y 637), siendo las dos únicas pinturas conocidas para valorar el aspecto de la serie de imágenes de turcos atesorada por Leganés.

En resumen fueron 32 obras las que acabaron en el edificio del Senado. Muchas de ellas gracias a los números de colección y las inscripciones sobre los lienzos han podido ser identificados con seguridad en la colección Leganés, consignándose en nuestro catálogo, mientras otros de segura procedencia en la misma colección, permanecen sin identificar con su correspondiente entrada en nuestro catálogo, formando parte del apéndice de obras sin identificar³¹³⁷. Mientras que se han identifican con seguridad al menos 22 cuadros con sus correspondientes entradas (cats. 618, 636, 637, 663, 888, 889, 891, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 904, 906, 910, 976, 978, 1308, 1315, 1326). La pervivencia de la serie del senado, de la que aun pueden aportarse innumerables datos biográficos respecto a la vinculación de los retratados con Leganés, es, sin duda la mejor ilustración para valorar el inusitado valor iconográfico e histórico de la afición del marqués por el género del retrato.

Sin embargo, serán los cuadros ofertados por Salamanca en sus ventas internacionales, los que mayor presencia tendrían en el mercado, y los que se documentan con mayor facilidad. Algunas de las obras de Salamanca fueron adquiridas en 1867 por Víctor Le Roy, para el vizconde belga Berard du Bus Gisignies como la *Naturaleza Muerta*

³¹³⁶ Avilés, 1917, p. 86, núm. 108-111.

³¹³⁷ En total son once retratos de los que no hay datos para vincular con seguridad a un número concreto del inventario de 1655, correspondientes a los cuadros del Senado núms 102, 109, 110, 112, 113, 122, 123, 124, 125, 128, 129.

con perros y accesorios atribuida a Jan Fyt³¹³⁸. El mismo Vizconde también adquirió por sí mismo la *Caza del Ciervo* de Paul Vos³¹³⁹. Ambas pinturas comparecen de nuevo en el catálogo de venta de la colección de este personaje redactado en 1882, donde se aporta claramente su procedencia de la colección del marqués de Salamanca³¹⁴⁰. Los dos cuadros fueron adquiridos posteriormente por el Museo de Bruselas, permaneciendo desde entonces en sus salas³¹⁴¹. De estas dos pinturas, la obra de Vos corresponde con la obra del mismo tema que había pertenecido a Leganés (cat. 203), mientras que la de Jan Fyt no se ha podido identificar con seguridad en el inventario antiguo de esta colección.

En realidad, varias de las obras de Paul de Vos, Frans Snyders o Jan Fyt que conserva el Museo bruselense, en su mayoría, procedentes de donaciones y compras de finales del XIX o comienzos del XX, podrían tener su origen en la venta Salamanca, donde se ofertaron innumerables obras de estos autores. No habiendo sido posible siempre su identificación, debido al paso por propietarios intermedios.

³¹³⁸ Salamanca 1867, p. 68, núm. 88

³¹³⁹ Salamanca 1867, p. 68, núm. 88 y Salamanca 1867, p. 99, núm. 131. Los nombres de los compradores están anotados al margen de las entradas en el ejemplar de la venta Salamanca que se encuentra en la Biblioteca del Museo Real de Bruselas (Ventas, París, 1258). El valor de las pinturas fue de 4.500 y 3200 francos respectivamente. También adquirió una *caza* atribuida a Snyders (Salamanca 1867, p. 172, núm. 229)

³¹⁴⁰

Fyt, Jan

Chariot chargé de gibier

Sur un étal improvisé, formé d'une planche posée sur un chariot attelé de deux chiens, se trouvent amoncelées diverses pièces de gibier et de volaille, entre autres de pigeons, un coq, un canard, un paon et deux lièvres. LA queue du paon descend jusque sur le sol, son brillant plumage masque en partie la charette; un des chiens est couché, l'autre molosse, debout, montre ses crocs à un chat, placé à gauche, cherchant à s'emparer du coq, qu'il convoite. Un canard et d'autres volatiles sont tombés de l'état et gisent à terre. Sur un contrefort du mur, qui s'élève à fond, sont posés divers accessoires et des denrées, parmi lesquelles figure un pain de sucre; à la muraille est collé un papier. Fond de paysage terminé à l'horizon par des montagnes. Ciel doré par les rayons du soleil à son déclin.

Toile 164 x 246

Collection des marquis de Léganes et Salamanca, Paris, 1867.

(Gisignies 1882, p. 29, n° 26)

Vos, Paul de

Chasse au cerf

Au premier plan, dans une clairière, un cerf dix-cors, poursuivi par des chiens, est retardé dans sa course vertigineuse et va bientôt être réduit aux abois; deux de ses ennemis se sont précipités sur lui; un chien gris lui mord l'oreille, un chien jaune se retourne pour le saisir et un chien gris, qu'il a renversé et foulé aux pieds, lui déchire la jambe de ses crocs puissants. Trois autres lévriers sont tous leurs efforts pour l'atteindre. Enfin, un huitième chien a été éventré d'un coup d'adouiller et lancé en l'air; il retombe en hurlant de douleur.

Au fond, à droite, accourt un chasseur monté sur un cheval, suivi du piqueur sonnant de la trompe.

Signé au bas, à droite: P. de Vos fecit

Toile 217 x 348

Collection de Salamanca Paris 1867

(Gisignies p.90, n° 88)

³¹⁴¹ Fyt, *La charrette à chiens* inv. 2857 (167 x 250), Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 114, inv. 3539, citado por primera vez en el catálogo del Museo en 1889 (n° 275)

Vos, *chasse du Cerf*, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 319, inv. 2858. Véase cat. 203 de este trabajo.

La presencia de las pinturas procedentes de las ventas de Salamanca fue muy intensa en el mercado internacional del cambio de siglo. Aun en 1914 una interesante colección de pintura perteneciente a la señora Roblot era vendida incluyendo en el encabezamiento del correspondiente catálogo la procedencia de la colección del marqués español, como método para prestigiar las obras³¹⁴². Entre ellas se encontraban varios cuadros de la antigua colección Leganés, incluso algunos que han sobrevivido en diversas colecciones privadas hasta nuestros días. Por ejemplo el *Orfeo con los Animales*, de Denijs van Alsloot del que se mencionaba en el catálogo que poseía un número 132³¹⁴³, que es coincidente con la antigua colección Leganés, aun visible en el lienzo, y que ha sido la prueba definitiva para la identificación de esta obra como la que poseía el marqués (cat. 132). También *Los cinco sentidos* y *La partida de Tric-Trac*, de Gerard Seghers hoy en Roma (cat. 215 y 220) están presentes en la colección de Roblot, sin que se afirme explícitamente su procedencia del marqués de Salamanca³¹⁴⁴. Al igual que sucede con sendas *Batallas* atribuidas a Snyders, que sin duda pertenecieron a Leganés, pues se aportan los números de su inventario, que aun en 1914 se veían sobre el lienzo (cat. 72 y 73)³¹⁴⁵. En otros casos algunos de los cuadros vendidos podrían proceder también de la misma colección Leganés, sin que haya sido posible probarlo a ciencia cierta. Por ejemplo un *Paisaje junto al agua* atribuido a Paul Bril se dice que portaba un número 5 como resto de un antiguo número de inventario, lo que podría hacer que correspondiera con el anónimo paisaje flamenco de Leganés (cat. 205) con el que coincide en medidas. Muy sugerente es la presencia de una pintura representando *Frutas, Flores y Pájaros muertos* atribuido a Ykens en este momento que llevaba un número 32³¹⁴⁶, y que podría corresponder a alguna de las obras anónimas de Leganés. En resumen, la colección Roblot vendida en 1914 presentaba casi por completo una reunión de relevantes obras, casi todas nórdicas y procedentes de la antigua colección Salamanca, muchas de ellas localizadas en poder de Madrazo y procedentes de Altamira, suponiendo un último escalón en la dispersión de esta colección.

Otro gran bloque de obras de la antigua colección Leganés acabaría en propiedad de don Enrique de Aguilera y Gamboa marqués de Cerralbo (Madrid 1845-

³¹⁴² Roblot 1914

³¹⁴³ Roblot 1914, núm. 1. Aunque la obra no comparece en las ventas de Salamanca, se afirmaba en el catálogo de 1914 que mantenía el sello de cera del marqués.

³¹⁴⁴ Roblot 1914, núm 38 y 35, de hecho no se aporta ninguna procedencia, y los cuadros no están en ninguna de las ventas parisinas del marqués, lo que hace pensar en la existencia otras ventas no conocidas hasta ahora

³¹⁴⁵ Roblot 1914, núm 41 y 42. De nuevo son obras que no están en las ventas d Salamanca, pero que se dice que mantenían su sello de cera. Sí comparecen en el inventario de los bienes de la finca de Vista-Alegre.

³¹⁴⁶ Roblot, 1914, núm. 50.

1922). Obras que adquiriría presumiblemente a través del marqués de Salamanca, en cuyo poder, especialmente en el Palacio de Vista-Alegre, se documentan muchas de las pinturas de que pertenecieron a este coleccionista y arqueólogo³¹⁴⁷. La colección de este marqués, actualmente en el museo del mismo nombre en Madrid, alberga obras de segura procedencia de nuestro coleccionista seicentesco. Entre ellas destaca el *Autorretrato de Giulio Cesare Procaccini* identificado con absoluta seguridad en la colección Leganés-Altamira debido a los números pintados sobre el lienzo, que lo sitúan en Morata de Tajuña en 1655 y 1753 (cat. 754). Al igual que el *Retrato de María de Medici* atribuido a van Dyck que luce un número 2334, que lo identifica con una pintura presente en el Palacio de san Bernardo en 1726³¹⁴⁸. A su vez, el cuadro con figura femenina de clara raigambre nortitaliana, atribuido recientemente a Nicolo dell'Abate³¹⁴⁹, mantiene un número que lo identifica con una de las pinturas anónimas presentes en la colección Leganés desde 1642 (cat. 834). Finalmente se debe citar el *Retrato de la madre de Veronés*, del mismo museo atribuido por Madrazo a este autor donde se consideraba hasta ahora obra de la familia Crespi y recientemente considerado obra del entorno de Tanzio de Varallo. Pues es uno de los retratos presentes en la colección Leganés, tal y como ha confirmado recientemente la aparición del número de su inventario bajo el marco (cat 756)³¹⁵⁰.

Además es más que probable que otros retratos carentes de confirmación mediante un número de colección, procedan así mismo de la reunión pictórica que Leganés realizó en el siglo XVII. Por ejemplo el retrato de *María Enríquez, duquesa de Alba*, atribuida a Tiziano, presente en la colección Madrazo y Salamanca, con procedencia Altamira y coincidente con el retrato que tenía nuestro marqués (cat 14bis). La imagen de *Puercoespines y Vívoras*, atribuido a Frans Snyders en el Museo Cerralbo, procedente de Madrazo, quien lo adquirió de Altamira, y presumiblemente también de origen en la colección Leganés (cat. 94).

³¹⁴⁷ No hay un estudio de la procedencia de las pinturas que atesoró el marqués de Cerralbo a finales del siglo XIX. Las guías del Museo establecen que muchas de las obras procedían de la colección Madrazo, existiendo una relación completa de las mismas en el Museo. Esta fue utilizada por Alaminos López – Salas Vázquez 1998, p. 176-177 para listar las obras de Madrazo que presentes en el Museo Cerralbo. Aparentemente serían adquiridas en 1864, cuando se documentan 34.000 pesetas de gastos de bienes adquiridos de Vista Alegre. Muchas de las pinturas de Cerralbo se citan además en un inventario de Salamanca de 1883, no siendo por lo tanto adquisiciones en las ventas francesas de 1864 y 1875. Véase Granados, en prensa y Zapata Vaquerizo 1993, I, p. 288-290; Véase asimismo Redín 2008, en prensa, para un estado de la cuestión.

³¹⁴⁸ *Un ritratto por soprauertta de una mujer de medio cuerpo que tiene una rosa en la mano n° 2334*. Apéndice Documental, doc. 14, f. 126. Pieza al lado del escritorio. Probable copia del cuadro 624 que se cita en el inventario de 1655

³¹⁴⁹ Redín 2008, en prensa.

³¹⁵⁰ Redín 2008, en prensa, aporta detalles justificativos sobre la identidad del personaje a través de una inscripción presente en el cuadro.

Otros coleccionistas como don José Lázaro Galdiano también obtendrían diversas obras que se documentan en las colecciones del marqués de Leganés. Obras que obtendría don José a través de sus herederos o distintos compradores de Altamira, pues la mayoría están en su poder al menos desde 1626-1627, cuando se redactó un catálogo manuscrito de la colección. En la actual fundación que lleva su nombre se conservan al menos cuatro pinturas que se pueden identificar con absoluta seguridad como propiedad de Leganés en el siglo XVII. Todas ellas son ejemplos de la magnífica galería de retratos atesorada por nuestro Marqués. Entre ellos, el retrato de la *Emperatriz Leonor Gonzaga* (inv. 4030), que aun porta sobre el lienzo el número que lo identifica como obra de la colección Leganés (cat. 492). También el retrato de la hija de Felipe II, *Catalina Micaela, duquesa de Saboya* (inv. 1544), obra anónima ya en la colección Leganés y que también lleva su número (cat. 625). Así mismo, el retrato del *conde de Bucquoy* del mismo museo (inv. 5669), donde se mantiene como obra anónima, mantiene también el número que lo identifica como presente en la colección Leganés (cat. 617). A estas se puede añadir el retrato del *duque de Feria* (inv. 8389), obra también anónima, cuya inscripción identificativa en su parte baja, coincide con la ortografía de algunos de los retratos de la antigua colección Leganés, pudiendo identificarse con el cuadro que poseía desde al menos 1637 (cat. 750). Por último, cabe considerar la posibilidad de que el retrato de Lope de Vega (inv. 7975), presente en el museo Lázaro Galdiano como posible obra de Eugenio Cajés, también proceda de la antigua colección Leganés, dada la tradicional consideración de que era una pintura procedente de la colección Altamira, que aparece en los antiguos catálogos de este museo³¹⁵¹. No se sabe con precisión el camino que siguieron estas obras hasta llegar a poder de don José. La mayoría de ellas están documentadas en la colección Altamira al menos en 1726. Y al menos el retrato del conde de Bucquoy está presente en la familia Altamira en 1864 a la muerte de Vicente Pío³¹⁵². Desde entonces se le pierde la pista hasta su aparición en poder de don José Lázaro. Es más que probable que éste estuviera obteniendo las pinturas a través de los distintos herederos y compradores de la dispersión de la casa Altamira. No obstante también obtendría el retrato de don Vicente Joaquín conde de Altamira y Marqués de Astorga, que presente en 1864 en la colección de su nieto, cuando se atribuía a Meléndez³¹⁵³, sin que se sepa con certeza su destino inmediato (Fundación Lázaro Galdiano, inv. 5227).

³¹⁵¹ En concreto el manuscrito del propio Lázaro Galdiano presente en la Biblioteca del Museo, Tomo I, p. 93, núm. 90. Véase el cat. 583.

³¹⁵² Apéndice Documental, doc. 20, núm. 466 *El conde de Bucquoy con armadura y baston de mando. Copia. Alto 7-3 Ancho 4-4 Marco dorado*

³¹⁵³ Apéndice Documental, doc. 20, núm. 296. El cuadro porta aun este número sobre el lienzo.

Es sabido por otro lado que el conde Vicente Pío antes de morir en 1864 legó un amplio número de sus obras a diversos miembros de su familia, como analizábamos párrafos más arriba. En algunos casos esas pinturas se documentan en años posteriores. Un ejemplo es la magnífica imagen de *Santa Catalina en Oración* (cat. 8) perteneciente actualmente al Meadows Museum de Dallas, obra de Cristofano Allori, pero entonces creída de Zurbarán que el conde donó al rey Francisco de Asís, consorte de Isabel II. Posteriormente la obra se documentará en distintos inventarios de la colección del Palacio Real en 1870³¹⁵⁴ y en de la infanta Cristina en el Palacio de la Granja en 1911³¹⁵⁵.

La división de las colecciones de Altamira a partir de 1864 en diversas ramas familiares, y las sucesivas divisiones patrimoniales, hacen que desde entonces las obras de la colección Leganés-Altamira, se dispersaran de manera definitiva, siendo prácticamente casual su localización en colecciones de los herederos, en su mayoría no estudiadas hasta ahora. En la mayoría de los casos será a partir de entonces las esporádicas apariciones de las pinturas de la colección en el mercado y las distintas investigaciones historiográficas individuales sobre obras concretas, las que aporten los datos sobre la procedencia de las pinturas de la colección Leganés que han sobrevivido hasta nuestros días. Apariciones que se convierten en preciosos datos para la localización actual de las obras y que han sido consignados de manera individual en el catálogo que acompaña este trabajo.

³¹⁵⁴ Luna 1974, p. 370

³¹⁵⁵ García de la Montoya 1911, p. 54,

CONCLUSIONES

Como se establecía en la introducción, la metodología de aproximación a la figura histórica del marqués de Leganés ha sido variada, en función del estudio de los diversos extremos que conformaron su biografía y formación artística, la utilización de la cultura y el arte como método de expresión social, y el análisis de su colección de pinturas y su gusto artístico. Estas tres cuestiones ocupan las tres partes en que se diferencia esta tesis, abordadas desde distintas metodologías como son una aproximación positivista al estudio de las fuentes documentales, una interpretación desde la Historia Cultural, y un acercamiento al ideal del Connoisseur. Tres cuestiones y tres enfoques que han permitido acercarse a una de las figuras de la España del Barroco más citadas por la historiografía que se ha acercado a este periodo, pero a la vez una de las más desconocidas en cuanto a los detalles de su biografía, cultura y afición por las Artes. Aspectos sobre los que se han podido extraer numerosísimas conclusiones.

El marqués de Leganés. Trayectoria vital y formación artística: *EL INDIVIDUO*

La primera parte de la tesis, además de informar sobre los datos y elementos que conformaron el ascenso y ocaso de un noble del XVII, permitió establecer el perfil cultural y artístico del marqués de Leganés, en función de su relación con distintos entornos en los que permaneció. Si bien es cierto que en los primeros capítulos que recogen los orígenes de don Diego Mexía, hay ciertos años de su vida que permanecen oscuros, aun así se ha logrado aportar algunas luces sobre sus orígenes familiares, estudiando su genealogía y parentescos. Además se ha logrado perfilar la procedencia directa por parte paterna de la baja nobleza provincial asentada en Ávila, junto con su vinculación a los poderosos Guzmán sevillanos a través de su madre. También se han analizado los años iniciales de su carrera política y militar, imposibles sin embargo de ser clarificados en su totalidad. Aun así, se ha podido establecer su participación en las guerras de Flandes en la primera década del siglo junto a Alberto de Habsburgo y la existencia de pequeñas hazañas castrenses, que le garantizaron la cercanía a este Gobernador de los Países Bajos, y que provocaron su ascenso personal según uno de los principios de la cultura cortesana: el servicio personal al Príncipe. Se evidencian así sus inicios en la carrera de Corte en el ambiente de los archiduques Alberto e Isabel, para quienes desarrolló, como se ha visto, ciertas misiones

diplomáticas en España. Además se han podido analizar y establecer como fundamentales en este periodo diversos acontecimientos que resultan de mayor relevancia de cara a analizar una formación artística que eclosionará en décadas posteriores. Por ejemplo, sus viajes a Roma, Mantua y Milán, donde pudo apreciar la obra de emergentes artistas y diversos aspectos del mecenazgo principesco que conformaron el incipiente germen de la formación en su gusto artístico, fundamentado en la contemplación de la ciudad papal de época Borghese y su patrocinio hacia la estética manierista centro-italiana, lo toscano y boloñés en principal medida. Aunque también se ha podido manifestar la influencia de la cultura renacentista de los Gonzaga. Se trata, en definitiva, de un periodo de formación política pero también cultural y artística donde el contacto con otros aficionados españoles del momento como el duque de Lerma y don Rodrigo Calderón, se ha de entender como un complemento más de la misma.

En el segundo apartado de la parte biográfica se evidencia el rápido ascenso social de Leganés, fruto indudable de su relación de parentesco con el conde duque de Olivares. Desde 1621 se suceden años de sucesiva acumulación de cargos, oficios, títulos y mercedes, que culminarán con el exitoso viaje acompañando al Cardenal Infante desde Milán hasta Bruselas en 1634. Son años, también, de continuo ascenso social y económico y, sobre todo, personal con su matrimonio con la hija de Ambrosio Spínola, y la fundación de una nueva casa nobiliaria, cuyos primeros descendientes fueron también analizados en esta parte, evidenciando la fundación de una dinastía que, sin embargo, tuvo una proyección temporal apenas circunscrita al siglo XVII, al morir su nieto Diego en 1711 sin descendencia. Son años de configuración de una condición aristocrática establecida en torno a la adquisición de señoríos, la elevación al título de marqués de Leganés y la inclusión en las actividades públicas y representativas en la Corte de Felipe IV madrileña. Un conjunto de actuaciones político administrativas que se complementa con otras que ayudan a perfilar mejor su posición como conocedor artístico. Entre ellas es fundamental la embajada a Inglaterra de 1623, que le permitió el contacto con los coleccionistas ingleses del llamado grupo de White Hall, de gran relevancia de cara a comprender la apreciación internacional de un arte flamenco que Leganés ya conocería de su etapa en Bruselas, pero coincidiendo con el comienzo del asentamiento internacional de la obra de Rubens o Van Dyck, y contemplando unas prácticas de tales aficionados ingleses, incluido el futuro Carlos I, que él emularía en el futuro. Llamativamente poco tiempo después, apenas dos años, la fortuna le permitiría conocer a otro relevante aficionado como Cassiano dal Pozzo, del que pudo aprehender su espíritu de enciclopedismo artístico. Al igual que son los mismos años

en que comenzó una relación -si bien inicialmente política- con Rubens, pero que marcará un interés evidente por la posesión de sus obras, que eclosionará en el viaje del pintor a Madrid, y la creación de un cuadro de la *Inmaculada* para el Marqués, que éste donaría a su vez a Felipe IV. En este sentido, el trinomio Rubens, Leganés, Felipe IV, es sin duda uno de los elementos más sugerentes para el análisis de la influencia de la pintura del flamenco en nuestro país, algo en lo que Leganés se perfila como un instrumento de primer orden.

De igual manera se antoja como fundamental el impacto que el coleccionismo nobiliario flamenco causó en su incipiente personalidad como aficionado, y la traslación de sus pautas de comportamiento a la España del momento. El coleccionismo de corte burgués que se daba en el Flandes de las primeras décadas del siglo a través de figuras como Cornelis van der Geest, Nicolas Rockox, Peeter Stevens y otros relevantes aficionados, muchos de ellos verdaderos abanderados del amor por el arte de la pintura. Los *Artis pictoriae amator*, según se definen en ciertas fuentes, que se estaba estableciendo en los Países Bajos de la primera mitad del siglo. Es evidente que el interés por la pintura flamenca para Leganés partiría de este contacto, que ha de entenderse geográfico más que personal, salvo en contadas ocasiones. En este sentido y con relación a la cultura filoflamenca, tiene especial relevancia su posicionamiento como principal protagonista del aparato político español en lo relacionado con los Países Bajos a través de diversas empresas diplomáticas de relevancia como la Unión de Armas y que se evidenció con el nombramiento de Leganés como Presidente del Consejo de Flandes. Son años en los que Leganés se sitúa envidiablemente posicionado para ejercer de dominador absoluto del aparato político relacionado con los Países Bajos en Madrid, cuya red de relaciones llegaría a dominar, con interesantes consecuencias artísticas en el ámbito del coleccionismo pictórico. Por ejemplo, en su relación con la Guardia de Archeros del Rey, compuesta por flamencos, algunos de ellos artistas como Juan van der Hamen o Philip Diriksen, quienes trabajarían para él. Son los años, en definitiva, de los inicios de sus actividades como aficionado artístico, evidenciado a través de sus primeras actividades en el atesoramiento de obras de arte. Circunstancia que se ha podido probar a través de la importación a España de objetos artísticos, especialmente tapices y alguna pintura, que evidencian que su interés por el coleccionismo se ha de situar más atrás de 1630, fecha de la fundación de un mayorazgo al que vinculó ciertas posesiones pictóricas, aunque presumiblemente no todas sino las más relevantes.

Son los años en definitiva de los inicios de sus actividades como amante del arte. En ese sentido la reaparición de la pintura representando el llamado *Salón de la archiduquesa*

Isabel, recientemente adquirida por el Nortom Museum of Art de Florida, en la que Leganés aparece participando de un ejercicio de diletantismo artístico junto a la Infanta y Ambrosio Spínola, es el mejor ejemplo de como la cultura material de una época puede ayudarnos a reconstruir la historia. Fruto del interés flamenco por el género de la Galería de Pinturas como manifestación de una cultura artística emergente, la obra ejemplifica su inclusión dentro del grupo de aficionados en los Países Bajos de las primeras décadas del siglo. Se evidencia que su gusto por la pintura era muy fuerte en esos años y se muestra una comunión de intereses con la propia Isabel en cuanto a la posesión de artistas y obras concretas.

Situado en la cumbre del poder político y militar, y establecido en el Norte de Italia, se ha podido vislumbrar en el capítulo denominado ÉXITO a un Marqués dominador absoluto de una región de la Monarquía fundamental como fue el Milanesado. Se ha relatado el conjunto de actividades políticas que marcaron su gobierno, con especial hincapié en la resolución de los conflictos en el norte del Estado de Milán, como la paz con los Estados Grisonos, y el aseguramiento de la Valtellina, esenciales para el mantenimiento hegemónico en el norte de Italia por parte de la Monarquía Hispánica. Pero mucho más sugerente ha sido el estudio comparativo con el coleccionismo lombardo del momento, que evidencia, en cuanto a los intereses como aficionado, una comunión práctica de Leganés con las elites lombardas, tanto las de raigambre laica, los Borsieri, Arconati o Macenta, como las eclesiásticas, caso de los arzobispos Federico Borromeo y Cesare Monti. Los seis años en que disfrutó el cargo de gobernador fueron, a la vez, el periodo de máxima vinculación con el patrocinio artístico, especialmente dada su situación como representante de poder real en el Norte de Italia. La necesidad de finalizar un proyecto iniciado años atrás por otro de los gobernadores del Estado, el condestable de Castilla, marcó su política cultural como representante regio. Una actividad que ha de verse desde la óptica de una estrategia para paliar la “ausencia del Rey” y “la soledad de los Reinos” de los territorios de la monarquía, concepto peligroso históricamente y reconocido ya en la en XVII³¹⁵⁶. El sepulcro de plata destinado a acoger el cuerpo del santo local, San Carlo Borromeo, bajo el que se configuró una mentalidad fuertemente nacionalista, se convirtió en una obligación de cara a mantener el estatus hispano en la ciudad, y a potenciar la presencia simbólica del poder monárquico en el centro del poder eclesiástico: el *duomo*. El sepulcro, a la postre, habría sido realizado por el rey de España-duque de Milán. La finalización de este encargo

³¹⁵⁶ Véase al respecto los textos de González Enciso y Bouza Álvarez en González Enciso y Usunáriz Garayoa 1999, pp. 1 y 155 respectivamente.

real supuso un éxito simbólico, que el propio marqués de Leganés se encargaría de resucitar en tiempos de decadencia política, suponiendo a la vez uno de los elementos de mayor gloria personal en cuanto a la utilización de las artes.

Por otro lado, son muy llamativas de este periodo las actuaciones en el ámbito de la manifestación física del poder del rey de España en la ciudad: el Palacio Regio Ducal, reconocido como el verdadero corazón político del estado milanés. Como se vio, las actuaciones de reforma del edificio, si bien no muy numerosas, estaban especialmente encaminadas al mantenimiento de los elementos de manifestación de ese poder dentro del propio palacio, donde los escudos de los gobernadores y sus propios retratos fueron asunto primordial del que se han podido establecer nuevos datos. De nuevo estamos ante la manifestación de la imagen del Rey, a través de la de su representante, en el centro del poder monárquico, en su sede palatina. Sin embargo, la principal de todas las actuaciones en el palacio regio arroja algunas otras interesantes conclusiones. La intervención se centró en la realización de una nueva galería, junto al jardín, a través del cierre de una logia abierta para convertirla en una galería cerrada, algo que evidencia un cambio estético y de utilidad arquitectónica paradigmático de la práctica renacentista a la barroca. Pero, además, la reforma de este espacio, según se vieron los detalles en el capítulo correspondiente, puede interpretarse no solo como el deseo de acondicionar una residencia real de manera más decorosa, tal y como el propio Marqués se encargaría de argumentar tiempo después, sino que fue también un elemento de lucha y de preeminencia de su poder como Gobernador frente al poder local.

Del capítulo de las actividades de Leganés en la Milán de los años treinta también se pueden extraer conclusiones muy sugerentes respecto a su vinculación con algunas instituciones eclesiásticas, especialmente vinculadas al poder español. Entre ellas destaca la iglesia de *Santa Maria presso san Celso*. Las continuas donaciones de objetos litúrgicos y ornamentales por parte de los distintos gobernadores así lo atestiguan. En una práctica a la que no fue ajena la reina Margarita de Austria durante su paso por Milán camino de su matrimonio con Felipe III en 1598. En esta institución se celebraban las acciones de gracia por las victorias de las armas hispánicas. No siendo Leganés fue ajeno a esta práctica. Pero, además, la iglesia de *Santa Maria* se establece como una fuente para saciar la sed de Leganés como aficionado artístico. Es muy significativo su intento de obtener para Felipe IV las dos pinturas más representativas existentes en el templo, una de Rafael y otra tenida por obra de Leonardo. Y es también elocuente de su práctica como aficionado el hecho, de que finalmente obtuviese copias de las pinturas, no para el monarca, sino para su propia

colección. Este último dato nos adentra de lleno en las actividades como coleccionista de pintura durante su etapa en Milán donde, además de conocerse que fue en esos años cuando se duplicaron sus posesiones pictóricas, se deduce una práctica común en la obtención de copias. El estudio de esta etapa de la vida de Leganés, ha permitido establecer numerosas conclusiones sobre sus inquietudes como aficionado. La correspondencia del abad Fontana como embajador del duque de Módena evidencia sus presiones para la obtención de pinturas de calidad de las colecciones estenses. Estas misivas al duque han permitido además justificar ciertos intereses artísticos de Leganés, especialmente aquéllas centrados en la pintura boloñesa, circunstancia absolutamente inédita hasta ahora. Del mismo modo a través de la relectura de las fuentes artísticas se ha podido argumentar la pasión por otros artistas como Giustus Sustermans, a quien patrocinó directamente desde su cargo de Gobernador del Estado. Finalmente se han podido documentar ciertos regalos y donaciones que aventuran su interés por otros autores caso de los Gentileschi obtenidos por la relación directa con la casa de Saboya. Así como el respeto a las creaciones de un artista como Gaudencio Ferrari, en el marco de una situación de guerra. Estas circunstancias permiten definir, al menos en este contexto su interés artístico como absolutamente ecléctico.

El último periodo vital de Leganés, de regreso de Italia y establecido definitivamente en Madrid, tal y como fue su constante deseo, supone el último capítulo de la exposición de datos sobre su vida, pudiendo definirse como un periodo de DECADENCIA. Como circunstancia sobresaliente de este momento merece ser destacado el matrimonio con Juana de Rojas, en lo que se debe interpretar como un enlace familiar, dado el común matrimonio de sus propios hijos con los de doña Juana. Una triple unión que puede ser interpretada como un último esfuerzo para el mantenimiento de un estatus económico y social elevado en la Corte madrileña, y la intención de crear una saga familiar. Este nuevo matrimonio se produjo en los años postreros de su existencia en los que se acumularon reveses militares y políticos que culminaron con la caída de su protector, el conde duque de Olivares, y su propia implicación en un proceso de investigación por corrupción, tras una enconada presencia de opúsculos y panfletos en su contra. Esta circunstancia ha permitido vislumbrar la capacidad de Leganés para la utilización de la propaganda cultural en su propio beneficio, como muestra el dominio de la cultura en contra de esa opinión política y en contra de aquéllas sátiras literarias que han sido localizadas y presentadas, deduciéndose que Leganés sufrió una presión mediática sólo comparable a la del propio Conde Duque. El nutrido grupo de textos hostiles a su figura

evidencian indirectamente la hegemonía política y la posición lograda, pues más allá de ser creaciones populares o eruditas, serían la expresión de la oposición al poder que hasta ese momento representaba Leganés (como parte de la camarilla de Olivares) y que manifiestan la evidencia de la alta posición obtenida. En un momento en el que el concepto de opinión pública es dudoso tal y como hoy se acepta, este tipo de expresiones literarias, unidas a las manifestaciones visuales como apariciones en cuadros y estampas de relevancia política, en cuanto al valor de la cultura oral y visual que manifiestan, son esenciales para comprender la autopercepción de la comunidad. Siendo este un aspecto de enorme relevancia, estudiado en la segunda parte de la Tesis. En este se vieron aquellos escritos a favor y en contra, que pretendían ensalzarle o mantenerle en su posición política (y social), lo que denuncia la utilización habitual de la cultura del momento. Reutilizando las palabras de Fernando Bouza cada condición social lleva aparejada no sólo una forma de hablar y de dejarse ver sino que la reputación exigiría el cumplimiento de esa oralidad y visualidad predeterminadas³¹⁵⁷, manifestadas en cuento a nuestro noble en los textos (e imágenes) presentados.

Tras la investigación llevada a cabo para esclarecer las acusaciones de corrupción, cuyos extremos han podido deducirse a través de la defensa que de él hizo el licenciado Miguel de Monsalve, se producirá un claro renacer del Marqués. El resurgimiento de su figura política, y especialmente militar, en el marco de las sublevaciones de Cataluña y Portugal de los años cuarenta, ha permitido vislumbrar a Leganés en sus últimos años, casi como uno de los principales consejeros de Felipe IV, además de incorporar algunos datos inéditos sobre sus estancias en ambos frentes. Si bien el último capítulo de la biografía de Leganés es oscuro aún en acontecimientos y detalles concretos, se han podido vislumbrar ciertas actividades relacionadas con la práctica del coleccionismo artístico, como adquisiciones de pinturas y relaciones con otros aficionados españoles. Especialmente llamativa ha sido la evidencia de la configuración de una pequeña clientela bajo su tutela, compuesta de militares a su cargo como Diego Ciganda, que le proporcionaron pinturas, así como otros colaboradores y secretarios a su servicio, caso de Alonso de Parada o Bernabé de Gainza, que también proporcionaron obras para la colección. Del mismo modo, se ha establecido en este periodo la relación con un archero real, ebanista y mercader de arte como se presume que fue la figura de Jan Wijnberg, y la relación con otros aficionados como el marqués de Caracena. También la obtención de pinturas de manos de la aristocracia madrileña del momento como el marqués de la Hinojosa o el

³¹⁵⁷ Bouza Álvarez 2003, p. 18.

marqués de Távora, y foránea, siendo éste el momento en que adquirió los cuadros flamencos del duque de Aarschot. Como en todos los periodos de su vida, la práctica del coleccionismo iba pareja al devenir vital del Marqués. En este sentido sus conocimientos pictóricos le permitirían o potenciarían la capacidad de usar la cultura, y el arte particularmente, en su propio beneficio, como instrumento para la transmisión de una imagen concreta, asunto, éste, de la segunda parte de la tesis.

A lo largo de su vida el personaje estudiado fue afirmando su posición dentro de la jerarquizada sociedad española. Desde los oscuros años en la corte bruselense, amparado por los Archiduques, pasando por su eclosión política gracias al conde duque de Olivares, hasta su posicionamiento definitivo tras la caída de su protector y renacimiento como uno de los más veteranos políticos y militares al servicio de Felipe IV en los años cincuenta. Fuese como don Diego Mexía o como el marqués de Leganés no hizo otra cosa que representar su papel en el *Gran Teatro del Mundo*, un papel que ha de ser entendido como el del perfecto cortesano, algo que como se verá en los próximos párrafos intentó manifestar mediante todos los medios a su alcance. Una de las principales muestras de esa situación fue la de su relación con Felipe IV al final de sus días. Según el ideario de ese perfecto cortesano establecido en el siglo anterior por Baltasar Castiglione, la relación con el Príncipe alcanzaba el momento álgido cuando el súbdito podía hablar con franqueza directamente a su señor³¹⁵⁸. Una situación que efectivamente Leganés parece haber alcanzado al final de su vida, cuando efectivamente hablaría con absoluta sinceridad al monarca informándole de la independencia de facto del reino de Portugal aludiendo al reconocimiento de la derrota y a la grandeza de un Príncipe que es capaz de aceptarla. Hasta llegar a esa momento Leganés no dejaría de emplear los instrumentos culturales necesarios para acercarse a ese ideal de Cortesano.

La proyección de la imagen del Perfecto Cortesano: LA CULTURA

Como se establece en la introducción el objetivo de la segunda parte de la tesis ha sido la aproximación a los instrumentos a través de los cuales el marqués de Leganés transmitía la propia imagen aristocrática, su condición de Cortesano. En primer lugar, se han podido constatar los esfuerzos para el establecimiento de un patronato eclesiástico en la Corte, donde configurar un espacio apropiado para su propio enterramiento y el de su

³¹⁵⁸ Burke 1998, p. 43.

familia, evidenciando la necesidad de expresión nobiliaria establecida en torno al convento de San Basilio. Se trataba de un patronazgo que en ningún caso ha de ser entendido como ejemplo de protección artística o de mecenazgo, sino que se sitúa en el deseo habitual de gestionar la memoria personal y familiar³¹⁵⁹. Como ha sido estudiado en el capítulo correspondiente, no se han encontrado datos sobre dotaciones de bienes artísticos a esta institución más allá de algunos objetos litúrgicos. Esta circunstancia unida al hecho de que la capilla para el enterramiento fue comenzada muy tardíamente, casi en la fecha del fallecimiento del noble, permite deducir una utilización práctica de tal patronato. Su fundación ha de ser interpretada, por lo tanto, como una iniciativa de expresión aristocrática, incluso desde de la propia creencia religiosa, convergiendo ambas intenciones en la necesidad intrínseca al mundo de la Edad Moderna, de perpetuación de la memoria. Algo similar a lo sucedido con el Colegio de Niñas de Leganés, gestionado por la marquesa Policena, pero fundación de uno de sus parientes, asunto también analizado en su apartado correspondiente.

A través de otros capítulos de esta parte de la tesis se ha podido comprobar como las apariciones públicas de Leganés estaban encaminadas a la misma manifestación de su posición dentro de la corte, según una práctica habitual de la sociedad de la época, donde cada uno pretendía evidenciar su propia posición, a través de la práctica de la persuasión mediante la imagen visual, tan definitoria del mundo Barroco³¹⁶⁰. Se han evidenciado las oportunidades de que dispuso Leganés para esta práctica, comprobándose cómo el afán de mostrarse públicamente cerca del Rey tuvo su máxima expresión en los festejos por el bautismo del Príncipe Baltasar Carlos en 1632, coincidiendo con el momento previo a la eclosión de su figura política al más alto nivel. Se trata de un conjunto de actuaciones, de representaciones cortesanas que demuestran un dominio absoluto de este tipo de estrategias de propaganda, dado que en opinión de ideólogos de la época se tardaba décadas en dominar las etiquetas de palacio³¹⁶¹. En cualquier caso su aparición pública, la utilización de su imagen como vehículo de integración en el sistema social y cultural paradigmático del Barroco, según la idea de Maravall³¹⁶², así como la ejemplificación de

³¹⁵⁹ Sobre la interpretación de la dicotomía patronazgo-mecenazgo, en muchos casos confusa y usada erróneamente, seguimos lo afirmado en Pereda 2005, p. 14-15 a propósito de las actividades de Encía de Mendoza.

³¹⁶⁰ Concepto desarrollado por Giulio Carlo Argan en un contexto más amplio de la influencia de la *Retórica* de Aristóteles en el mundo barroco, véase Maravall 1975, p. 165.

³¹⁶¹ Cfr. Del Río 2000, p. 162. Véase además esta publicación para la utilización política de las ceremonias de corte en el ámbito de la estrategia de Olivares, de la que Leganés era a un tiempo herramienta y beneficiario.

³¹⁶² Maravall 1975.

estas apariciones como medio de expresión del creciente poder, según las conclusiones de Bonet Correa sobre estas festividades³¹⁶³, son cuestiones que, como se deduce de los capítulos biográficos, habían ido tomando cuerpo desde finales de la década de 1620 y que eclosionarían en los años siguientes.

Las habilidades del Cortesano puntualizadas por Castiglione y adoptadas de manera entusiasta por sus seguidores eran la hípica, la caza los torneos y duelos, el baile y festejos, el cultivo de la elocuencia y la sensibilidad artística. La vinculación entre actividades caballerescas y conocimiento artístico no era nueva y tiene numerosos antecedentes desde la Baja Edad Media³¹⁶⁴. Proyectando tales ideales hacia la figura estudiada se ha podido comprobar cómo los patrones caballerescos que se le exigían a un pequeño noble con aspiraciones sociales más amplias, como era Don Diego Mexía, se manifestaban claramente en la participación en cuantas justas y torneos y fiestas de toros se celebraron en la Corte de Madrid durante los primeros años de su ascenso social coincidiendo con su última juventud. Se trata de un tipo de actividades donde se conjugaban en palabras de Bouza Álvarez *“la autorrepresentación del estamento noble por oposición a los ejercicios característicos de los demás estados y de otro, el adoctrinamiento de sus propios integrantes en los valores militares de animo y valentía que deberían de dar sentido a su existencia diferenciada dentro de la comunidad social y política”*³¹⁶⁵. De ahí, la importancia de documentar al joven marqués de Leganés en su participación en estas actividades, que no sólo nos lo sitúan biográficamente, sino que le mostraban en su afán de ascenso social. Esos torneos serían considerados como elementos de lo caballeresco visual, una forma de propaganda de los propios valores nobiliarios, así como de la naturaleza privilegiada y egregia de sus participantes³¹⁶⁶.

Se ha podido establecer, además, como la manifestación de la propia condición social se conformó no sólo mediante esa imagen viva, efectista y teatral en el sentido más amplio del termino, sino también a través de la imagen pintada, de la imagen artística. Cuestión para la que se sirvió de los pinceles de artistas como Rubens, van Dyck y Snayers que por otro lado nos muestran el fuerte patrocinio ejercido por el marqués de Leganés sobre ciertos artistas flamencos, cuyas conclusiones se establecen más adelante. Es bien sabido, y así ha sido descrito, que rara vez el retrato se utilizaba para la simple representación de la presencia y apariencia de una persona³¹⁶⁷. Que la imagen pintada,

³¹⁶³ Bonet Correa 1979.

³¹⁶⁴ Por ejemplo en las cortes de los duques de Borgoña y René d'Anjou, Burke 1998, p. 40.

³¹⁶⁵ Bouza Álvarez 2005, p. 155.

³¹⁶⁶ Ibidem p. 156.

³¹⁶⁷ Burke 2005 p. 96.

especialmente retratos, estaba (y está) al servicio de la propaganda es un tópico cultural ampliamente aceptado en la actualidad. De hecho, durante la Edad Moderna la difusión de todo tipo de imágenes empleadas para la legitimación de la propia posición fue un hecho cultural evidente. La imagen se utilizaba como expresión del poder por todas las instancias sociales³¹⁶⁸.

A través de las distintas imágenes pintadas de Leganés se han podido comprobar las distintas facetas que transmitían sus retratos. Tanto en aquellas que le mostraban individualizado, dentro de sus distintos perfiles como Gentilhombre de la Cámara del Rey, militar de éxito, miembro de la nobleza o caballero de Santiago, como otras que le mostraban participando en actividades concretas que privilegiaban especialmente su faceta castrense. Los retratos eran manifestaciones de sus distintas personalidades sociales. Especialmente útil de cara a vislumbrar la utilidad que tuvo el retrato para la transmisión de su identidad social fue su inclusión en pinturas que tuvieron una difusión internacional más amplia. Este sería el caso del *Encuentro entre los dos Fernandos*, pintado por Rubens y exhibido en la entrada del Cardenal Infante en Amberes en 1635, que mostraba a Leganés tras don Fernando como uno de los artífices de la victoria militar de Nordlinghen. Aunque mucha mayor utilidad para el discurso de este trabajo ha tenido la constatación de la existencia de numerosas pinturas que representaban sus propios éxitos militares, sabiamente encargadas y atesoradas por él y también sabiamente utilizadas en su propio beneficio, cuando eran entregadas al monarca, dentro de una práctica común de autopromoción nobiliaria en la Corte de Felipe IV. Este tipo de estrategia ha sido utilísima de cara a conocer el poder de la imagen como método de propaganda. Peter Burke afirmaba cómo las imágenes de combate constituyen una forma muy vívida de propaganda, pues dan la oportunidad de retratar al general de un modo heroico³¹⁶⁹. Las imágenes de batallas propias del Renacimiento solían mostrar a los propios caudillos participando en la refriega. Sin embargo las imágenes posteriores, en consonancia con los cambios introducidos en la organización de la guerra, muestran al general contemplando el campo de batalla después de la victoria, el personaje está observando el desarrollo de la batalla desde una loma, recibiendo noticias del combate y dando las órdenes pertinentes. Está literal y metafóricamente por encima de la batalla. El relato ha sido sustituido por el retrato de un nombre poderoso sobre un fondo o panorama bélico. Este último es precisamente el significado de las batallas regaladas por Leganés a Felipe IV, su señor. Él es un poderoso instrumento bélico de la monarquía, tal y como se transmite *Batalla de Lérida* de Peeter Snayers en el Museo del Prado. Es significativo que

³¹⁶⁸ Véase como síntesis Bouza Álvarez 2008.

³¹⁶⁹ Burke 2005, pp. 185-191.

esta victoria fuese la que permitió la rehabilitación de su figura como cabeza militar de la Monarquía tras los años de persecución. Por ello fue elegida para entregar al monarca. El dominio de la propaganda personal, a través de la imagen guerrera queda así demostrado.

También se ha podido constatar cómo tal actividad auto propagandística de su posición como militar de éxito se manifestaba también a través de un medio de mayores posibilidades de difusión como el grabado. La idea de convertir un hecho militar en algo memorable y perdurable en el tiempo gracias a la apertura de un grabado era una solución que entraba dentro de la retórica renacentista y barroca³¹⁷⁰. Fijar en la memoria y dar a conocer serán los dos grandes servicios que daban las imágenes en general, pero a estos servicios, como ya se ha deducido de las pinturas, la estampa incorporaba uno mucho mayor, la difusión. Las estampas grabadas con retratos o sucesos de actualidad se convirtieron en una mercancía que reclamaban todos los estamentos de la sociedad desde curiosos en busca de información y novedades hasta coleccionistas, que en vez de galerías de pinturas, se conformaban con aumentar sus álbumes o sus carpetas de estampas³¹⁷¹. Como ha quedado probado mediante el conocimiento de diversos ejemplos Leganés no fue ajeno a estas posibilidades, y utilizó la estampa de narraciones bélicas en su propio beneficio y propaganda, como se comprueba a través de las estampas de Cesare Bassano relatando la victoria de Vercelli en 1638 y la de J. P. Blancus sobre la toma de Brem ese mismo año, para las cuales no dudo en utilizar la imprenta ducal milanesa que tenía su sede en el propio palacio de la ciudad. Práctica que de nuevo tendrá un notable ejemplo cuando en 1646 se alce con la victoria sobre los franceses en Lérida, inmortalizada inmediatamente por Jan Noort a través de una estampa que quizá fuese enviada a Bruselas para la realización de la pintura de Snayers con el mismo argumento. La realización de estampas de batallas era de hecho un asunto consustancial a toda contienda durante el siglo XVII. Las posibilidades de difusión del grabado hicieron que la información visual de las batallas, fundamentalmente de los asedios, que fue la forma más habitual de guerrear en este momento, se transmitiese muy rápidamente a través de estampas abiertas prácticamente al hilo de los acontecimientos³¹⁷². Sin embargo, la utilización política y propagandística de las mismas es lo que diferenciaba a aquellos que utilizaban este medio de creación, como Leganés. Quien, como se vio, las enviaba al Consejo de Estado junto con las descripciones literarias impresas de sus éxitos militares.

³¹⁷⁰ Bouza-Santiago 1993, p. 14.

³¹⁷¹ Bouza Álvarez 2008.

³¹⁷² Véase por ejemplo van Maarseveen "La guerra de los ochenta años, representada en grabados, medallas y azulejos" en Madrid 1998.

Una cuestión muy interesante de cara a valorar la utilización propagandística del arte por parte de Leganés respecto a sus intereses por manifestar su situación como militar de éxito se establece en torno a las distintas posibilidades retóricas de los grabados de batallas y las pinturas. Algo evidente cuando se trata del mismo acontecimiento. Ejemplo de ello es el pequeño grabado de Noort sobre la victoria en Lérida y las pinturas de Snayers del mismo asunto. Como explica Joost van der Auwera, las representaciones de batallas tienen distinto estilo en función del efecto producido. Así, aquellas de pequeño tamaño y con un estilo más humilde, por ejemplo las pinturas de Sebastián Vranx, mantienen una connotación más instructiva, son más informativas. Mientras que aquellas que mantienen un estilo más grave, el efecto logrado es el de la motivación, el de la impresión, caso por ejemplo de las grandes escenas alegóricas de Rubens. En este sentido, las pinturas de Snayers, pertenecían al mismo contexto creativo, por tamaño y por motivación que las obras de Rubens, no siendo infrecuente la colaboración entre ambos³¹⁷³. Esta diferenciación, no en cuanto al formato y ni siquiera al contenido, pero sí a su utilización, se puede extrapolar a los grabados y pinturas que rodean las victorias militares de Leganés. Las estampas de batallas parecen, incluso por su concepción más inmediatas, probablemente realizadas al hilo del acontecimiento, pues no era rara la presencia de artistas (o ingenieros militares) que tomaran notas en el propio campo de combate. Se utilizan para informar y de hecho, como se ha visto, se incluyen entre las relaciones militares escritas que se envían al Consejo de Estado. Es decir entran dentro de la categoría retórica de la instrucción o en este caso de la reproducción precisa del acontecimiento, pudiendo relacionarse con la idea de la imitación de la naturaleza y de la realidad. Y su propia condición es mucho más apropiada para la difusión de tal acontecimiento o idea propagandística. Mientras que las enormes pinturas de Snayers, serían realizadas mucho después de que la victoria tuviese lugar. Como vimos, alguna de estas pinturas de victorias obtenidas por Leganes se entregó al Rey. Y esto no es casual. De hecho, se realizaron con el afán de motivar al espectador, ya fuera en el Alcázar o en el Palacio de Leganés, sobre la trascendencia del acontecimiento, sobre la relevancia que tuvo el hecho para la Monarquía Hispánica. Estas pinturas transmiten un sentido heroico de clara glorificación de la Virtud castrense. Conceptualmente han de entenderse en su utilización de manera similar a como se interpretan las batallas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, realizadas en la década anterior, aunque el lenguaje plástico fuese distinto.

³¹⁷³ Vander Auwera 2006.

Con ambos medios Leganés manifestaba sus éxitos y sus excelencias como estratega. Pero grabado y pintura ejemplifican la diversidad retórica de los elementos a su alcance para la transmisión de una misma idea.

Además de sus victorias militares, que incluían su propia imagen, la difusión de la imagen física de Leganés, de su dimensión de comandante militar, tenía otros canales. Se establece también a través de las estampas de grabadores flamencos como Paul du Pont y su inclusión en la llamada *Iconografía* de Van Dyck. Siendo este otro de los extremos de la exhibición pública de la condición de Leganés, que, aunque no siempre promovida desde su propio círculo, es fundamental para entender la impronta histórica de su figura. En el cuerpo de esta tesis se han podido concretar muchas otras imágenes suyas en estampa como la de Pieter de Iode que, junto con la de Pontius, conforman la *Vera Efigie* del Marqués y su imagen más utilizada en los distintos repertorios de retratos, especialmente de militares famosos. Imágenes visuales que le permitieron formar parte del parnaso de héroes militares que se proyectaban a nivel europea a través de numerosas publicaciones. Aunque, sin embargo, como se vio, en otros casos tales representaciones le mostraban en su faceta diplomática, como el grabado de B. Mancornet que difunde un modelo de retrato muy distinto del habitual, y llamativamente incluido en un repertorio de figuras relacionadas con la paz de Münster. La inclusión de estos retratos y sus versiones en repertorios literarios de capitanes, de soldados, o de personajes ilustres, dentro de la cultura propia del mundo barroco que en muchos casos incluía una semblanza biográfica, culmina el proceso de manifestación cultural de la figura de Leganés que se ha pretendido realizar en este trabajo

En directa vinculación con la imagen se sitúan los ejemplos de propaganda literaria ensalzando la figura de Leganés que han sido localizados. La imprenta fue también una fuerte aliada para la transmisión de su propia imagen. Por un lado a través de las innumerables relaciones militares, que narraban de manera siempre parcial las victorias en el campo de batalla de los ejércitos hispanos, y que en muchos casos le tenían como protagonista. Relaciones que llegaban a un Madrid ávido de noticias sobre la guerra, dentro de una concepción casi periodística del acontecimiento, informadora, similar a los grabados sobre asedios que en muchos casos incluían entre sus hojas³¹⁷⁴. Se trataba de literatura de consumo inmediato, pero que sin duda contribuiría a formar la “opinión pública” sobre Leganés. Por otro lado, nos hemos aproximado a otro tipo de textos, con un carácter algo

³¹⁷⁴ Para a aproximación al valor cultural de este tipo de escritos véase García García 2006; así como García de Enterría & Redondo 1996.

más elaborado desde el punto de vista literario. Textos panegíricos, más o menos brillantes, que pretendían en unos casos frenar la contra-propaganda francesa, como aquellos salidos de las imprentas milanesas o, en otros, defenderle de las acusaciones de corrupción que se le arrojaron a su regreso de Italia, como los de Miguel Monsalve. Textos que en muchos de sus párrafos arrojan metáforas y comparaciones muy útiles de cara a perfilar la interpretación cultural del personaje. Ejemplos son las comparaciones con Teseo, en su intento de desentrañar el complicado hilo de Ariadna de las relaciones diplomáticas en Italia, en una de las imágenes literarias más elaboradas. O cuando se le menciona como el Marte hispano luchando contra los franceses o un Julio César dominando a los galos, en las comparaciones militares más ajadas. En este sentido resalta cómo en el principal texto de este tipo localizado, la anónima *Oración de Alabaça*, se le califica específicamente como un nuevo Baltasar de Castiglione, lo que privilegia la faceta de Cortesano que emanaba de su figura, ilustrando claramente la verdadera dimensión personal de Leganés³¹⁷⁵. Muy llamativa también fue su identificación como moderno Magallanes por su acercamiento, para el paso del Cardenal Infante a Bruselas, de los Países Bajos y Milán -como si de occidente y oriente se tratara-. La complementación de las imágenes visuales, retratos, batallas, etcétera, con estos escritos para la defensa de la propia reputación no es extraña a una cultura barroca donde la preeminencia de lo escrito sobre lo visual estaba aún perfectamente asentada³¹⁷⁶. Para la transmisión de la propia posición social, reputación y méritos personales, Leganés utilizaría ambos recursos, imagen y texto escrito, tal y como se ha tenido ocasión de comprobar, dentro de una tendencia cultural de la Edad Moderna ampliamente conocida y tratada³¹⁷⁷. De hecho, este doble utilitarismo visual y literario de propaganda viene a confirmar como en el XVII español, el concepto *Ut pictura poesis*, no sólo mantenía un valor intelectual, sino también práctico³¹⁷⁸. La doble utilización de imagen y palabra para un mismo fin por parte de un noble advenedizo en busca de legitimar su propia presencia en la jerarquizada sociedad cortesana, evidencia en la práctica social más inmediata, cómo la sociedad concedía la misma consideración a ambas expresiones culturales. Algo que se basa en la máxima aristotélica citada por Pacheco sobre “*como la poesía, describiendo los hechos ilustres de los varones y hombres de exemplo de bien, que es exercicio de arte noble y moral, de la misma suerte la pintura...*”³¹⁷⁹. Aunque sería un terrible

³¹⁷⁵ Apéndice Documental, doc. 21.

³¹⁷⁶ Sobre esto Bouza Álvarez 1998, p. 31-36.

³¹⁷⁷ Véase Bouza Álvarez 2000.

³¹⁷⁸ Sobre este concepto Lee 1982 y Portús 1999, especialmente p. 31 y ss. para el caso hispano, equiparando su idéntica utilidad en la transmisión de los mismos valores sociales propios del mundo Barroco.

³¹⁷⁹ Cfr. Portús 1999, p. 32.

atrevimiento considerar posible que el Marqués conociera estas ideas de primera mano, -no obstante desconocemos el alcance de su cultura clásica, al no haberse localizado la biblioteca-, parece innegable que como hombre de su tiempo, conocía las posibilidades que mantenían tanto la Pintura (entendida como representación visual), como la Poesía, (vista como creación literaria), pues era algo absolutamente definido en el Barroco. En realidad, como afirma Javier Portús “*las similitudes entre el poeta y el pintor iban más allá de sus parecidas capacidades para preservar la memoria y cultivar la fama, pues ambos con sus artes eran capaces de algo que está en la base de la utilización de la cultura como arma política en el Barroco: persuadir*”³¹⁸⁰.

Mediante las expresiones culturales que se han analizado en esta tesis y mediante la cultura material que emana de la figura histórica del marqués de Leganés se ha evidenciado un perfecto conocimiento de las posibilidades propagandísticas tanto de la imagen visual como de la palabra, ejemplificadas en dos productos que mostraban a la postre su caracterización de perfecto cortesano: el cuadro de *La colección de Pinturas de la Archiduquesa*, donde Leganés es presentado como un conocedor artístico, un diletante; y el texto denominado *Oración de alabanza*, en la que se le compara metafóricamente con diversos ejemplos de virtud, entre ellos el propio Castiglione. Pese a que probablemente ninguna de estas manifestaciones partiese directamente de su entorno ni tuviese una responsabilidad directa en la gestión de ambos, parece que siguiendo la frase horaciana, sus panegiristas parecen tener en mente el tópico del *Ut pictura poesis*, para la creación de la imagen pública del Marqués.

En cualquier caso, a través de los datos disponibles se evidencia que la dimensión personal más directamente promocionada por Leganés de cara a manifestar su poder y situación social se estableció en torno a su condición militar. Como se ha comprobado, fueron notables sus relaciones personales con diversos profesionales de las distintas ciencias relacionadas con el mundo castrense, así como su promoción y la utilización de sus conocimientos, que han de entenderse como un cierto ejercicio de patronazgo propagandístico por su parte. El mejor ejemplo en este sentido ha sido la localización del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se exhiben, con una presentación cuidada y técnica, todas las plazas fuertes vencidas por Leganés al frente del ejército hispano en las guerras de Italia y posteriormente fortificadas bajo su mando. De hecho, se puede afirmar que la ciencia conocida como *Re Fortificatoria* fue la actividad de mayor repercusión mediática de todas las vinculadas a su figura militar. Se han podido presentarse

³¹⁸⁰ Portús 1999, p. 35.

sus relaciones con el mundo de la ingeniería militar, especialmente potenciadas por su paso por el gobierno de Milán, siendo muy relevante su posición de cara al envío de profesionales en este campo hacia España. Asimismo, con relación a su actividad en este campo se han localizado y presentado varias obras teóricas de expertos en las distintas materias castrenses que fueron dedicadas al Leganés, siendo muy ilustrativo el amparo bajo el que se declararon diversos profesionales de la artillería como Julio César Firrufino o Giuseppe Barca. Pero también la protección hacia profesionales de la cosmografía como Pedro Texeira. Evidenciándose la protección directa de varios de ellos en lo que puede denominarse “mecenazgo teórico-militar”. El ámbito en el que se movieron los intereses culturales de Leganés, y sus inquietudes como patrón cultural, fue eminentemente técnico y en su mayoría relacionado con la Ingeniería Militar. Esta evidencia es de gran utilidad si se observa en el contexto más amplio de sus actividades culturales y sociales. Líneas arriba vimos cómo el ideal caballeresco era sin duda uno de los objetivos de su proyección pública. Dentro de ese ideal caballeresco desde la Edad Media, y especialmente durante el Renacimiento, la función militar había sido primordial. Mostrando sus cualidades como militar y protegiendo a aquellos que favorecían el desarrollo científico de las armas de la monarquía, Leganés parece transmitir, consciente o inconscientemente, su verdadera condición de caballero, es decir de perfecto cortesano. El mensaje que emana de su entorno parece concentrarse en una idea, el perfecto caballero que sirve al Príncipe, no sólo en directamente en la Corte sino mediante el ejercicio de las armas.

En relación con la figura histórica de Leganés, un elemento nuevo, no tenido en cuenta hasta ahora, viene a contribuir a la identidad cultural del marqués de Leganés. Se trata de sus relaciones con eruditos, intelectuales y hombres de letras como Jean Charles Chifflet, cuya capacidad intelectual estuvo en una ocasión puesta al servicio de la promoción política del Marqués, así como otros más directamente ligados a él, como el cronista Domingo de Urquiza, protegido y panegirista a la vez que Secretario Real, como se ha expuesto en los capítulos correspondientes. Finalmente, deben ser destacadas las casi desconocidas relaciones del marqués de Leganés con el jurisconsulto, erudito y literato aficionado neerlandés Teodor Ameyden. Su relación con este personaje debe ser interpretada desde la óptica de un mecenazgo literario pleno, al proteger, costear y beneficiarse de algunas de sus creaciones y publicaciones.

Un lugar común de la literatura sobre cortesanía es el antagonismo entre el guerrero y el cortesano, entre la afección, banalidad y corrupción de la Corte frente a las virtudes, triunfos, lealtad y coraje del guerrero. En realidad es la expresión de un problema

relacionado con la naturaleza de la verdadera nobleza, de la dualidad entre la nobleza de espada y la nobleza de toga. Castiglione resolvió el problema a través de la idealización de la unidad entre armas y letras, de caballero y oficial³¹⁸¹. Algo que puede ser ejemplificado a través de las actividades militares pero también culturales de Leganés, y que efectivamente conformarían su expresión como Cortesano de Felipe IV.

Por otro lado, aunque no menos relevante, uno de los aspectos más notables en la manifestación de la propia condición social se ha podido establecer en torno a la necesidad de configurar un referente palaciego propio. La adquisición de numerosas parcelas en una de las manzanas de la capital madrileña más llamativas residencialmente para erigir un palacio nobiliario ha podido ser documentada en muchos de sus extremos. Aún debiendo lamentarnos sobre la ausencia de datos respecto de la división y estructura interior del palacio, y contando únicamente con una imagen muy parcial de una de sus fachadas, se evidencia a través de los muchos datos sobre compras y detalles impositivos sobre cargas y censos de los inmuebles adquiridos que existía una voluntad inequívoca de conformar un Palacio individual, separado del resto del entorno urbano que le circundaba. Es este un nuevo ejemplo de la propaganda visual de carácter nobiliario establecido alrededor de su figura. Pero sobre todo, un elemento, el palacio, que debe ser entendido como el recipiente para albergar la principal de todas las herramientas de exhibición social que configuró: las colecciones artísticas.

Se ha constatado la gran variedad de objetos atesorados, con especial hincapié por el arte de la tapicería, sin duda el que mayor glorificación personal otorgaba a sus poseedores por el elevado valor económico. Evidenciándose claras similitudes con las temáticas y objetos más habituales en las Colecciones Reales españolas, lo que presenta a un coleccionista de tapices absolutamente integrado en la cultura material cortesana propia del momento. Además su posesión suponía un elemento de poder económico del que fue absolutamente consciente, como mostraba sus continuas vinculaciones de tapicerías al mayorazgo. Pero también nos hemos podido aproximar a las estatuas de mármol que decoraban el jardín de su residencia, elemento habitual de la práctica coleccionista más clasicista, y a los pequeños objetos de bronce que poblaban sus galerías, así como a los demás objetos suntuarios. Bienes que, en suma, configuraban la expresión de su posición como diletante, o amante de las artes. Una faceta, esta última de la manifestación de sus intereses artísticos, que se establece como clave de su personalidad histórica, y que sin duda

³¹⁸¹ Burke 1998, p. 38-39.

se concentró especialmente en la colección de pinturas que, por su dimensión, protagonismo histórico y proyección más allá de la propia vida del Leganés, merece un análisis detallado.

Artis Amatori Et Admiratori Benevolo. La coleccion de pinturas de un entendido; EL GUSTO

En su *Memoria, entendimiento y voluntad*, el jesuita Lorenzo Ortiz exponía el valor que el gusto artístico tenía como representación de una forma de vida desahogada, puesto que “*dar con mediano acierto el voto en la Pintura es indicio de haber nacido entre paredes bien adornadas*”. Utilizando esta referencia, el profesor Bouza narraba como el Almirante de Castilla - parangonable por posición social a Leganés- ejercitaba naturalmente esta habilidad de conocedor de Arte, una facultad intelectual que dependía de su propia persona, que era algo no aprendido sino innato o, más claramente, se trataba de un don estamental³¹⁸². Esta consideración es de gran utilidad para valorar el afán de la nobleza por conformar una colección personal como instrumento de manifestación del propio conocimiento artístico y, por extensión, como medio de distinción. Se trata de una idea que está íntimamente relacionada con otro elemento común en la Edad Moderna ya expresado por Baltasar de Castiglione al dar forma al ideal de cortesano más extendido en la Edad Moderna que generó un nuevo modelo a partir del ideal caballeresco medieval. Para sus predecesores el paradigma cortesano era un mero agregado de vicios y muy raramente sería visto como un consejero libre de corrupción. Sin embargo, tras los tratados renacentistas, especialmente el de Castiglione, tal ideal evoluciona hacia un trascendente diletantismo ejemplificado en lo que el autor italiano dice que debe ser la principal y verdadera profesión del cortesano: un guerrero cultivado. Es decir un compendio de virtudes soldadescas y culturales. Curiosamente algo que hemos visto que Leganés trató incansablemente de expresar mediante diversas actuaciones en las que pretende presentarse como el perfecto militar y cultivado amante del arte. Además, este concepto del cortesano-guerrero se vincula con la idea de un conocimiento superficial en muchas materias, sin llegar a conformarse como gran experto en ninguna. No se trataría de un profesional sino de un *amateur*, que pueda tratar de las diversas materias que acontecen en la Corte. Surgió así, durante el

³¹⁸² En un momento mantuvo la capacidad de deducir que una pintura era una copia y no un original de Bassano el viejo. Enríquez de Cabrera recordaba en su enfrentamiento contra aquellos pintores venecianos que la habían calificado de verdadera, que ellos eran sólo prácticos, que ejercían mecánicamente la pintura mientras que él la entendía. (Bouza Álvarez 1998, p. 207).

Renacimiento, una nueva clase de cortesano, cultivado y diletante a tiempo completo³¹⁸³. Un concepto muy interesante que aplicar a un marqués de Leganés focalizando ese diletantismo presentado como virtud por Castiglione en los usos como *connoisseur* pictórico, algo que queda evidenciado en las excelencias artísticas de la cultura material que emana de su figura, y que ha sido aquí estudiado. Esto es, principalmente a través de su colección pictórica, y que también se evidencia mediante su inclusión en una imagen que le muestra ejerciendo tal papel de diletante, tal y como se le puede apreciar en el cuadro de la *Galería de la archiduquesa Isabel* de van Haecht, o en la inscripción laudatoria del grabado de Simon à Bolswert según Gerard Seghers que le presenta como “Artis Amatori et admiratori benevolo”, comparándolo con Alejandro Magno.

Este extremo está íntimamente relacionado con la situación como arte suprema que la Pintura ira adquiriendo en el siglo XVII, y que parte de esta cualidad intelectual ya adoptada durante el humanismo: “una vez dotada la pintura de cualidades intelectuales, se podía comentar de forma inteligente, y saber hacerlo vino a ser una marca de calidad personal”³¹⁸⁴. La existencia de expertos y de personajes que utilizaran su saber artístico como método de autopromoción, estaba entonces servida.

La colección de pinturas es la respuesta material a la cultura artística de un cortesano como el que hemos estudiado en este trabajo, estando su valor social íntimamente relacionado con la expresión de un gusto artístico elevado. Además desde un punto de vista psicológico, es un hecho ampliamente aceptado que fuesen cuales fuesen las motivaciones para el coleccionismo, la existencia de una colección, como elemento cultural, proyecta estética e intelectualmente la personalidad de su dueño³¹⁸⁵. El coleccionismo de objetos mantiene en la propia identidad de los mismos una función ideológica concreta. Su análisis permite analizar, por lo tanto, el gusto de quien las disfruta y exhibe en su casa, pero con ello también su propia ideología. Y lo que parece más relevante para este caso, por extensión permite conocer la ideología del grupo social en el que se enmarca. Aquí la nobleza cortesana de la primera mitad del siglo XVII, especialmente aquella con cargos políticos o militares en el extranjero.

Es sabido que en la España del seiscientos el interés por la posesión de pintura se había extendido a todos los estamentos sociales. Se ha afirmado igualmente, que toda esa masa cultural era la manifestación de la voluntad del estado absolutista y teocrático de vincular ideológicamente su esencia con la del pueblo. El dogma contrarreformista, el

³¹⁸³ Dickens 1977, p. 36.

³¹⁸⁴ Brown 1995, p. 244, según la idea reflejada en el Cortesano y en tratados como el de Henry Peachman *The Compleat Gentleman* Londres 1622 y 1634

³¹⁸⁵ Cano de Gardoqui 2006, p. 38.

poder dinástico, la posición social, etc., se manifestaban incansablemente en la Pintura a través de imágenes que eran coleccionadas desde el pueblo llano, pasando por los funcionarios acomodados y la aristocracia, hasta los Príncipes o la Iglesia³¹⁸⁶. Cada uno según unos intereses representativos diversos. En el mundo del Barroco la imagen quedaría asociada a la transmisión de diversos conceptos, se justificaba socialmente en su condición de narradora, de instrumento de presentación de ideas o conceptos, en lo que se ha definido como “imagen útil”.³¹⁸⁷

En la última parte de la tesis se presentaban las posesiones materiales del marqués de Leganés en el ámbito de la Pintura, con el fin de interpretar su gusto personal. Un gusto que parece mostrarse idéntico al de otros cortesanos, incluido el Rey, si lo vemos muy por encima, algo que evidencia el uso social que se daba a la pintura en la edad Moderna. Pero es un gusto, también, que apreciándolo de cerca, es decir analizado en sus detalles, se antoja expresivamente particular, y muestra la psicología más personal de su poseedor. Analizada desde la Teoría del Gusto y con el fin de analizar la verdadera situación de Conocedor artístico, de *connoisseur*, del I marqués Leganés, la propia colección expresa claramente su dimensión como tal. El objeto de los próximos párrafos es aproximarnos a gusto que emana de su colección, y los ideales que ésta transmite, es decir a su utilización pudiéndose definirse como un gusto singular, pero también muy fructífero, práctico o útil.

Un gusto singular.

La primera particularidad que llama la atención de la colección pictórica de Leganés es la posesión de muchos más artistas de los que habían sido considerados hasta ahora en los estudios parciales sobre la colección, cuya interpretación de la misma se basaba exclusivamente en el inventario conocido hasta ahora. Ese engrosamiento de la nómina de artistas coleccionados queda perfectamente ejemplificado mediante una simple mirada a la pintura veneciana en su poder. No es chocante la apreciación por la pintura véneta que sin duda era la que más interesó siempre a los coleccionistas y aficionados de la Corte³¹⁸⁸. La tendencia hacia esta corriente no es singular, siguiendo una práctica habitual en la Corte española desde Felipe II que queda ejemplificada en la fuerte presencia de pintura de Tiziano en poder de Leganés y su intercambio de obras de este artista con el Rey Felipe IV. Sin embargo, llama la atención la existencia de otros muchos nombres y obras no tenidos

³¹⁸⁶ Maravall, 1975.

³¹⁸⁷ Portús 1999, p. 22.

³¹⁸⁸ Para mayores detalles léase la disquisición de Peter Cherry en Burke & Cherry 1997, I, pp. 22 y ss.

en cuenta hasta ahora como Michele Parrasio o Domenico Robusti, *Tintoretto*, cuyas obras no aparecen citadas en el documento original usado hasta ahora por los investigadores. Una muestra de esos intereses artísticos o de los particularismos de los artistas venecianos no conocidos hasta ahora, tiene una buena muestra en la identificación de un retrato masculino anónimo realizado por Giovanni Bellini, hoy en la National Gallery de Washington, cuya procedencia de la colección que nos ocupa era absolutamente desconocida.

En otros casos, se evidencia el mantenimiento de lugares comunes del coleccionismo cortesano europeo y español. Por ejemplo, en la fuerte atención prestada a la pintura de los Bassano. Desde un punto de vista cuantitativo, Leganés fue sin duda el principal coleccionista de pintura bassanesca en la primera mitad del siglo XVII. Pero pese a ser una de las aficiones más comunes y ser coincidente con una práctica habitual en la colección real, Leganés parece anticiparse al gusto regio en algunos detalles, como puede vislumbrarse por ejemplo en su retrato de Jacopo Bassano. En otros casos, como la pintura de Palma el joven, sus posesiones adelantan varias décadas la atención prestada por los coleccionistas particulares a su pintura, o al menos el reconocimiento expreso que de este autor se hace en los inventarios históricos conocidos.

Otro aspecto llamativo de sus intereses pictóricos nunca considerado hasta ahora, es la atención prestada a la pintura florentina, especialmente al estilo manierista. Así, por ejemplo, las obras de Andrea del Sarto no le fueron ajenas. En ellas, el aspecto leonardesco de una parte de la obra de este artista fue quizá definitivo. De nuevo resalta el hecho de que Leganés poseyera ejemplos de las obras más admiradas de este autor, algunas de las cuales son coincidentes con obras del mismo tema que aparecen en la colección real sólo poco tiempo después de que don Diego las disfrutase en su poder, como la *Virgen con Niño y Ángeles* y el supuesto retrato de *Lucrecia dei Fede*, que anteceden a las posesiones de Felipe IV de esos mismos modelos iconográficos. Sin embargo, como se vio, serán los pintores del manierismo reformado los que tengan más relevancia en la colección. Su posesión no parece fruto de la casualidad, sino una afinidad claramente consciente como se deduce del hecho de que poseyese algunas de las mejores versiones y originales de los miembros de la familia Allori, siendo el principal ejemplo la *Santa Catalina* del Meadows Museum de Dallas. La situación de Leganés al frente del gobierno milanés ofrecería una situación privilegiada para la adquisición de relevantes pinturas florentinas, algo que llama la atención en relación

con la escasísima presencia de pintura romana, por ejemplo³¹⁸⁹. Pero además, es muy llamativa la apreciación por su parte de un tipo de pintura manierista muy particular. El Marqués parece mostrar mas admiración por la elegancia clasicista de Andrea del Sarto, y sus seguidores más clasicistas que a las excentricidades formales de Bronzino o Pontormo. Pese a no haber sido localizada su biblioteca, es llamativo que siguiera indirectamente las apreciaciones de una publicación como *Il Riposo* de Raffaele Borghini (Firenze, 1584), donde se critica la obra de Agnolo Bronzino, y se ensalza Andrea del Sarto en cuanto a composición, y a Barocci y a Correggio para el color. Para muchos de los tratadistas y autores de este momento la llamada *antimaniere* se plasma en el interés por el color, una tendencia estética que aparentemente Leganés parece estar siguiendo en su propia colección. También se puede afirmar que Leganés gustaba más del manierismo reformado en detrimento del primer movimiento postrenacentista. Cinscunstancia que se repetirá en sus autores lombardos.

Su interés por la pintura florentina tiene numerosas singularidades. Poseyó pinturas tan sorprendentes en el Madrid del momento como una *Madonna* realizada por *Rosso Fiorentino*, varios años antes de que este autor fuere conocido en la Corte. Mantuvo cierta afinidad con la intelectualidad de la pintura del Cigoli, uno de los artistas mejor formados del panorama manierista toscano de finales del XVI. Pero también se dejó seducir por otros valores menos estimulantes desde el punto de vista intelectual, pero de mayor fuerza realista como los sorprendentes ejemplos de la obra de Giovanna Garzoni o sus seguidores, que mantenían una manera de pintar que se acercaba, muy significativamente a la pintura flamenca, especialmente en la búsqueda de la representación del detalle. Al igual que sucede con la pintura veneciana, Leganés sigue pautas tradicionales del coleccionismo que utilizaban el arte de la Pintura como elemento de representación como aficionado artístico, pero tiene momentos de iluminación estética que hacen que este gusto sea expresivamente singular.

Llamativa también es la posesión de varias obras de Orazio Gentileschi, cuya presencia en poder del Marqués no era conocida hasta ahora, puesto que su nombre no se citaba en los inventarios conocidos. Esto es una prueba más de la necesidad de estudiar las colecciones de los aficionados del XVII más allá de la repetición de las atribuciones de sus inventarios, y la obligación de establecer un catálogo en el que se vuelquen todos los datos sobre las pinturas para su puesta en común y la extracción de nuevas conclusiones. Curiosamente la existencia y localización de las pinturas de Gentileschi, o sus modelos,

³¹⁸⁹ Es notable que no hayan sido aún estudiadas las relaciones diplomáticas y artísticas entre el gran ducado de Florencia y el Milanesado español.

permite establecer su desinterés por el caravaggismo italiano, dado que las obras localizadas en su poder son fruto del momento más clasicista y colorista de Gentileschi, algo alejado del tenebrismo de otros periodos. Por otro lado la pintura de este autor ha permitido probar las relaciones como aficionado con la poderosa casa de los Saboya. De hecho, la red de relaciones personales establecida en Italia se antoja fundamental para juzgar su actividad como coleccionista. Se trató de una red que le permitió entrar en contacto con varios relevantes aficionados y coleccionistas activos en la Lombardía y el Piamonte de la primera mitad del siglo XVII. Grupos cuyos intereses pictóricos se concentraban en la recuperación de la pintura del norte italiano, a cuya exaltación no fue Leganés impermeable. Así, por ejemplo, en sus posesiones de pintura lombarda se pueden apreciar varias vertientes, coincidentes con las de los aficionados locales. Por un lado es notable la presencia de artistas de tendencia leonardesca, que tuvieron una fortísima presencia en la Milán borromeica: Cesare da Sesto, Bernardino Luini, il Salaì, o incluso Gaudencio Ferrari, de origen piamontés. Mientras una segunda inclinación se vislumbra hacia aquellos artistas activos a finales del XVI o en el primer tercio del siglo XVII, con los que Leganés no coincidió cronológicamente, caso de los Ambrosio Figino, Camilo y Giulio Cesare Procaccini, Il Cerano, il Morazzone. Pintores que permanecían a la cabeza de la escuela local y que fueron generosamente coleccionados y promocionados por el ambiente cultural de la ciudad, a través de personajes como Gierolamo Borsieri o el propio Cardenal Borromeo. Por último, son muy pocos los artistas contemporáneos de extracción lombarda presentes en su colección, apenas Panfilo Nuvolone y Francesco del Cairo, pero suponen la utilización de los artistas locales en la configuración de su galería de pinturas. Como en el caso de otras corrientes regionales de la pintura italiana, en su apreciación de la pintura lombarda, se ha podido comprobar la singularidad de algunas de sus posesiones dentro del coleccionismo hispano del momento, caso de la obra de Giampetrino, aunque no ha podido ser identificada ninguna obra, o la de Cesare da Sesto, mucho más segura por responder la obra citada a modelos conocidos de este artista. Aun así, debe hacerse especial mención a la gran presencia de obra de Bernardino Luini en su poder. Éste, verdadero continuador de la estética leonardesca, ha de verse como uno de los autores más admirados por el marqués de Leganés, no pareciendo casual que fuese uno de los más valorados por el propio cardenal Borromeo. Del mismo modo, en relación con la importancia dada a la pintura leonardesca, cabe destacar como quiso afanosamente obtener para Felipe IV la pintura del maestro da Vinci que se encontraba de la Sacristía de San Celso, lo que implica no solo el deseo de corresponder al Monarca con las mejores pinturas de una de las iglesias

más relevantes de la ciudad de la que era representante Real, sino que se convierte en toda una declaración de afinidades estéticas. Recordemos que así mismo deseó obtener otra pintura de Rafael localizada en la misma sacristía. Aunque también infructuosamente. No es casualidad que ante la imposibilidad de obtener el cuadro original del pintor de Urbino y la obra de Leonardo -hoy tenida por pintura de Salaino-, fueran finalmente realizadas sendas copias para su propia colección. Como se vio, con ello Leganés entraba directamente en el juego de los coleccionistas milaneses del momento, como Ambrogio Mazenta, Galeazzo Arconati, o Pirro Visconti, grandes poseedores de los tesoros leonardescos que aún permanecían en Milán y amantes de la posesión de replicas de los mismos.

Finalmente, cabe destacar otras singularidades de su afinidad por la pintura septentrional italiana como es la reproducción de pinturas muy comunes en el mundo del coleccionismo lombardo, como el *Plato de Melocotones* de Panfilo Nuvolone. En suma, Leganés debe ser considerado como el primer y principal admirador en España de la pintura lombarda del primer Barroco, con la presencia de autores como Cerano, Morazzone y los Procaccini. No debe olvidarse que recientemente se ha atribuido a Tanzio de Varallo una pintura que también fue del Marqués, incorporándose así un nuevo nombre a la nómina de autores septentrionales que pudo admirar en su propia colección. De la misma manera cabe llamar la atención sobre la pintura de Correggio por varias cuestiones. Primero porque fue uno de los artistas más fuertemente admirados en la Milán que conoció Leganés, y segundo porque el impacto de sus obras en el gusto Real debe ser también destacado. Según se ha podido deducir, la *Virgen de la Cesta* de la National Gallery de Londres, que nuestro coleccionista entregara a Felipe IV, fue una donación realizada al menos en los mismos años, si no antes, en los que estaban llegando desde Inglaterra los mejores ejemplos de la obra de este artista procedentes de las ventas de la colección de Carlos I. Casi como si quisiera completar las actuaciones de don Luis de Haro en la adquisición de las mejores obras del artista procedentes de la colección del malogrado Carlos I para el monarca español. De hecho, como se vio en su testamento el Marqués autorizó la entrega al valido real, que era el receptor de esos tesoros carolinos, de su más preciada obra, que pasaba por una pintura de este artista. Parece que con estas donaciones Leganés estuviese simplemente emulando los gestos de otros cortesanos, haciendo llegar pinturas del pintor parmense a Haro, como afirmación de su devoción personal hacia él o con la esperanza de que acabasen en la Colección Real.

Sin duda una de las cuestiones más relevantes en el análisis del gusto pictórico de Leganés es su apreciación por la pintura boloñesa contemporánea, tal y como se ha podido comprobar en sus continuos requerimientos de obra de Guido Reni o Guercino al duque Francesco d'Este. Este hecho, absolutamente desconocido con anterioridad, permite valorar más ampliamente su posición como conocedor de pintura en la Corte madrileña, pues, como se vio, únicamente el Almirante de Castilla se perfilaba hasta ahora como el uno de los primeros admiradores de la obra del artista de Cento. Un pintor de quien llamativamente sus pinturas no se documentan en las colecciones reales hasta varios años después de que Leganés disfrutase de las suyas. En su interés por la pintura boloñesa no cabe hablar de emulación del gusto regio, sino que estas posesiones, y especialmente el hecho de comprobar su activo deseo por obtenerlas, definen la modernidad del gusto de Leganés. No sólo ansiaba poseer obras de los grandes maestros del Renacimiento, sino de pintores absolutamente contemporáneos, lo que le posiciona mucho más cerca de un verdadero entendido en arte o *connoisseur*, que de un simple acaparador de tesoros pictóricos.

Sin embargo, como queda latente en este estudio, la pintura de Rafael fue la más admirada. Se ha podido comprobar el aprecio artístico -y económico- que tenía hacia una de las obras de este artista. Y del mismo modo, este estudio ha evidenciado la posesión de copias de algunas de las obras más relevantes del pintor de Urbino. Aunque en la apreciación de la pintura de Rafael haya de intuirse, en principio, un nuevo caso de emulación del gusto del Felipe IV -de quien es muy conocida la frase en la que calificaba una de las obras de este artista como “La perla de mi colección, tal y como mencionara Ponz-, un rápido y comparativo repaso de las fechas arroja una conclusión evidente que privilegia la posición de Leganés respecto al interés por Rafael. Mientras el Rey presumiblemente sólo contaba con la *Virgen del Pez* del Escorial desde 1644 y a partir de 1649 con la *Sagrada Familia*, llamada *La Perla*, en 1642 Leganés ya disfrutaba de copias -y por tanto conocía la existencia de los originales- de obras que estaban en las colecciones Medici, Farnese y en la propia colección real francesa. También tenía fragmentos de frescos creídos de su mano, y ejemplos de sus elegantes retratos femeninos y de sus alegorías. No ha podido ser probada la influencia directa de Leganés en el interés de Felipe IV por la pintura de Rafael, pues no se han documentado regalos ni donaciones, sin embargo se ha probado cómo intentó obtener la excepcional *Sagrada Familia de Santa Maria dei Miracoli presso san Celso* algunos años antes de que otros aficionados como Medina de las Torres, el conde del Castrillo o don Luis de Haro ejercieran de fieles súbditos adulando la preferencia filipina por este autor. Hasta ahora no se había considerado suficientemente el papel de

Leganés en el interés del mundo coleccionista del XVII español por la obra de Rafael. Como en el caso de otros artistas, por ejemplo Tiziano, Leganés disfrutaba, conocía y obtenía copias de algunas de las mejores piezas del artista a la par que el monarca. Incluso algunas de ellas acabaron al cabo de los años en la propia Colección Real, caso de su preciada versión de la *Madonna dell'impannata*. Por otro lado, ha de ser resaltado cómo las copias de Rafael a las que Leganés fue tan aficionado, eran habituales en el mercado del XVII. Por ejemplo en París existían dos copias de la *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juan Bautista*, cuyo original hoy está en el Louvre, cuya copia perteneció al duque de Mazarin, que perdió rápidamente la consideración de los expertos, evidenciando la facilidad para distinguir originales rafaelescos de sus copias³¹⁹⁰. Sin embargo, como se profundiza más adelante, la consideración de copia en el XVII era muy distinta de la actual y el hecho de conocer la situación de copia de Rafael de varias de sus pinturas, se antoja en realidad como un argumento a favor de la posición de Leganés como conocedor. No eran copias o versiones de las que se ignorase su condición, sino que ésta se conocía y valoraba como tal, y como tales se poseían, exhibían y apreciaban. La posibilidad de que algunas de las copias de obras de Rafael tuvieran extracción flamenca es una circunstancia, que no ha podido ser más que intuida, pero que es necesario resaltar como una de las cuestiones más relevantes del ejercicio del coleccionismo pictórico por parte de Leganés. Es llamativo que varias de las obras permanecieran en su poder en los mismos momentos en los que atesora pintura en los Países Bajos, antes de su traslado a Italia.

La condición de uno de los mejores aficionado a la pintura flamenca es quizá, por otro lado, el más habitual de los calificativos que se han hecho a la figura de Leganés. Sin duda tal calificación es del todo pertinente a la luz de la gran cantidad de artistas nórdicos citados en su colección. De algunos de ellos, especialmente los primitivos no siempre se ha podido garantizar las atribuciones arrojadas por la documentación mediante la localización de las pinturas, pero su inclusión en la colección parece responder a un cierto grado de veracidad. Y, en cualquier caso, permiten justificar que Leganés no sólo era dueño de notables pinturas flamencas, sino que era consciente poseedor de obras de artistas concretos, algo que no siempre se puede extrapolar a otros coleccionistas de su entorno y condición, quienes acumulaban pintura nórdica sin la capacidad para reconocer sus autores. Este aspecto es especialmente relevante en el caso de los pintores de los siglos XV y XVI. Él era consciente de la posesión de obras de Rogier van der Weyden, Jan van Eyck,

³¹⁹⁰ Brown 1995, p. 234-235.

Gossaert o Quentin Metsys, en un ejercicio de conocimiento pictórico superior al que demostraban otros aficionados. Únicamente la Colección Real, especialmente a través de los cuadros atesorados en El Escorial por Felipe II estaban a su altura en cuanto al reconocimiento de los autores antiguos. Y aunque en algunos aspectos es probable una emulación de Leganés respecto a las posesiones reales, en otros parece superarlas.

Por otro lado, la colección de artistas nórdicos no contemporáneos se perfila entre el mantenimiento de autores de gran calado en el coleccionismo internacional, caso de la figura de Durero, y otros cuya presencia en España es absolutamente singular. En el primer caso, es muy conocido como bajo el nombre del artista alemán se esconden en ocasiones pinturas de adscripción germánica. Circunstancia que sucede también en la colección que nos ocupa, como ha podido comprobarse con la *Crucifixión* que una vez localizada se ha demostrado es obra de Lucas Valkenborch. El otro extremo lo supone la mención a Willem Key en el inventario original. La feliz aparición de una de las pinturas citadas bajo este nombre ha permitido reafirmar la fortuna de las atribuciones del inventario original.

Pese a la dificultad en la identificación de las obras, es muy significativa la presencia de dibujos de autores como Jan Wierix y Frans (o menos probablemente Peter) Pourbus. No sólo porque son una nueva muestra de la amplitud de artistas representados en la colección y, lo que es más importante, se garantiza con ello que fueron conocidos por Leganés, sino porque el mero hecho de ser citados en los inventarios es distintivo de una colección de calidad, y su existencia inicia la presencia del dibujo flamenco en la España del XVII. Una circunstancia que se antoja tan relevante como desconocida por la historiografía histórico artística. Con la posesión de estos dibujos de nuevo Leganés se posiciona muy por delante de otros coleccionistas de su entorno.

Sin embargo, el punto álgido de la colección de flamencos del Marqués se establecerá en torno a los artistas contemporáneos. Aquellos con cuya relación pudo ser directa y personal por coincidencia cronológica y espacial durante su permanencia en los Países Bajos. Pudiéndose hablar sin ambages de verdadero patrocinio hacia ciertos artistas. La existencia de retratos de Leganés en el corpus de algunos de los pintores implica una relación de patronazgo directo. Cuestión que ha podido justificarse en los casos de Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer y Peeter Snayers, autores de imágenes con Leganés como protagonista. Aunque tal relación de patrocinio es mucho más segura en el caso del primero de ellos, no sólo por el calificativo del pintor mencionándole como “el mejor aficionado a la pintura del mundo” sino por la seguridad de que realizó pinturas para él, como la *Inmaculada* del Prado. Sin embargo, otros posibles casos de patrocinio no han

podido ser justificados, aunque puedan intuirse a causa de la enorme cantidad de obras que atesoró de algunos pintores, como sucede con los casos de Frans Snyders o Paul de Vos. Pero, como se vio, el caso más notable se establece en torno a su relación con Gerard Seghers, no sólo por ser uno de sus artistas favoritos, a tenor de las muchas y muy variadas obras reunidas, sino por la existencia de un grabado realizado por Simon à Bolswert a partir de una escena de Seghers con una dedicatoria a Leganés en la que se le menciona como amante del arte de la pintura, junto a la tópica comparación con Alejandro y Apeles. Finalmente, el deseo de patrocinar a artistas flamencos, adquiere su más alto ejemplo en la obsesiva búsqueda de un retrato de su propia persona realizado por Giustus Sustermans. La afinidad hacia este artista es quizá una de las cuestiones más notables, dado que no se conocía ninguna obra en su poder, habiéndose comprobado a partir de las fuentes literarias históricas una cierta protección o mecenazgo hacia él.

Como se ha visto, Leganés visitó los Países Bajos por última vez en 1634, siendo éste el momento en que pudo tener contacto directo con la mayoría de esos artistas. Sin embargo, el interés por sus obras se prolongaría hasta el final de sus días. Fundamental para apreciar su interés por la pintura flamenca es el hecho de que fuese en un pintor como Peeter Snayers en quien recayese la confianza para la realización de la representación del *Socorro de Lérida*, una de las más sonadas victorias militares que tuvieron lugar en 1646 cuando Leganés permanecía ya muy alejado de la tierra flamenca. Esta circunstancia implica una relación a distancia con el pintor, quizá vía agentes o intermediarios pero, en cualquier lugar, demuestra una amplia apreciación por su obra. El caso de Snayers, que alcanzó el estatus de Pintor de Corte con el Cardenal Infante don Fernando, expresa perfectamente la dualidad del gusto flamenco de este coleccionista, un gusto que no sólo está formado a partir de aquellos autores que crecieron en la corte bruselense de los archiduques Alberto e Isabel, que él pudo conocer en su juventud, caso de Rubens, Brueghel, Crayer, o Snyders sino de otros muchos de desarrollo artístico más tardío, y varios más instalados en Amberes, que no siempre crecieron al hilo del gusto principesco. Esto es un detalle fundamental de cara a valorar la independencia de su apreciación por la buena pintura flamenca.

Del mismo modo, es llamativa la tendencia y acaparamiento de artistas mucho más singulares, y en muchos casos desconocidos, entre los aficionados hispanos del momento. Por ejemplo aquellos de la escuela de Utrecht, que tienen el mejor ejemplo en la *Caridad Romana* de Jan Jansens, de la Academia de Bellas Artes de Madrid, que sigue modelos creados por Dirk Barburen. Pero también son singulares los llamativos interiores

arquitectónicos planteados por Hendrick van Steenwijk, desafortunadamente no localizados, así como la serie de *Los sentidos* presuntamente realizada por Jacob Jordaens. Ejemplificándose tal singularidad también en la posible posesión uno de los discípulos de Rubens más activos como lo fue Erasmo Quellinus. De hecho, una de las cuestiones más interesantes en cuanto a su afición por la pintura flamenca es el fuerte impacto de su colección en la Corte de Madrid. Si como se vio, fueron grandes aficionados procedentes de los Países Bajos, como el conde de Croÿ y el duque de Aarschot quienes aportaron una gran cantidad de pintura de calidad al mercado madrileño, se puede conceder a Leganés una fuerte responsabilidad en la aceptación y difusión del gusto por la pintura flamenca contemporánea entre los aficionados hispanos. Especialmente, porque como también queda patente en los diversos apartados de esta tesis, no son pocos los autores cuya presencia en la colección Leganés es la primera y en muchos casos la única vez que son aludidos en los inventarios históricos conocidos.

Cabe mencionar como elemento destacado la intervención de un pintor poco conocido como Noveliers para la adquisición de una gran cantidad de retratos. Desafortunadamente permanece en el aire si se trataba de un ejercicio de patrocinio artístico o la simple adquisición de lotes de pinturas. Pero, en cualquier caso, ha de verse a este pintor-comerciante como principal proveedor flamenco de retratos para Leganés, dada su vinculación a la serie de retratos de los Habsburgo cuya existencia ha podido ser reafirmada. Esta cuestión se antoja como uno de los elementos más notables de la colección de pintura y enlaza con la consciente capacidad propagandística que otorgaba Leganés a la pintura flamenca. De hecho, la utilización de la pintura de los Países Bajos como método de proyección personal ha quedado probado en la ingente cantidad de escenas de caza, especialmente de Frans Snayers y Paul de Vos, con las que se ejercitaba una habitual práctica entre los coleccionistas de la Nobleza que podían ver en estas escenas cinegéticas la expresión de una actividad exclusivamente aristocrática, cuya proyección propagandística se multiplicaba cuando tales pinturas eran colgadas en villas suburbanas o rurales como la de Morata de Tajuña.

La entrega reiterada de obras flamencas al Rey será otro extremo en el que Leganés establezca su posición como entendido o *connoisseur*, y siendo la máxima expresión del buen cortesano del que se ha hablado más arriba, contribuyendo a formar el gusto de Felipe IV por la pintura flamenca. No sólo Rubens y Brueghel, como artistas más destacados, sino también otros como Snyder, Snayers y Adriaenssens vieron crecer su presencia en las colecciones reales gracias al marqués de Leganés. Por no abundar en la cantidad de pintura

flamenca barroca de calidad procedente de su colección que repercutirá en la Colección Real después de su muerte.

Por último, uno de los aspectos más contundentes del estudio del repertorio pictórico de Leganés se establece en torno a su recuperación como aficionado a la pintura española, algo sobre lo que no se ha incidido suficientemente cuando se ha tratado su figura como coleccionista. Si bien la pintura hispana es la menos representada cuantitativamente, tanto en cifras totales como en artistas representados, la presencia de obras fundamentales de pintores como Velázquez o Ribera, y la atención prestada a la pintura de un artista en constante recuperación por la historiografía como Juan van der Hamen, hacen que haya de ser visto también en su dimensión de entendido en pintura producida por autores españoles. Una posición de interés por lo hispano que tiene muchas particularidades. Ejemplo es su tendencia por la pintura de Ribera, que parece responder a criterios de procedencia nacional del pintor, más que a la estética de su obra. Así se ha comprobado como no sería la impronta *caravaggesca* de la pintura del valenciano lo que más pudo impactarle, dado que no poseyó obra de otros artistas italianos que siguieran esta tendencia tenebrista. La singularidad de su afición por la pintura de Ribera, hace además muy sugerente su influencia en el gusto de Felipe IV por este autor que, como se ha comprobado, multiplicó su presencia en las colecciones reales en paralelo a su presencia en la colección Leganés. Muy interesante también ha sido la confirmación de un activo interés por la obra de Diego Velázquez. Probado no sólo en la gran cantidad de pinturas consideradas de su mano que llegó a acumular, sino como ha podido demostrarse por el creciente deseo de obtener algunas de las principales muestras de la capacidad de sus pinceles (o de sus seguidores). Esto sitúa al pintor sevillano al mismo nivel como objeto de deseo estético que otros artistas de los que sabemos que el Marqués deseó acaparar pintura como Rubens, Reni, Guercino o Rafael. Muy llamativa, por otro lado es la utilización de los pintores hispanos, principalmente como autores de retratos, salvo los caso de los admirados Velázquez Ribera y van der Hamen. Circunstancia que ha aportado numerosas novedades a la colección como la presencia de pintores casi desconocidos en el Madrid de este momento en la colección, caso de Francisco Ruiz o Santiago Morán el joven.

Un gusto práctico

Además de poseer un gusto muy singular, como se desprende de la gran cantidad de artistas y tendencias atesoradas en la colección, la afición de Leganés por la pintura se

establece en torno a otro tipo de particularidades, que van más allá de las que se establecen en torno al componente humano o local de la creación artística, siendo también interesante destacar algunas particularidades estéticas, culturales y sociales de su gran reunión pictórica. Se trata de conclusiones generales sobre la colección, uso y disfrute de la misma por su parte, que ayudan a caracterizar su verdadera dimensión como mecenas, patrón, coleccionista, especulador artístico y, en definitiva, protagonista del quehacer coleccionista de la primera mitad del siglo XVII en Madrid.

Es evidente, y así lo hemos podido constatar a través de los brevísimos ejemplos en los que se ha documentado opiniones concretas de Don Diego sobre la pintura, que su afición era certera, y mucho más precisa de lo que pudiera desprenderse de la enorme cantidad de obras y de artistas representados en su colección. Se ha comprobado una tendencia clara hacia ciertos artistas por encima de la mayoría. El caso de Rafael y Leonardo, ha de verse quizá como manifestación del gusto imperante en la sociedad del XVII, mientras que su interés por Rubens puede ser interpretado a la luz de una formación estética derivada de su crecimiento en Flandes, bajo la actividad cultural y artística de los Archiduques. Más notable, por desconocida, es su tendencia hacia la pintura boloñesa contemporánea, caso de sus reiteradas peticiones de pinturas de Guercino y Reni. Aunque muy significativo, desde el punto de vista intelectual, cultural y devoto se antoja su profundo interés por la pintura de los manieristas reformados, de los que se ha comprobado como fue aventajado poseedor en la Corte madrileña.

Como ejemplo de la manifestación devota de su colección destaca el hecho de que el tema más representado fuese la Virgen con el Niño. Iconografía de la que prácticamente tuvo un ejemplo por cada autor que la abordó de cuantos están representados en su colección, especialmente los italianos. Siendo éste uno de los dogmas fundamentales del catolicismo romano, se antoja por tanto muy apropiado para uno de los principales brazos militares del catolicismo en una Europa en guerra. Se trata, además, de una inclinación estética que enlaza perfectamente con lo que sabemos sobre su piedad y su obsesiva vinculación a la devoción mariana, llevada en ocasiones al extremo, como cuando dilató la fecha para entrar en batalla para hacerla coincidir con la inminente celebración de una festividad a la Virgen, cuestión que fue ampliamente utilizada por sus enemigos políticos, quienes le calificaron por ello de cobarde.

Un punto fundamental de la colección que ha quedado patente es la condición exclusiva de muchas de sus posesiones. ¿Qué coleccionista en la corte madrileña antes de 1642 era poseedor consciente de obras tan dispares como un retrato de Giovanni Bellini, o

de una Virgen con Niño de Rosso Fiorentino?. A lo largo de las páginas precedentes se ha insistido suficientemente en la comparación de la colección del marqués de Leganés con aquellas de otros aficionados de su misma condición social, capacidades económicas y aficiones estéticas, pues se ha realizado al hilo de los diversos autores tratados en el cuerpo de la tesis. Pero cabe destacar la singularidad de sus obras en el panorama del coleccionismo cortesano del momento en España, evidenciando fue un precursor de la presencia de obra de muchos artistas desconocidos hasta entonces en nuestro país.

En la pregunta retórica del párrafo anterior es fundamental el calificativo “consciente”. Quizá algunas de las pinturas venecianas o florentinas que circulaban por el mercado madrileño fueran obras de Bellini o Rosso, pero su nombre no era conocido, no se citan en los inventarios publicados. En este extremo radica una de las singularidades de la colección Leganés, la absoluta conciencia de la posesión de pinturas significativas por lo inédito de su presencia en España. El caso más relevante sería la pintura flamenca. Que la pintura de los Países Bajos bombardeaba España, es algo perfectamente asumido. Casi todos los estamentos sociales poseían algún ejemplo de paisaje flamenco o alguna pintura de género flamenca -si bien esta afirmación es mas contundente según avanzaba la centuria-. Pero lo que diferencia la colección Leganés es la mención de los autores de estas composiciones tan de moda. Autores de paisajes (Namur, Momper, Wildens) o de Naturaleza Muerta (Peeters, Ykens, van Thielen) que en su colección aparecen descritos, demostrando que eran nombres conocidos por el poseedor, a diferencia de la mayoría de las colecciones del momento que los atesoraban adocenadamente pero sin conciencia de las autorías.

Este hecho nos acerca a otra consideración. Dada la verdadera condición de conocedor que parece justificado atribuir a Leganés, ésta podía venir de una actitud activa o pasiva hacia los artistas. Se encuentra en tales actitudes una diferencia muy relevante que se puede concretar en una mayor actividad como patrón o como coleccionista, calificativos que en absoluto han de emplearse como sinónimos, aunque muy a menudo hayan sido confundidos al tratar de calificar a los aficionados españoles. Antoine Schnapper, aunque tratando las colecciones reales francesas, ya advirtió sobre la gran diferencia que hay entre la configuración de una colección a través de encargos (patronazgo) y la posesión de buena reunión de pinturas (coleccionismo), negando la identificación de la colección de pintura como un ejercicio de propaganda en todos los casos, especialmente aquellas que no son conformadas por sus dueños sino heredadas. En el primer caso, se controla la iconografía y los programas a desarrollar, mientras que las colecciones ya formadas son secundarias en

cuanto al significado³¹⁹¹. A nuestro modo de ver ésta es una de las cuestiones más importantes que diferencian el mundo del coleccionismo renacentista del que se desarrolla en el barroco. En pleno siglo XVII el coleccionismo de obras es mucho más fuerte que el patronazgo de artistas, aunque los grandes coleccionistas en muchos casos llegaron a patrocinar obras, no eran en absoluto los grandes mecenas del siglo anterior. En el XVII *“las pinturas se vendían, heredaban, se especulaba con ellas y se intercambiaban con tan desconcertante rapidez que los biógrafos dejaron a menudo de creer que merecía la pena informar sobre donde se hallaban las obras de un pintor en el momento de escribir. En tales circunstancias, ni el tema ni el tamaño tenían ya la importancia vital de otros tiempos, y, con el estímulo complementario de sus expertos conocimientos, los coleccionistas tenían frecuentemente mayor interés por elegir la obra de determinados artistas que por entrar en detalles sobre los temas representados”*³¹⁹².

En ese panorama ¿cómo se debe definir por lo tanto al marqués de Leganés como aficionado al Arte? Es evidente que era un coleccionista, que a través de algunas de las pinturas atesoradas buscaba expresar su condición social y legitimarla. Pero es muy llamativa su doble actitud respecto a la pintura italiana y flamenca. Leganés coleccionó pintura italiana casi en número igual a la flamenca sin embargo, su tendencia emocional como patrón, en los pocos casos en que puede hablarse de tal condición, fue hacia los autores nórdicos. Pese a su estancia en Italia no se conocen retratos realizados por autores italianos de renombre, únicamente hay un retrato anónimo de este periodo, el que encabeza la serie de militares bajo su mando, hoy en su mayor parte en el Senado de Madrid. Durante esos seis años en los que atesoró gran número de autores lombardos venecianos y florentinos podría haber ejercido algún tipo de patrocinio sobre pintores locales. Pudo, por ejemplo, haber solicitado un retrato a Francesco del Cairo o a alguno de los miembros de la familia Nuvolone, activos en ese momento en Lombardía, y que se mostraron posteriormente como capaces autores de imágenes de personalidades. Sin embargo, lo más parecido a la labor de patronazgo la mantuvo respecto a un flamenco afincado en ese momento en Florencia como fue Giustus Sustermans, de quien vimos intentó obtener sin éxito una retrato de su persona. ¿Era por lo tanto un aficionado mayor a la pintura flamenca que a la italiana? Si en su faceta como coleccionista parece similar, en cuanto al patrocinio o utilización de artistas es evidente que sí. Por lo tanto, mientras no aparezcan datos concretos que nos informen de lo contrario, queda probado que Leganés mostró un acercamiento personal mucho más directo hacia la pintura flamenca. El mejor ejemplo es el grabado de Gerard Seghers de la *Huida a Egipto*, con una inscripción dedicada a él como

³¹⁹¹ Schnapper 1988, p. 200-201.

³¹⁹² Haskell 1984, p. 27-28.

nuevo Apeles. Sin embargo no debe ser desestimada su inclinación a la pintura italiana. Si bien esta ha de entenderse desde la óptica del compilador, del coleccionista, del atesorador de pinturas de artistas relevantes. En cualquier caso, a través de la elaboración del catálogo de su colección -instrumento sin el que no hubiera sido posible deducir cuestiones acerca de la identidad de las pinturas, más allá del ciego seguimiento de las atribuciones de los inventarios-, se ha podido deducir que su interés por la pintura italiana era mucho más amplio de lo creído hasta ahora. Hoy se puede confirmar que poseía pinturas de artistas tan dispares como Orazio Gentileschi, Guercino, Tintoretto, il Sodoma, o Massimo Stanzione, así como del flamenco Giustus Sustermans, afincado entonces en Florencia. Del mismo modo, se ha podido constatar que algunas de las obras citadas bajo ciertos nombres son, en realidad, pinturas de otros artistas. Así Veronés es en realidad Michele Parrasio, Durero es citado como autor de una obra hoy considerada de Lucas Valckemborch, las pinturas de Bronzino eran en realidad obras de sus discípulos Alessandro y Cristofano Allori, y su único Caravaggio se considera hoy obra de Danielle da Volterra.

La idéntica apreciación por la pintura flamenca y la italiana, o por mejor decir, el mismo deseo de conocer sus principales obras y de expresarse como entendido en ambas tendencias, se puede justificar en diversos documentos. Por un lado, su inclusión en la mencionada *Galería de la archiduquesa Isabel* de van Haecht, que le mostraba como uno de los aficionados flamencos al arte de la pintura, como uno de esos *Pictoriae Artis Amator* con quien coincidió en los Países Bajos, sería el cúlmén de su vinculación estética al Norte. Mientras que algunos años después se le documenta como un ávido demandante de pintura contemporánea boloñesa, personalizada en Guercino y Reni, según manifestaban las cartas del Abad Fontana. Correspondencia, ésta, a través de la que cabe interpretarle como un moderno coleccionista de la pintura italiana. En realidad ambas cuestiones son idéntica manifestación de la misma evidencia: su deseo de mostrarse como un entendido artístico, ambas son expresiones de esa faceta de perfecto cortesano.

Cuando apreciamos cambios tan radicales como el ejemplo del retrato de Danielle da Volterra del Museo del Prado, que se tenía por una obra de Caravaggio, una duda surge al hilo de la interpretación del gusto y la condición de verdadero conocedor artístico por parte de Leganés. Esto nos introduce en el tema del asesoramiento artístico del Marqués, algo sobre lo que desafortunadamente no se ha obtenido ningún dato. Como las cartas del embajador de Módena describían, en la Milán de los años treinta todos se afanaban por entregar al Gobernador pinturas como medio de autopromoción. La aceptación de tales

obras con las atribuciones dadas puede ser una explicación de cara a valorar esta suerte de errores en la consideración de ciertas autorías como la de Caravaggio para una pintura florentina³¹⁹³. En cualquier caso la existencia de un asesor artístico, por lo tanto queda absolutamente en suspenso.

Otra cuestión, directamente relacionada con la anterior, es la ausencia de un pintor de casa, de un artista que trabajase directamente para él. Es cierto que en la colección aparecen nombres de pintores menores, como autores de ciertos retratos, Francisco Ruiz por ejemplo, lo que puede implicar una relación cercana, pero son citas muy anecdóticas. La mención a Noveliers como autor de casi 25 retratos para sus galerías puede ser entendida en realidad como una mención al comerciante o intermediario. De hecho, esta ausencia quizás deba interpretarse a la luz de la escasez documental, de la inexistencia de documentación privada de la tesorería de la casa nobiliaria de los marqueses de Leganés. Pero en cualquier caso es manifiestamente llamativa en una cultura de Corte en la que la tenencia de un artista “privado” era muy abundante. Aún así, para este caso no hay constancia de la existencia de un “pintor de cámara”, o de servidores similares. Circunstancia elevadamente conspicua dado que tal práctica era común entre los aficionados españoles con cierta asiduidad. Famosos son los casos del duque de Alcalá, con quien incluso viajaba el pintor Rómulo Cincinato, o el dde Antonio de Pereda quien entro a servir en la casa de Giovanni Battista Crescenci. Siendo el caso más conocido la fuerte relación entre Juan de Alfaro y el Almirante de Castilla, parangonable en palabras de Palomino a Alejandro y Apeles, en un exceso de erudición clásica ampliamente utilizado³¹⁹⁴. En muchos casos, estos pintores eran los posteriormente señalados para la tasación de las pinturas, caso de Antonio Puga y el duque de Aarschot, pero éste no parece el caso de Leganés. Giovanni Andrea Podestá, tasador de su colección en 1655, no pudo ejercer de pintor habitual ni de cuidador de la colección por no estar documentado en España salvo un periodo breve, muy al final de la vida del Marqués, con quien además no se ha establecido ninguna relación directa. Tampoco puede achacarse esta función a Juan del Campo, pintor al quien Leganés donó una obra antes de su muerte. De hecho tal nombre hay que relacionarlo con el Jean Duchan flamenco que ejercería también como mercader entre Madrid y Génova. La función de conservador de la colección, cuya mera existencia implica una relación cultural muy fuerte con la Pintura, parece haberla ejercido el

³¹⁹³ Notése sin embargo que el supuesto retrato de Caravaggio entraría en la colección antes de viajar a Milán como Gobernador, pues está inventariado con un número de colección muy bajo, y sabemos que los números se adscribían correlativamente a la adquisición.

³¹⁹⁴ Para una aproximación a este tipo de relaciones en España, con más ejemplos véase Burke & Cherry 1997, I, p. 11; Bouza Álvarez 2003, p. 118 y Warncke 1993.

guardarropa Francisco Collado. Un personaje cuya figura, aunque sugerente, no ha podido ser vinculada como intermediario o comprador de obras en las muchas almonedas celebradas en Madrid en la primera mitad del siglo XVII, pero a quien el marqués de Leganés también legó una pintura menor, pero con ciertas connotaciones personales, pues era de la escuela de uno de sus autores preferidos: Guido Reni.

La presencia de numerosas copias en la colección es también una de las cuestiones que mejor pueden caracterizar el gusto de Leganés. La existencia de copias, implica el deseo de contemplación de pinturas de artistas muy concretos, supone el conocimiento de una estética precisa y el deseo de apropiación y disfrute de la misma. Es, por tanto, un elemento a favor del poseedor como verdadero conocedor. A diferencia de la consideración actual, la copia era entre los coleccionistas de la Edad Moderna una práctica comúnmente aceptada, como ejercicio de fruición estética y artística, y absolutamente extendida. No es infrecuente encontrar alusiones a la condición de copia en muchas de las obras inventariadas en el siglo XVII. Es útil llamar la atención sobre la habilidad de ciertos pintores españoles para reproducir el estilo de los grandes maestros, algo que Palomino mencionaría en muchas de sus biografías y que marca una actividad más frecuente de lo que en ocasiones consideran los estudiosos del coleccionismo, demasiado obsesionados con el concepto estricto de autoría material. Por ejemplo, además de Orrente, considerado el Bassano español, se decía que Nardi pintaba como Veronés, y que Juan Bautista del Mazo y Diego Polo se acercaban al estilo de Tiziano. Mucho más interesante para nuestro estudio es la existencia de artistas que se aproximaban al estilo de van Dyck -uno de los pintores mas citados en la colección Leganés- como Pedro de Moya y Simón de León Leal, o Juan de Alfaro³¹⁹⁵. Algo a tener en cuenta para la posibilidad de que algunas de las obras consideradas de este autor fueran en realidad copiadas en España. De hecho, las fuentes como Palomino o Díaz del Valle informan de cómo muchos pintores se formaron copiando cuadros relevantes de las colecciones de los aficionados madrileños, por ejemplo Pereda respecto de la colección de Francisco de Tejada³¹⁹⁶. Esta cuestión es de gran relevancia para nuestro caso, pues recordemos como una de las principales composiciones atesoradas por Leganés, *La caza del Lobo* de Rubens adquirida a Aarschot, había sido previamente copiada mientras estaba en poder de este ultimo por Antonio Puga, manteniéndose después en el mercado español,

³¹⁹⁵ Cfr. Burke & Cherry I, 1997, p. 12-13, con una relación completa de los parangones realizados por Palomino.

³¹⁹⁶ Burke & Cherry I, 1997, p. 14.

tanto el original como la copia³¹⁹⁷. De hecho, existía una amplia demanda de copias en el Madrid del XVII, especialmente de ciertos artistas como Tiziano, Rafael, Sarto, Correggio, Rubens o van Dyck, llegando a establecerse un estatus paradigmático para algunas pinturas como el *Entierro de Cristo* de Tiziano, ampliamente reproducido³¹⁹⁸. Tal demanda explicaría la ecléctica naturaleza de la mayoría de las colecciones, las copias requeridas alcanzaban todos las tendencias. La copia sería un sucedáneo que si estaba bien hecha mantenía para muchos coleccionistas la esencia del original a pesar de las diferencias de estilo. Incluso la literatura artística del Barroco, por ejemplo Manzini o Baldinucci, argumentará en torno a la validez de las copias que estén abordadas con habilidad y buena manera. De hecho, se establecen dos actitudes opuestas hacia las copias. La primera considerándola inferior al original por naturaleza, concediendo por lo tanto alto valor al concepto de autenticidad, en un sentido muy cercano al actual. La segunda, reconoce su valor, aunque atendiendo a las diferencias de tipos y a su calidad, reconociendo la utilidad de sus funciones³¹⁹⁹. Esta última parece ser la tendencia, no sólo de Leganés, sino de la mayoría de los aficionados españoles del XVII, que no dudaban en poseer una copia, si ésta era de calidad. Cuestión también relevante es la proliferación de réplicas de pinturas famosas realizadas ya en el Renacimiento, y por cuya posesión rivalizaban los aficionados y coleccionistas del Barroco. Éste es el caso de Leganés como se ha apreciado en numerosas ocasiones, poseedor de un gran número de réplicas de obras famosas. Este uso y disfrute de las copias deriva por otra parte de las prácticas de los talleres artesanales, teniendo ejemplos conocidos en los casos de Rubens, Veronés, Rafael, o Andrea del Sarto. Por lo que no llama la atención que fuesen algunos de ellos los autores más representados en la colección que nos atañe. En este sentido es útil llamar la atención sobre las palabras de John Shermans sobre el taller de Sarto al afirmar que no hay una única versión original primera y autógrafa de algunas obras, sino que se producían muchos originales. Una cuestión que esta íntimamente ligada al concepto de invención, especialmente de invención iconográfica, que parece ser el principal motivo de aceptación de las copias y réplicas durante el Barroco³²⁰⁰. La apreciación de la copia en el ambiente cultural madrileño de la primera mitad del siglo XVII se hace especialmente elocuente en las muchas veces citadas líneas que le dedica un certero conocedor como Fray Hortensio Félix Paravicino cuando hace una loa de las mismas siempre que sean hechas con tal primor que no se distingan del original: *Porque no hay artífice*

³¹⁹⁷ Cherry en Burke & Cherry 1997, I, p. 17.

³¹⁹⁸ Cherry en Burke y Cherry I, 1997, p. 15 y ss., de donde hemos tomado los datos, profundiza en esta idea.

³¹⁹⁹ Véase sobre estos extremos Muller 1989b.

³²⁰⁰ La reflexión sobre este aspecto, incluida la cita a Shermans, en Spear 1989.

*que no retrate su afecto en sus obras, y los pintores más, siendo sin duda gran loa de la copia, y la mayor, el no acabar de diferenciarla. Porque si pretendio parecerse, el mayor primor es no distinguirse*³²⁰¹.

Esta asunción práctica de la copia como obra de valor estético e iconográfico similar al original tan habitual en el XVII, debe sin duda tener cierta influencia en la consideración “copia de” que se hace de muchas pinturas en los inventarios conocidos. En esencia la consideración de estas copias no desmerecía al valor artístico otorgado, pues no se valoraba únicamente la originalidad de la factura sino también de la composición (la *invención*). Respecto a esta cuestión merece la pena destacar la situación absolutamente definida del gusto de Leganés. Su inventario es muy generoso en la confirmación de la condición de copias de muchas pinturas, especialmente en el caso de aquellas de Rafael, o se consideran procedentes de su mano o de su escuela. Esta circunstancia es especialmente relevante este tipo de precisiones no deriva de la expertización que realiza el pintor que tasa la colección, Andrea Podestà, sino que repite las autorías dadas en los inventarios anteriores en los que el no participo. Se trata simplemente de repetir las atribuciones de las pinturas asumidas anteriormente. Es decir, el coleccionista, o al menos su entorno, conocían perfectamente la situación de copias o la procedencia formal de tales pinturas, lo que induce a considerar una cierta capacidad del Marqués como *connoisseur*. Si atesoraba copias y obras de taller conscientemente es sin duda por la valoración que hace respecto del autor del original.

Otra cuestión a tener en cuenta a la hora de valorar la proliferación de copias en las colecciones setecentescas es la de su utilización. Las copias eran el mejor elemento de regalo o de donación, y permitían a los coleccionistas establecer contactos y vínculos estéticos. En este sentido la actividad de Leganés tiene ejemplos sustanciosos, como cuando entregó a la Colección Real al final de su vida una versión de *Adán y Eva en el Paraíso*, realizado por Hendrick de Clerk y otros artistas. La obra original, propiedad suya desde muy pronto en su carrera como coleccionista, fue entregada para el Príncipe Baltasar Carlos, en los mismos años en los que obtuvo una nueva versión autógrafa de la misma.

Una cuestión muy relevante en la que el gusto del Marqués es un claro ejemplo lo supone la creciente capacidad para reconocer pintura de calidad que desarrollaron los aficionados españoles a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII. Cuando Rubens en 1603 se quejaba de su incapacidad para distinguir una copia de un original, salvo el duque de Lerma por su relación con la Colección Real, estaba reconociendo implícitamente algo

³²⁰¹ Paravicino 1640, f. 155v.

evidente, el contacto con la pintura de calidad ejercita el ojo. Años después, como ha sido mencionado varias veces en el mismo contexto ideológico de mejora de las capacidades de los aficionados españoles³²⁰², Sir Arthur Hopton afirmaba de una pintura de van Dyck no considerada original que no tendría buena salida en la corte hispana, evidenciando el cambio de la capacidad de los coleccionistas de la Corte. El ejemplo más llamativo en este sentido fue el rechazo del *Ecce Homo* de Ludovico Cardi enviado a Madrid entre 1650 y 1652 como regalo del gran duque de Toscana para Luis de Haro³²⁰³. Estos datos son relevantes cuando los vemos en función de la calidad de la pintura que existía ya en la Corte madrileña en esos años y la presencia de obras reconocidas de artistas hasta unos años antes apenas representados. En este sentido, y utilizando el ejemplo del *Ecce Homo* del *Cigoli*, cabe considerar el impacto de la rica y abundante en calidad colección de Leganés, quien como vimos ya en 1637, tenía en Madrid obras de este artista. Este hecho permite intuir el impacto del conjunto de su colección y una cierta responsabilidad en la conformación del gusto y pericia de los aficionados de la Corte.

Esta última cuestión de la existencia de copias está íntimamente relacionada con el valor económico que se le daba a las pinturas en el XVII³²⁰⁴. A este respecto, y utilizando de nuevo el ejemplo de Rafael, es muy relevante el hecho de que la obra de mayor valor, tasada muy por encima de cualquier otra pintura, fuese de este artista. Se trataba de una obra tenida por original en la época, la *Madonna dell'Impannata*, pero hoy considerada replica de la primera versión que se encuentra en la Galería Pitti. Su valoración en 165.000 reales es escandalosamente superior a muchas de las pinturas de la colección, sólo seguida por una anónima *Expulsión de los mercaderes del templo* valorada en 12.000 reales y la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* de Brueghel y Rubens, del Museo del Prado, valorada en 11.000. Estas últimas cifras, aunque sin duda elevadas, son más coherentes con el mercado madrileño de mediados del siglo XVII. De hecho, el valor de la versión de la *Madonna dell'Impannata* de Rafael fue durante mucho tiempo la obra de mayor valor de cuantas se documentan en el coleccionismo privado madrileño, sólo superado por obras en poder del marqués del Carpio en una fecha tan tardía como 1689³²⁰⁵. En cualquier caso, la enorme suma de la

³²⁰² Brown Elliot 1980, p. 115; Cherry en Cherry & Burke I, 1997, p. 18.

³²⁰³ Goldberg 1992; Cherry en Cherry & Burke I, 1997, p. 18.

³²⁰⁴ Sobre la dualidad copia y original y su influencia en la tasación económica de una pintura Muñoz González 2006, p. 145 y ss.

³²⁰⁵ Entre ellas *Educación Cupido* de Correggio de la National Gallery de Londres que pasa por ser la pintura de mayor valor en el siglo XVII en el coleccionismo privado que alcanzó 420.000 reales en 1689, propiedad de Carpio (Burke & Cherry 1997, I, p. 875 núm. 1101 y p. 877, n. 43). La segunda en valor era una *Coronación de Espinas* de Annibale Carraci en 182.000 reales (idem, p. 876, num. 1106).

pintura de Leganés, quizás tenga que ver con un ejercicio de especulación económica más que con una verdadera valoración estética de la misma, algo que puede aventurar una utilización práctica de la colección pictórica. No parece casualidad que fuera una de sus primeras pinturas coleccionadas, y una de las que se incluye en su primera fundación de mayorazgo realizada en 1630. Este valor económico hizo, como se vio, que sus herederos la desvinculasen rápidamente del mayorazgo, utilizando medios no demasiado legales³²⁰⁶. Esto puede llevar a otra cuestión. ¿Fue la colección de Leganés un instrumento de poder económico?. A todas luces la respuesta a esta pregunta parece ser afirmativa. La obsesión de ligar absolutamente todas las pinturas al mayorazgo a su muerte (salvo las pocas que dona en el testamento), junto con la recurrente idea de que fuera un patrimonio vigilado por los monjes basilios para evitar una dispersión, así parecen confirmarlo.

Puede concluirse entonces que el marqués de Leganés, como muchos de sus contemporáneos, no sólo coleccionó pinturas por intereses estéticos o culturales, sino también como elemento de exhibición de su poder social y pecuniario. En realidad, el hecho de utilizar de manera consciente la pintura como medio de afirmación, no sólo social y representativa, sino también económica, es decir, coleccionar como método de inversión, es un punto de modernidad a la hora de interpretar su posición como coleccionista que no desmerece ni anula sus facultades como conocedor artístico³²⁰⁷. Además de esa decidida innovación en la práctica coleccionista, de su sutil elección como instrumento de fortalecimiento de la economía familiar, el hecho de elegir pinturas en lugar de otros objetos artísticos de mayor valor monetario en la época, como los tapices, debe ser interpretado también a la luz de la mayor relevancia artística concedida a la Pintura. Esta idea, presente en el estudio sobre el coleccionismo cortesano de Jonathan Brown³²⁰⁸, se prueba muy bien en el caso de Leganés. Su colección de tapices, que no fue menor, no fue vinculada al mayorazgo al completo, sino sólo en sus piezas más relevantes. Sin embargo, la colección de pintura se incorporó en su totalidad, incluyendo obras y series de calidad y valor mucho menor.

La existencia de copias en la colección del Marqués, como la madona rafaelesca es asunto fundamental de cara a interpretar su gusto. Especialmente cuando se han podido comprobar la gran cantidad de versiones de pinturas existentes en la Colección Real que

³²⁰⁶ Vide cat. 1.

³²⁰⁷ Sobre el coleccionismo como inversión: Cano de Gardoqui 2001, p. 18 y ss. Aunque el concepto de burguesía no pueda aplicarse para el caso hispano, la acumulación de pinturas ofrecía una ventaja contra la incertidumbre de la economía en la Edad Moderna.

³²⁰⁸ Brown 1995, p. 228 saca numerosos ejemplos del mayor valor económico de los tapices respecto a otras piezas artísticas.

poseía y exhibía. Como se ha analizado el paralelismo era más amplio de lo considerado hasta ahora para el caso de la obra de Tiziano, Rubens o Bassano, pero también llama la atención el hecho de que poseyese una versión de otras obras y artistas de menor fama, como la copia del *Nacimiento del Príncipe don Fernando* de Michele Parrasio, así como es llamativa la comunión temática en obras de Brueghel, del Bosco o de Hendrick de Clerk. Esta última motivada por su propia acción como donante.

Esta cuestión enlaza con una de las ideas fundamentales del *Cortesano* de Castiglione, establecida en su libro dos, como era el servicio al Príncipe, “a sus deseos manera y moda, que deben ser complacidos por él”³²⁰⁹. Como se ha podido comprobar en el capítulo correspondiente, fue ésta una práctica habitual de Leganés y, probablemente, una de las principales razones de su incipiente afición artística. Como se vio, la relación pictórica con el monarca fue a veces recíproca, pues Felipe IV también cedió pinturas al Marqués, caso de algunos retratos de Tiziano. Sin embargo, en otros casos fue una relación donosa para nuestro coleccionista, como enseñan las supuestas lágrimas de Leganés al tener que ceder pintura para el Buen Retiro. O incluso parece responder a la consciente actuación del servidor real que busca las mejores pinturas para su monarca, caso de las pinturas de San Celso de Milán que pretendió fueran cedidas a Felipe. Queda evidenciada, en cualquier caso, la posición de Leganés como aquél que complace los deseos y modas del gusto de su Príncipe, acercándose por lo tanto al ideal descrito por Castiglione. Sin embargo, una cuestión para el debate se puede establecer en torno a la posición de Leganés como conformador del gusto artístico de Felipe IV. Especialmente en torno a la pintura flamenca. En cualquier caso, tal y como se ha podido comprobar, no fue únicamente pintura nórdica la que regalo al Rey, recuérdese la *Sagrada Familia* correghiesca hoy en la National Gallery, o la común afición por la pintura tizianesca. Es evidente que fue la obra de Rubens la que mayor impacto pudo provocar en el Monarca, especialmente a través de la *Inmaculada* del Museo del Prado que pasa por ser la primera obra entregada a Felipe IV, hacia 1628. En este sentido, como ya ha sido destacado en numerosas ocasiones, Leganés colaboró en la tendencia del monarca a la obra de este artista, suponiendo, pese a no ser un autor desconocido para Felipe IV, un incentivo previo a los grandes encargos Reales de esa misma década y las siguientes. Pero también es necesario destacar el hecho de que Leganés fue uno de los primeros en dotar al monarca de ejemplos de las batallas de Snayers y mostrarle la fuerza propagandística de la obra de este autor. Pero quizá, la acción más sorprendente de cuantas pudiera ejercer Leganés como conformador del gusto regio fue la

³²⁰⁹ Burke 1998, p. 42.

donación de los seis bodegones de Alexander Adriaenssens, en un momento en que la pintura de este artista era absolutamente desconocida en la Colección Real. Una acción que puede ser interpretada como un claro ejercicio de exquisitez como *connoisseur* por parte del Marqués, que avanzaba además la inclinación en España a este tipo de “mesas” nórdicas. Aun así, la donación más llamativa, por cuanto tiene de autopromoción fue la entrega de la alegoría realizada por Hendrick de Clerk de *Los Cuatro Elementos*, de la que él mantuvo otra versión en su poder. De nuevo compartiendo intereses con el monarca o simplemente confirmando la intención en establecer paralelos entre su propia colección de pintura y la de Felipe IV.

Es muy significativo, por otro lado, el apego que Leganés tendría al género del retrato, que se conforma como el tema principal de su colección. Esta amplísima tendencia a la posesión de imágenes personales ha de entenderse también como una proyección de su propia personalidad. Pues como ha sido interpretado, el retrato no es una representación real, sino que siempre está cargado de significación. El retrato es una forma simbólica³²¹⁰. Leganés atesoró un gran número de imágenes de personalidades de todo tipo y condición, en lo que se puede considerar una constante obsesión por la conformación de una galería de hombres ilustres.

Como es bien sabido en España la galería de hombres ilustres, fue una característica tradicional de las colecciones artísticas del mundo humanista, vigente aún en la centuria posterior y especialmente conveniente para la decoración de bibliotecas³²¹¹. Habitualmente se inscribía el nombre del retratado en cada imagen, siendo generalmente retratos individuales que abarcaban todas las ramas en las que el ser humano se expresaba virtuosamente: papas, cardenales, santos, reyes, soldados, estudiosos, poetas y artistas, expuestos con el fin de establecer la verdadera apariencia física del personaje, su *vera effigie*, para que sirviera de ejemplo a las generaciones posteriores³²¹². En la mayoría de los casos estas de reuniones de retratos eran heredadas por los poseedores de las grandes colecciones nobiliarias del XVII, siendo un ejercicio de coleccionismo habitualmente utilizado para significar el pasado familiar o como elemento de distinción social. En la España del Barroco la mayoría de los retratos presentes en las principales colecciones carecen de autoría en los inventarios, siendo muy probable el uso de pintores locales para su

³²¹⁰ Burke 2005, p. 30.

³²¹¹ Sobre su utilización en la biblioteca véase como caso principal el condestable de Castilla en De Carlos 2003 y De Carlos 2005.

³²¹² Moran & Checa 1985, pp. 95-98, 102, 114, 158, 16-163; Burke & Cherry 1997, I, p. 85.

realización³²¹³. Este extenso interés por el retrato abarcaba las galerías dinásticas de imágenes de los Habsburgo, que era práctica habitual entre los coleccionistas de la corte madrileña, pero también imágenes de enanos y bufones famosos, y otros grupos políticos e históricos. Leganés parece cumplimentar todas las tendencias del coleccionismo cortesano de su momento en cuanto a la tenencia de retratos. Como delata el catálogo de sus pinturas, las imágenes de miembros de la casa de Austria componían un nutrido grupo de sus posesiones, con un evidente sentido de fidelidad dinástica y política, pero también fue un ávido coleccionista de imágenes de bufones, llamativamente relegadas a una de sus casas de campo en la villa de Leganés. Otras tendencias que manifiesta la colección en cuanto a la posesión de series de retratos como es la de emperadores romanos, no era tampoco infrecuente entre los coleccionistas del XVII³²¹⁴, aunque por el contrario sí sería absolutamente singular el hecho de poseer una serie de sultanes turcos. Retratos de sultanes se dan con cierta frecuencia en el ámbito veneciano, dentro de la vinculación cultural con el mediterráneo oriental. Sirva como ejemplo el magnífico retrato de Meted II realizado por Giovanni Bellini de la National Gallery de Londres³²¹⁵. Este dato implica una nueva vinculación de Leganés con la pintura véneta, al menos en cuanto a las posesión de algunos de los temas mas notables salidos de los pinceles de los maestros venecianos

Es muy notoria también la afición de Leganés por la posesión de retratos y autorretratos de pintores. Cuestión que dice mucho de su reconocimiento de la Pintura como la más excelsa de las Artes, pues no se dan imágenes de otros artistas. Sin embargo, de ser absolutamente excepcional en el coleccionismo nobiliario del momento, la exhibición de retratos de artistas tiene algunos precedentes en la Colección Real. No se debe olvidar la existencia en el Pardo, junto a las salas de retratos, de los autorretratos de Tiziano y Antonio Moro, que citara Argote de Molina en su *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo*³²¹⁶. La mera propiedad de tales imágenes permite considerar la estima y valoración

³²¹³ Burke & Cherry 1997, I, p. 86-87, con varios ejemplos de la relevancia de las galerías en Madrid.

³²¹⁴ Leganés pudo tener como primer referente las dos famosas series que pudo ver en Mantua. Una de ellos en la *Camera degli Sposi*, que albergaba los retratos imperiales realizados por Mantegna. Aunque mucho más cercana al coleccionismo español estaría la serie de Tiziano, de la que Rubens había llevado copias a España en su primer viaje de 1603, que entregó a Rodrigo Calderón y Pedro Franqueza. Ambas series son citadas por Schroth al analizar su influencia en los dibujos de Rubens para el retrato del duque de Lerma, de gran impacto clasicista, como ambas series mantuanas (Schroth 2001-2002, p. 40).

³²¹⁵ Londres-Boston 2005-2006, p. 78. En la Fototeca Hertziana se cita una serie de varios retratos de sultanes turcos, presuntamente de Veronés de aproximadamente 69 x 54 cm. que también pueden servir de precedente para la serie de Leganés, aunque por las fotografías son de medio cuerpo. Sin embargo no han sido localizados en los catálogos del museo de Munich. No se citan en el reciente catalogo de la pintura italiana: *Alte pinakothek: italienische malerei*, Corey Syre (ed.), Munich, 2007). Mientras que los de Leganés son retratos de cuerpo entero de todos los sultanes desde Osman I (1281-1326) hasta el contemporáneo Murad IV (1612-1640), Madrid 2005, p. 399-400.

³²¹⁶ Bouza Álvarez 2003, p. 118-119 citando Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1949, p. 1544

que Leganés sentía hacia esos artistas en particular y, por extensión, hacia el ejercicio de la pintura como actividad intelectual, pues presuntamente se colgaron junto a otros retratos de poetas y otros intelectuales, la mayoría realizados por Juan van der Hamen. Como se vio, juntos se exhibían en una de las salas de las Casas de Morata al menos en 1753, en una colocación que probablemente respondiera a la original del siglo anterior. Si nos concentramos en los artistas allí dispuestos, es significativo que respondan a las tres escuelas más apreciadas por el Marqués a tenor del conjunto de su colección, pintura veneciana manierista, ejemplificada en Bassano y Veronés; lombardos del último Manierismo como Morazzone y los Procaccini; y pintura flamenca, como muestra el autorretrato de quien puede considerarse su pintor flamenco más admirado: Gerard Seghers.

Esta última circunstancia es una de las principales singularidades de la colección Leganés. Tal unión de las efigies de hombres de letras y artistas, junto con las amplias series de retratos de hombres de armas, miembros de las principales familias reinantes e incluso sultanes, entra de lleno en uno de los topos culturales más extendidos desde el Renacimiento, la galería de *uomini famosi*. Una práctica artística y cultural en cierta decadencia en el barroco, pero hacia la que Leganés parece inclinarse a tenor de sus posesiones pictóricas. No se puede conocer si hubo un modelo que influyera directamente en el aristócrata español, aunque la impronta del museo de Paolo Giovio en la Lombardía que conoció debía ser aún muy alta.

Paolo Giovio sería el principal acaparador de retratos de hombres ilustres; así como el editor de la obra de mayor repercusión, conceptual y formal del siglo. Este erudito aretino, poseía efigies pintadas de personajes relevantes en varios de los campos del saber y la política, reunidos en su villa del lago Como. Hasta 1521 no emprendió la empresa de formación de esta increíble pinacoteca, comenzando por los retratos de literatos antiguos, que fue ampliándose progresivamente con imágenes de personas vivas. Su interés por la posesión de efigies de personalidades le llevó a hacer copiar cuantas pudieran llegar a su conocimiento. Debajo de cada lienzo se colocaba un pergamino con una pequeña biografía de cada personaje, quedando éstos divididos temáticamente en varias categorías; según fueran hombres ilustres por su genio productivo -divididos según estuviesen vivos o muertos-, artistas y hombres de ingenio, y finalmente los papas, reyes y capitanes más distinguidos. Aunque se trataba de lienzos, los cuadros de Giovio fueron reproducidos en grabados y publicados en varios libros gracias al interés de Pietro Perna, impresor establecido en Basilea. El encargado de grabar los retratos fue Matías Stimmer,

dividiéndose todo el grupo en dos volúmenes. En 1575 aparecieron los *Elogia bellica virtute illustrium*³²¹⁷, que incluían 128 gobernantes y capitanes. En 1577 se publicaron los *Elogia Vivorum literis illustrium*³²¹⁸, con la inclusión de 62 escritores. El grupo de retratos de Giovio, por su parte, inspiraría a su amigo Giorgio Vasari para la publicación de las *Vidas*, cuya segunda edición de 1586 incluía retratos de cada artista³²¹⁹. Esta reflexión sobre la posible influencia de Giovio en el interés de Leganés por conformar galerías de hombres ilustres es absolutamente pertinente cuando descubrimos que en la biblioteca de su nieto, presuntamente conformada a partir de los libros de nuestro aristócrata, la obra del erudito de asentado en el Milán es amplísima³²²⁰.

En cualquier caso, debe resaltarse la intencionalidad del Marqués en la conformación de galerías de personalidades, como un ejercicio cultural significativo. Las cualidades de las personas más distinguidas, cuya naturaleza era apreciable según muchos autores en sus rasgos físicos, podían servir de inspiración para las generaciones venideras. Este principio había llevado, desde antiguo, a incluir ilustraciones de personajes en los libros históricos³²²¹. El Renacimiento conoció un verdadero auge de las galerías de hombres ilustres, ya fueran a través de pinturas o de grabados en libros. Antes de Giovio se dieron numerosos antecedentes en la cultura tardomedieval y prehumanista italiana bajo la luz de las creaciones literarias de Petrarca como *De Viris illustribus*, quien recuperó la idea de la cultura biográfica ensalzadora de aquellos varones que hubieran dado prestigio a una ciudad³²²². El hecho de incluir pintores junto a eruditos de otras ciencias, además de ser una nueva evidencia del nuevo prestigio social adquirido por el artista ya en la época Barroca, tiene otros antecedentes más directos en la cultura nórdica, donde las series de grabados de van Dyck, conocida como la *Iconografía*, y sus antecedentes como el *Pictorium Aliquot celebrium Germaniae inferioris efigies* de Domenicus Lampsonius³²²³, estaban marcando una tendencia cultural evidente, de la que Leganés parece ser heredero.

Las galerías de retratos de personas relevantes reúnen una larga serie de conceptos culturales. Uno de los más evidentes, que fue motor de su eclosión en el Renacimiento, era

³²¹⁷ Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini, *Elogia bellica virtute illustrium, Septem libris iam olim ab Authore comprehensa, et nunc ex eiusdem Museaeo ad vivum expressis imaginibus exornata*, Basilea, 1575.

³²¹⁸ Paulo Jovii Novocomensis Episcopi Nicerini, *Elogia Vivorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere. Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem una esibemus) ad vivum expressis Imaginibus exornata*, Basilea, 1577.

³²¹⁹ *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: Descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sue utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Florencia, 1568.

³²²⁰ Pérez Preciado 1999.

³²²¹ Para la síntesis de publicaciones con retratos de hombres ilustres y sus primeras manifestaciones es fundamental Haskell 1994, especialmente el capítulo "Retratos del Pasado", pp. 25-76, de donde hemos tomado la mayor parte de los datos aquí expuestos.

³²²² Sobre los primeros antecedentes véase Donato 1985, así como Joost- Gaugier 1982 y Joost Gaugier 1985, para las vinculaciones con la cultura clásica y humanista.

³²²³ Pérez Preciado en Madrid 2008, p. 368.

el servir de virtud, era como ya se ha resaltado la contemplación de la imagen a modo de *exempla* de vida virtuosa y modélica que sirviera como enseñanza al espectador y moviera a imitación. La idea de la representación de la *vera effigie* de aquellos personajes que vivieron en épocas pasadas era también una motivación potente, pero las galerías de *uomini famosi* cobran su verdadero sentido si son consideradas como museos de la fama en los que las virtudes de ánimo de los héroes allí recordados se podían percibir con sólo contemplar sus efigies pintadas y sólo gracias a ellas³²²⁴. En este sentido, cabe entender la posesión de una de las series de retratos más llamativas de la colección Leganés. Se trata de aquella en la que se representaban los retratos de generales, maestros de campo y capitanes que sirvieron bajo sus órdenes en las guerras italianas muchas de las cuales se conservan aún en el Palacio del Senado de Madrid. En una serie que originariamente estaba encabezada por su propio retrato, algo que confirma la intencionalidad de una exhibición cargada de significación. Klinger en su análisis de la serie *gioviana* especifica como las colecciones de retratos no sólo reflejan e identifican al coleccionista, sino que articulan su compleja red de relaciones, de afiliaciones³²²⁵. Con su serie, Leganés estaba reproduciendo un hábito evidente: legitimar su propia posición como militar y como buen soldado, al mostrarse junto a aquellos otros “héroes” que sirvieron bajo su mando. Y lo que es más significativo, se mostraba como el primero de ellos. De esta manera estaba fortaleciendo el concepto de honra personal a través de la representación de su propia virtud. La asociación entre nobleza y honra o virtud es muy fuerte en la idea de aristocracia del XVII, así como el esfuerzo personal, los hechos heroicos, la generosidad de la conducta y, en definitiva, el comportamiento singular³²²⁶. La utilización de esta pequeña galería de “sus” hombres ilustres, de aquellos virtuosos militares bajo su mando, es la mejor prueba de la proyección que pretendía dar de su propia condición, son la ejemplificación de la fama que pretende transmitir a la posteridad.

En su *De Rege*, Juan de Mariana proclama que “*por naturaleza influye más en el gobierno y en la vida pública el juicio y la opinión de los hombres que la realidad efectiva de las cosas*”. Aunque centrado en la figura del Rey, esta reflexión en torno a la opinión del pueblo respecto al gobernante, puede hacerse extensible a toda forma de poder, incluidos los gobernadores, virreyes o ministros, en suma los representantes del Príncipe. El concepto de reputación, directamente ligada a la de opinión, es en sí misma una obsesión de los rectores políticos de la Edad Moderna. La conservación o pérdida de ella, es decir la desreputación, indica la

³²²⁴ Bouza Álvarez 2000, p. 18.

³²²⁵ Klinger 2007, p. 107.

³²²⁶ Carrasco 2000, p. 25.

mudabilidad de la condición, de donde se infiere que la reputación podía ganarse, forjarse y construirse³²²⁷. La construcción de una imagen Real tanto de los distintos monarcas del XVII es algo muy estudiado, pero no lo han sido tanto las posibilidades que tenía para hacer lo propio la Aristocracia con puestos de gobierno jerárquicamente inferiores pero relevantes. En el caso de Leganés puede apreciar la absoluta conciencia de este extremo: la necesidad de construir su propia imagen a través del mantenimiento de la reputación o la buena fama, especialmente en su dimensión como militar. Basta recordar que el mantenimiento de la reputación y fama fue una constante en su pensamiento, tal y como nos enseñan las numerosas cartas que, dirigidas al Consejo de Estado, reclamando más fondos para evitar que “*mi reputación anduniese en lenguas del mundo*”³²²⁸. En esa obsesiva transmisión de la propia reputación como militar, se antoja su principal interés por la serie de retratos militares que expuso en su casa y que condensan toda su personalidad, toda su proyección y situación como servidor de Felipe IV, como su Perfecto Cortesano.

Jonatham Brown argumentó hace tiempo sobre el “triunfo de la pintura” como definición de su situación como la más excelsa de todas las Artes. Algo que estaba directamente relacionada con su condición de arte liberal, y el prestigio social alcanzado por sus creadores, que vinculado con la cultura humanista durante el XVI, se había extendido rápidamente por toda Europa. Siguiendo con esta idea concluía como “*la buena pintura formaba parte del caudal de la civilización europea, a diferencia de otros objetos que podía tener cualquier persona adinerada, y por ello se estableció como objeto de los Príncipes. Algo que se fraguó en una simbiosis entre el prestigio cultural de la pintura y el prestigio social de los príncipes, con la pintura como mayor beneficiaria*”³²²⁹. Sustituyendo en su esta idea Príncipe por Noble o Cortesano, la conclusión es absolutamente válida para nuestro caso. Leganés ejemplifica perfectamente esa simbiosis entre el prestigio cultural y social que encarna la buena praxis como conocedor artístico. No por emulación al Príncipe, sino por ser manifestaciones de idéntica tendencia cultural y social del XVII. Del marqués de Leganés se intuía todo, una excelente carrera política y militar y una colección extraordinaria. Pero hasta ahora ninguno de estos dos extremos había sido estudiado con detenimiento. Quizás su condición de advenedizo, de aristócrata de nuevo cuño, y no de miembro de la nobleza vieja castellana, fuesen causas por las que

³²²⁷ Bouza Álvarez 1998, p. 14.

³²²⁸ AGS, Estado, 3344, f. 52. Carta 13 mayo 1636.

³²²⁹ Brown 1995, p. 243.

apenas se ha pasado de puntillas sobre su figura. Quizás en esta contradicción del noble formado a sí mismo, de la búsqueda casi artificiosa de la mejor manifestación de su condición nobiliaria radique la contradictoria esencia de su trascendencia histórica. La eterna lucha por la apariencia, la manifestación y la legitimación de la posición social fueron la constante obsesión de Leganés exteriorizada en sus actividades al servicio de Felipe IV, tanto políticas como militares, y especialmente en la cultura material de la que se rodeó, donde la colección de pinturas se presenta como el principal elemento de prestigio.

EL MARQUÉS DE LEGANÉS Y LAS ARTES

Tesis presentada para la obtención del título de Doctor por

JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO

Bajo la dirección de
DR. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 2008

ÍNDICE DEL VOLUMEN II

CATÁLOGO DE LAS PINTURAS DEL I MARQUÉS DE LEGANÉS	3
CATÁLOGO DE LAS OBRAS NO IDENTIFICADAS EN LA DOCUMENTACIÓN	841
APÉNDICE DOCUMENTAL	851
LISTA DE ABREVIATURAS	957
BIBLIOGRAFÍA	959

CATÁLOGO DE LAS PINTURAS DEL I MARQUÉS DE LEGANÉS

El objetivo del catálogo es sistematizar la información existente sobre las pinturas que coleccionó el marqués de Leganés, con el fin de que sirva de instrumento para el análisis de su gusto artístico y la interpretación de su inserción en el contexto del coleccionismo nobiliario cortesano del XVII español. Como parte de un método que intenta establecer un más correcto posicionamiento del marqués de Leganés como experto artístico, es decir como *connoisseur*, o su simple actividad como acaparador de tesoros artísticos, y a la vez económicos, lo que diferenciará claramente las conclusiones que sobre su figura se han de extraer en esta Tesis Doctoral. La redacción de un catálogo del total de las pinturas se antoja como necesaria y fundamental para tal fin.

El principal instrumento utilizado para la aproximación a cada una de la pintura ha sido el inventario *postmortem* realizado en 1655. En concreto el documento de tasación de las pinturas firmado por Andrés Potestad en mayo de 1655, que fue el utilizado por López Navío, presentado aquí nuevamente con la corrección de los errores de transcripción. La información aportada en el inventario de 1655 ha sido puesta en común con la que ofrecen otros inventarios parciales de la misma levantados antes de la muerte del marqués, tanto en 1637 como en 1642. Pero también con otros posteriores que recogen la presencia de las pinturas en poder de sus herederos los condes de Altamira en el siglo XVIII y XIX, como el localizado para 1726 del palacio de Madrid, que de alguna manera complementa el conocido de 1753 para las Casas de Morata de Tajuña, conocido a través de la publicación de Mercedes Agulló de 1994. Especialmente útiles son los catálogos de ciertas colecciones decimonónicas como la de José de Madrazo y el marqués de Salamanca, que se nutrieron de la dispersión de la colección Altamira. Una colección que a mediados del siglo XIX, pese a la dispersión de muchas de sus obras, aún mantenía como una sombra de su esplendoroso pasado en 1864, a la muerte del XV conde de Altamira, cuyo inventario *postmortem*, es el último gran instrumento de catalogación de las obras de la colección Leganés.

Todos estos inventarios y catálogos han permitido puestos en común, vislumbrar la proyección de la colección Leganés mucho más allá del ámbito cronológico en que fue formada durante el siglo XVII, aportando preciosos datos sobre las pinturas, que permitían acercarse mucho mejor a su verdadera identidad. De esta manera las distintas descripciones

de una misma pintura a través de su en los distintos documentos ha permitido refutar y rechazar las atribuciones que las obras mantenían en el primer inventario conocido y publicado y que hasta ahora era el único instrumento de trabajo que se ha tenido en cuenta para su interpretación. Los nuevos documentos y la comparación en las colecciones “herederas” han permitido perfilar la verdadera iconografía de muchas de las pinturas, al mismo tiempo que conocer mucho mejor el destino que mantuvieron las obras en las distintas residencias, y en no pocos casos han permitido localizar su ubicación actual.

Cada entrada del catálogo parte de la descripción de cada pintura según el documento de 1655, abordándose una ficha catalográfica para cada obra, en función de los datos disponibles. Tras la transcripción de la entrada del inventario de ese año se consigna el verdadero autor de la obra, su argumento, las medidas traducidas al sistema métrico, así como su localización actual, o la fecha de su última presencia documentada, de no haber sido localizada. A continuación se ofrece una aproximación a la procedencia documentada de la obra a través de los distintos poseedores y las fechas de adquisición o de segura presencia en su poder a través de los documentos. Y finalmente la bibliografía conocida sobre la pintura, con especial hincapié en aquella que documenta su devenir histórico. Como una primera aproximación a la pintura catalogada

Posteriormente en el apartado “notas” se vuelcan las conclusiones y datos más relevantes sobre cada uno de los cuadros, las evidencias que hay llevado a la clasificación aportada. En el caso de las obras localizadas se presta aquí especial atención a su presencia histórica en las distintas colecciones en que se ha documentado, volcándose además todos los datos conocidos, especialmente aquellos más relevantes para la interpretación de su presencia en la colección y su vinculación con el gusto de propietario, cuestiones abordadas en los capítulos correspondientes al análisis de la colección. En el caso de las pinturas no localizadas, se vuelcan aquí las distintas menciones a la misma en otros inventarios y los datos que permiten completar el conocimiento disponible sobre la misma, de cara a una futura localización. En no pocos casos la presencia de las pinturas en las colecciones decimonónicas de Madrazo o Salamanca, permite conocer mucho mejor el verdadero asunto de las pinturas, a través de descripciones detalladas, que suponen la mejor aproximación a la obra. Incluso modificando y aportando autorías nuevas que mejoran las aportadas por el inventario original de 1655

Respecto a las pinturas atribuidas en el inventario pero no localizadas, se ha considerado veraz tal autoría, buscando en los distintos catálogos de artistas obras que tuvieran relación con la descrita. De esta manera se ha probado en no pocos casos la

posesión de copias de famosas pinturas en la época o de relevantes artistas por los que Leganés demostró predilección, a la vez que se ha podido localizar muchas de las que se ignoraba su origen en la colección de este noble. En el apartado de notas se consignan entonces las obras bajo el mismo argumento realizadas por el autor citado, descartando aquellas con las que no puede corresponder la descrita y manifestando las posibles candidatas a ser el mismo cuadro en el inventario. Así hemos podido vislumbrar que en ocasiones se tenían por originales de ciertos artistas pinturas que probablemente fueran realizadas por sus respectivos discípulos. En otras ocasiones la indagación en los corpus de dibujos de cada pintor citado arrojó pruebas sobre el interés del mismo por el tema, pese a que no ha sobrevivido ninguna pintura bajo el mismo argumento, lo que permite considerar certera la descripción del inventario.

Una cuestión fundamental de cara a valorar la colección y que ha permitido establecer conclusiones muy precisas respecto a ciertas obras, es la constatación de que los distintos inventarios redactados en vida de Leganés muestran el orden de adquisición de las pinturas, dado repiten las pinturas en el mismo orden, aunque complementando y ampliando el anterior. Los documentos fueron levantados respectivamente en los años de 1637, 1642 y 1655, y describen las pinturas siempre en el mismo orden, aunque naturalmente cada uno presenta más obras que el anterior. De lo que se deduce la existencia de una colección en constante aumento en el que las obras eran consignadas en función del momento de adquisición. Así el inventario de 1637 recoge 750 obras, que son las mismas citadas en primer lugar en el inventario de 1642 que reproduce las 1147 pinturas totales que existían en ese momento¹. De igual manera estas 1147 pinturas están citadas en el mismo orden en el inventario final, que alcanza el número de 1333 obras.

De esta manera se pueden establecer tres grandes periodos para las adquisiciones. Las numeradas entre del 1 al 750 fueron adquiridos siempre antes de 1637; mientras que los números 750 al 1147 ingresaron entre esa fecha y 1642 y aquellos desde ese número al último llegaron entre 1642 y la muerte de Leganés. Por otro lado la seguridad en una redacción cronológica en función de la fecha de ingreso y el conocimiento de la data de creación de algunas obras permite deducir muchos otros datos. Por ejemplo una pintura

¹ Una pequeña la salvedad en la correlación de los números la supone la inclusión de un cristo de marfil en el de 1642 con el número 859, que hace que los números de las pinturas siguientes sean uno por encima del que tienen las mismas obras en el inventario de 1655, donde no se incluye esta escultura.

Otra diferencia la supone el lote de cazas adquiridas al duque de Aarschot que en el inventario de 1642 se dice ser cuatro (núm. 1142-1145), pero en el de 1655 se consignan sólo tres (1142-1144), con la consiguiente diferencia en las numeraciones en cada inventario con un desfase de dos números, circunstancia que afecta hasta el número 1149 del inventario de 1642, que por lo tanto corresponde al 1147 de 1655. En cualquier caso salvo estas anomalías, las pinturas están descritas siempre en el mismo orden y con el mismo número.

que represente la Batalla de Nordlingen, sucedida en septiembre de 1634 nunca entraría en la colección antes de esa fecha, permitiendo suponer que aquellas citadas después, tampoco pudieron ingresar antes de septiembre de 1634. Otro caso similar lo suponen las representaciones de la batalla de Lérida, producida en el otoño de 1642, lo que permite deducir que las pinturas citadas a continuación, nunca ingresaron en la colección antes de tal fecha. En otros casos se dispone de la fecha de creación de la obra, como el retrato de Rodrigo de Mújica realizado en 1653, coincidente con su elevado número de colección 1326, lo que viene a confirmar la consignación cronológica de las obras en los inventarios.

Medidas

Las medidas utilizadas están en función de la relación 1 vara castellana = 83,58 cm., con la siguiente proporción:

Vara Castellana	83'58 cm
½ Codo	41'79 cm
1/3 Pie	27'86 cm
¼ Palmo mayor	20'89 cm
1/6 Geme	13'93 cm
⅛ Coto	10'44 cm
1/12 Palmo menor	6'96 cm
1/36 Pulgada	2'32 cm
1/48 Dedo	1'74 cm

Abreviaturas

L. lienzo

T. tabla

C. cobre

P. papel

cm. centímetros

aprox. aproximadamente

cat. catálogo

núm. número.

il. ilustración

p. página

doc. documento

inv. inventario

- 1** *Primeramente una pintura de mano de Rafael de Urbino de nra señora con su hijo san Juan santa ana y santa ysabel de dos baras de alto y una y media de ancho n° uno y la taso en çiento y sesenta y çinco mill Reales* 1650000

RAFAEL (escuela)

Madonna dell'Impannatta (copia)

Madrid. Museo del Prado P313

T. 164 x 128 cm.

Inscripciones: 198; 2665



Procedencia: Nápoles, Duque de Florencia en fecha imprecisa; Nápoles, Duque de Osuna, h. 1620; Osuna, Duques de Osuna, 1620-1629; Madrid Gaspar de Montaser, 1629; Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 1; Marqués de Leganés 1642, núm. 1; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1; Almirante de Castilla, antes de 1691, Oratorio; Marquesa de Santa Cruz antes de 1711; Colección Carlos IV siendo príncipe, post. 1779, El Escorial, Casita del Príncipe, núm. 198; Colección Real Carlos IV, 1818, Palacio de Aranjuez, Despacho y Dormitorio del Rey, núm. 198, como escuela de Rafael; Museo del Prado, Colección Real 1857 núm. 2665.

Bibliografía: Zarco Cuevas 1934, p. 31, núm. [266]; López Navío 1962, p. 269; Volk 1990, p. 266; Madrid 1985, p. 146; Pacheco 1990, p. 190, n. 63; Ruiz Manero, 1996, p. 99-101.

Notas:

Las medidas de la obra del Museo del Prado coinciden con precisión con el inventario de Leganés, y su procedencia ha sido confirmada absolutamente por la crítica que ha abordado el cuadro. Es versión o copia de la *Madonna dell'impannata* de Rafael de la Galleria Palatina de Florencia, de la que existen otras copias en España. Una en la colegiata de Osuna, probablemente realizada cuando la del Prado fue propiedad del duque de Osuna, y otras menores se citan en los inventarios del duque de Alba en el siglo XIX, de medidas distintas².

La primera noticia sobre la pintura la dio Francisco Pacheco en su tratado: “El año 1629 se traxo de Osuna a esta ciudad un cuadro grande pintado sobre tabla, de Nuestra Señora, el niño Jesus y San Juan Baptista de mano de Rafael de Urbino, que presentó el duque de Florencia al de Osuna, siendo virrey de Napoles y pagó por el don Gaspar de Montaser a la duquesa mil y seiscientos ducados, y hoy está en poder de Don Diego Mexía, Marqués de Leganés, en Madrid. Hace Memoria desta pintura Jorge Basari en la vida de Rafael’.

Efectivamente Vasari había descrito la obra original realizada para Bindo Altoviti, que paraba poder del duque Cosme I en la capilla de su palacio: “E a Bindo Altoviti fece [...] un quadro di Nostra Donna, che egli mandò a Fiorenza; il qual quadro é oggi nel palazzo del Duca socimo nella capella [...], ed esso è dipinta una Santa Anna vecchissima a sedere, la quale porge alla Nostra Donna il suo Figliuolo di tanta bellezza nell'ignudo e nelle fattezze del volto, che nel suo ridere rallegra chiunque lo guarda: senza che Raffaello mostrò



Rafael, *Madonna della Impannata*, Florencia, Galleria Palatina

² Véase Ruiz Manero 1996, p. 100.

*nel dipignere la Nostra Donan tutto quello che di bellezza si può far nell'aria di una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi medestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù; senza che l'abito suo è tale, che mostra una semplicità ed onestà infinit. E nel vero io non penso, che per tanta cosa si possa veder meglio. Evi un San Giovanni a sedere, ignudo; d'un'altra Santa, ch'è bellissima anch'ella. Così per campo vi pe un casamento, dove egli ha finto una finestra impannata che fa lume alla stanza, dove le figure son dentro*³. La pintura de Cosme ha de ser la que actualmente se encuentra en el Palacio Pitti (T. 158 x 125)⁴.

Considerando las noticias de Pacheco que anotó Bassegoda, Osuna recibiría la pintura del duque de Florencia durante su virreinato en Nápoles (1616-1622) trayéndola a España a su regreso. Tras su muerte en 1624 la pintura pasaría a Leganés a través de Gaspar de Montesper, tesorero y juez oficial de la Casa de contratación de Indias, desconocido personaje para la historia del coleccionismo, pero que tenía relaciones con Francisco de Rioja⁵.

Leganés tenía con seguridad la pintura en 1630, cuando la incorpora a su mayorazgo, ponderándola entre otras de Tiziano, Rubens, Metsys y Durero. A su muerte fue la más valorada económicamente, siendo los 165.000 reales en que se tasa cifra desproporcionada para cualquier pintura. Pero también fue la más valorada por el propio Marqués en su testamento cuando la privilegia entre las demás: *Digo que es mi voluntad que todas las pinturas que quedan en mi casa, después de cumplidos los legados, sean vinculadas en su mismo, ser, con los mismos gravámenes, condiciones y llamamientos que las demás cosas contenidas en dicho mayorazgo. Y en particular ordeno, y encargo que se tenga particular cuidado con una Pintura original de Raphael de Urbino de Nuestra Señora, con el Niño Jesús en los brazos, y san Juan y santa Isabel, sin que por eso se entienda se ha de tener menos con las demás*⁶.

Las noticias a partir de entonces, hasta su paso a la colección de Carlos IV, eran nulas hasta ahora. Sin embargo, algunos datos pueden ser apuntados. El 20 de julio de 1711, a la muerte del III Marqués de Leganés, el mayorazgo pasa al conde de Altamira. En ese momento la revisión del mayorazgo que realizan los monjes Basilio, destaca su ausencia de la colección⁷. La pintura había sido empeñada por el III Marqués de Leganés, al Almirante de Castilla por 1.000 doblones. Aunque antes se había sacado una copia realizada por Francisco Pedraza. Los testigos del pleito de acreedores contra el titular de la casa de Leganés, en ese momento el conde de Altamira, así lo confirman, cuando se reclama su ausencia del mayorazgo: *y en quanto a la Pintura de Raphael la uio llenar en Casa de el Almirante*, decía el primer testigo, a lo que añadía en tercero de ello *“que la de Raphael se uendio al Almirante en 1.000 doblones en cuja casa y oratorio la uio y que se dexo copia de ella en casa de el Marques y para en poder de el Sr Conde [de Altamira]”*⁸.

De hecho la pintura había pasado al Almirante bastante antes, pues se consigna en el inventario levantado tras su muerte en 1691: *Una pintura en ttabla que tiene de alto dos varas y vara y m^a en que está nuestra señora sentada con el niño sobre el regazo y santta Ana sentada con una Ropa azul clara y un paño blanco por los ombros y caveza tomando el niño, y dettras se ve otra muxer con vestido colorado y manto escarolado mirando al niño y san juan desnudo sentado sobre una piedra con una vara hecha cruz en la mano derecha y con la yzquierda señalando a nuestro señor y nuestra señora tiene vestidura y manto azul subido y por el pecho se ve una lista de otra rropa colorada en ciento y veinte mill Reales 120.000*⁹.

El apoderado de los testamentarios confirma que la pintura fue llevada a Portugal por el Almirante y estaba en poder de la Marquesa de Santa Cruz, tía entonces del conde de Altamira: *“y en quanto a la Pintura de Raphael de Urbino que consta fue empeñada al Almirante y paraua en su poder por su muerte esta oi en Portugal en poder de la Marquesa de S^{ta} Cruz que reside en Portugal y es tia de el Conde quien con facilidad la recuperar pagando el /empeño en beneficio de los bienes libres a el exceso de su valor i tambien lo deue ser la copia que de esta pintura hizo hacer el Marques difunto”*¹⁰.

Por lo tanto en 1711 la pintura estaba fuera del mayorazgo lo que llevó a los abogados del conde de Altamira a incluirla en la lista de pinturas perdidas de la colección se reclaman, redactada

³ Cfr. Bassegoda en Pacheco 1990, p. 190, n. 63.

⁴ Sobre esta véase Meyer zur Capellen 2005, p. 144; Oberhuber 1999, p. 235; De Vecchi 1972, p. 110, núm. 106; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 129, núm. 80; Chiarini & Padovan 2003, p. 318, núm. 516.

⁵ Rodríguez Marín 1923 p. 416; cfr. Bassegoda en Pacheco 1990, p. 190, n. 63.

⁶ Testamento, f. 357v; citado por Bassegoda.

⁷ Archivo Diocesano, C^a 2101, 1^{er} cuadernillo, sin foliar.

⁸ Archivo Diocesano, C^a 2103/ 3, 27 abril 1711.

⁹ Burke y Cherry 1997, I, p. 913, núm. [229]. Claudio Coello y Gil de Soil son los tasadores. El documento se firma el 24 de noviembre de 1691.

¹⁰ Archivo Diocesano, C^a 2103/ 3, 27 abril 1711.

el 27 de julio¹¹. La pintura original había salido del mayorazgo en secreto para ser empeñada, siendo sustituida por la copia de Pedraza que se colocó en el marco para “sacarla de la casa con secreto”¹². Lo que implica una especie de estafa al mayorazgo. La pintura de más alta valoración 165.000 reales, considerada entonces uno de los mejores originales de Rafael que existían en Madrid, había sido por una copia de autor español. Nada se sabe del original que había pasado al Almirante y había luego acabado en poder de la marquesa de Santa Cruz pues en el inventario del Palacio de San Bernardo de 1726 se confirma que la pintura que se localiza en la llamada pieza cuadrada con el número 1 es la copia: *Otro quadro de vara y media alto, poco mas y una y media de ancho, es nra señora con el Niño s^{ta} Ana, s^{ta} Isabel, y sⁿ Juan de Mano de Rafael de Urbina aunque se duda si es original n^o 1*¹³. Aún en el siglo XIX, en los inventarios de la casa de Altamira reaparecía la pintura falsa. En uno de 1864 se lee: *Sagrada Familia della Impanta, copia de Rafael, alto 5, 9½ ancho 4, 5½ marco dorado, con número 117 nuevo y 303 antiguo*¹⁴.

Respecto a la original nada se sabe de ella hasta su reaparición en la colección de Carlos IV, siendo príncipe, en la Casita del Escorial. Aparece citado en el inventario sin fecha de Muñoz de Ugena y Matarranz, donde se menciona el número 198 presente en el lienzo, considerado una invención de Rafael pintada por Andrea del Sarto¹⁵. De allí pasó al Palacio de Aranjuez en fecha incierta, documentándose en 1818¹⁶, desde donde ingresó en el Museo Real de Pinturas, luego Museo del Prado.

2 *mas bio y taso otra ymajen con nro señor con la corona despinas atadas las
manos y una caña de mano de Hems n^o dos en mill Reales* 10000

HEMS (NO IDENTIFICADO)

No localizada.

Coronación de Espinas

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 2; Marqués de Leganés 1642, núm. 2; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, Palacio de San Bernardo, núm. 2.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 269.

Notas:

Desconocida imagen de autor no identificado, quizás Jan Sanders van Hemessens.

3 *Otra ymajen de nra señora de mano de tiçiano con el niño dormido en los
brazos de un angel y san juan pequeña n^o tres esta tasada pintura del n^o tres no
la taso porque en vida de su ex^a el dho señor marques la dio al señor marques
de liche la qual se la llebo la señora condesa de mora según ba anotado en el
dho ynbentario que se ha hecho de dhas pinturas*

¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹² Archivo Diocesano, C^a 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss., 18 septiembre 1715

¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

¹⁴ AHN-N, Baena, C^a 291 Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹⁵ “Inventario de todas las pinturas que quedan colocadas en las Rs Habits de la Casa de Campo del Escorial del Principe N S”, s. f. Real Biblioteca, II/946, n^o 198; documento similar al publicado por Zarco Cuevas 1934, p. 31, n^o [n^o 266]. Sobre la relación entre el inventario de Ugena y el publicado por Zarco véase López Fanjul y Pérez Preciado 2005, p. 92-93 y n. 41.

¹⁶ Inventario de pinturas del palacio de Aranjuez, 1818, AGP, Adtva., Leg. 38, núm 198.

TIZIANO VECELLIO

Virgen con Niño, un ángel y san Juan

No localizada

Documentada por última vez en 1655

. Medidas: "Pequeña"

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642; Condesa de Mora, antes mayo 1655.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 269.

Notas: Al tratarse de una donación el documento de la tasación no valora la pintura ni aportan las medidas, lo que implica que en Mayo de 1655 ya había sido entregada. En la tasación se afirma que fue un regalo al marqués de Liche, aunque entregada a la condesa de Mora. López Navío lee "villa de Mora", confundiendo esta donación con una pintura depositada en la villa de Morata. En 1711 se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira = y prosiguiendo en la visita de los cuadros vinculados por no estar puestos según el orden y como se hallan en el Ymbentario y muchos de ellos borrados los numeros y por hauerse retocado por ahora se hallaron menos las pinturas del numero tres y numero quatro tasada la una en onze mill Rs de vellon y la otra en dos mill y quatroziento¹⁷

El marqués del Liche y del Carpio tenía en 1648 una Virgen con San Juan de vara y media de caída y vara y tercia de alto original de Tiziano con marco negro que podría ser la misma que le regaló Leganés, siempre que en realidad no pasase a la Condesa de Mora o ésta se lo entregase a Liche¹⁸. Esta pintura está entre las obras de la colección Carpio que pasan al Rey en 1689: *un quadro de nuestra señora con el niño bechado en sus faldas del Tiziano con san Juan dándole unas flores a nuestra señora*¹⁹. La posibilidad de que se trate de la misma pintura queda en el aire.

4

Otra ymagen de nra señora con el niño en brazos dos anjeles con la corona de mano de Rubens y un cervo de Rosas y frutas de mano de brueghel de bara de alto y tres quartas de ancho la taso en bonçe mill Reales n° quatro

40000

JAN BRUEGHEL EL VIEJO
PETER PAUL RUBENS

Guirnalda con Virgen y Niño.

Madrid, Museo del Prado.
(Inv. 1418)

T. 79 x 65 cm.

Inscripciones: 4; [9]68; 1324



¹⁷ Archivo Diocesano, C^a 2101, 1^{er} cuadernillo, sin foliar. Revisión del inventario del mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de San Basilio. 20 abril 1711.

¹⁸ Cit en Burke & Cherry 1997, I, p. 440, núm. [1].

¹⁹ ACAM C^a 221-2; cfr. de Frutos Apéndice documental, p. 555. La posibilidad de que se trate de la misma pintura queda en el aire.

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1642, núm. 4; Marqués de Leganés 1655, núm. 4; Alcázar 1666, Pieza próxima la galería del Cierzo s/n; Alcázar 1686, Gabinete del salón de los Espejos, núm. 93; Alcázar 1700, Pieza de las Furias, núm. 1017; Palacio del Retiro, antes de 1772; Palacio Real 1772, Cuarto del Infante don Javier, núm. 968; Catálogo del Museo del Prado 1843, Salón izquierdo de las salas flamenca y holandesa, núm. 1324.

Bibliografía: Rooses 1886-1892, I, p. 266, núm. 200; Poleró 1898, p. 124; Ratti 1910; Bottineau 1956-1958, LX, 1, p. 49; Díaz Padrón 175 p. 313; Díaz Padrón 1995, II p. 290; Inventarios Reales Carlos II 1975, p. 121; Madrid 1989a, p. 131, núm. 38; Vergara 1994, II, p. 336; Vergara en Madrid 1999-2000, p. 250, núm. 77; Volk 1980a, p. 267; Jones 1993, p. 238; Jaffé 1989, p. 218, núm. 209; Ertz 1979, p. 304-306, 311, 620, núm. 368; Freedberg 1981 pp. 118-119; Freedberg 1984, p. 577; Chong y Kloeck 1999, p. 113-117; Vergara 1999a, p. 93, 170-71; van Suchtelen en Woollett & van Suchtelen 12006, p. 116, núm. 12 (con abundante bibliografía).

Notas:

La obra fue adquirida por Leganés antes de 1630, como se deduce de la inclusión de la obra en la fundación del mayorazgo ese año: *Ytten otro quadro de otra ymagen de nra s^{ra} con su marco de ebano original de rubens y una orla de flores y animales alrededor originales de bruxel el biejo*²⁰. Se trata de una de las primeras pinturas de Rubens en poder del marqués de Leganés, sin que haya podido conocerse el origen de tal adquisición. Algunos autores consideraron que la obra del Prado puede ser la que Rubens y Brueghel hicieron para el cardenal Federico Borromeo. Pero una vez probado sin reservas que la pintura del Prado es la que poseyó Leganés, como delata el número 4 aún visible sobre el lienzo, se hace necesario descartar que pudiera corresponder con la que disfrutó Borromeo. Esta circunstancia se antoja difícil, pues es indudable que Leganés la habría de adquirir entre 1625, cuando la mencionaba el arzobispo, y 1630, cuando ya está en su poder. Entre esos años el marqués no estuvo en Italia, pero muy al contrario realizó varios viajes a Flandes, siendo probable que quisiese adquirir allí una pintura similar a la que se había hecho para el arzobispo, y quizá a la sombra de su fama. Una obra fruto de la colaboración entre ambos artistas, nunca una obra encargada directamente, dado que Brueghel falleció en 1625.

En cualquier caso Leganés la mantuvo en su poder hasta 1655. No se conoce con precisión el momento y las causas de su paso a Felipe IV, describiéndose por primera vez en la Colección Real en 1666: *Otra de tres quartas de alto con una ymagen de nra señora y una guirnalda de flores de mano del flamenco en trescientos ds^o de plata 30300*²¹. Desde entonces su presencia en los distintos inventarios reales es habitual, aunque cambiando frecuentemente de ubicación: En 1686 había pasado al llamado Gabinete anterior al salón de los Espejos: *otro cuadro en tabla de Nuestra Señora con el Niño y los angeles en la Corona y vna guirnalda de flores Marco dorado y negro de vna vara de ancho y tres quartas de alto original de rubenes*". Mientras que en 1700 cuelga de la llamada Pieza de las Furias con idéntica descripción y medidas.

La evidencia de que la pintura de Leganés había dejado en esas fechas su colección, se produce en la documentación de 1711 en relación con el fallecimiento del III marqués de Leganés. En abril, los Monjes Basilio como encargados de la revisión de la integridad de la colección de pinturas ligada al mayorazgo de la casa de Leganés ya anotan su ausencia: *= y prosiguiendo en la visita de los cuadros vinculados por no estar puestos según el orden y como se hallan en el Ymbentario y muchos de ellos borrados los numeros y por hauerse retocado por ahora se hallaron menos las pinturas del numero tres y numero quatro tasada la una en onze mill R^s de vellon y la otra en dos mill y quatrocientos*²². Sin embargo no se alude a ella entre las obras que en julio eran reclamadas por el conde de Altamira como ausentes del mayorazgo que heredaba en ese momento, lo que implica que quizás la pintura hubiese sido enajenada legalmente del mayorazgo²³.

²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 2.

²¹ AGP, Adtva, Leg. 38, "Pieza junto a la galería de el Cierzo que mira al parque", f. 40. Nótese que se menciona de mano "del flamenco", mención que sólo puede corresponder a Rubens.

²² Archivo Diocesano de Madrid, C^a 2101, 1^{er} cuadernillo, sin foliar, Revisión del inventario del mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de San Basilio, 20 abril 1711.

²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Durante el siglo XVIII la pintura siguió permaneciendo en la colección real, aunque la primera noticia se retrasa a 1772 cuando se localiza en el Palacio Real Nuevo, procedente del Retiro, tal y como confirma la entrada del inventario de ese año: 968. *Retiro. Vna pintura que contiene vna guirnalda o cestones de frutas y flores con algunos animales y en el centro vna imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo con el Niño y unos Angeles de vara de alto y tres quartas de ancho original de Brughel*²⁴. Debe descartarse por lo tanto la creencia de que la pintura ha de identificarse con alguna de las dos pinturas que en 1772 se encontraban en el Paso de la Tribuna y tras cuartos del Palacio real, con el número 955²⁵. Esta entrada corresponde a otras dos guirnalda de Brueghel hoy en el Museo del Prado, una realizada con Van Balen (P1416) y la otra con Procaccini (P1417), dado que ambas aún conservan el número 955 sobre el lienzo. Sin localizar en el inventario del Palacio Real a la muerte de Carlos III, la pintura ingresará en el Museo del Prado muy pronto, catalogándose como una de las pinturas flamencas más notables, ya en 1843.

- 5 *Otra ymagen de nra señora antigua con el niño en las faldas y san joseph con un libro en las manos y otras dos santas de bara de alto y otra de ancho de mano de mro Rugier n° cinco y la taso en dos mill y quatroçientos Reales* 20400

ROGIER VAN DER WEYDEN

Virgen con Niño y santas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 5; Marqués de Leganés 1642, núm. 5; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 5.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 124; López Navío 1962, p. 270; Bermejo 1980, pp. 134.

Notas:

Desconocida pintura de devoción atribuida a van der Weyden en los inventarios. Los datos que aporta la documentación son insuficientes para vincularla con ninguna pintura conocida de este autor o de su escuela.

Aunque en 1655 estaba colgada en el palacio de la calle San Bernardo, la pintura salió muy pronto de la colección. Con seguridad antes de la muerte del III marqués de Leganés en febrero de 1711. En julio de ese año los abogados del X conde de Altamira, heredero del mayorazgo de los marqueses de Leganés, reclama la pintura por no encontrarse entre las que fueron entregadas²⁶.

- 6 *Otra ymagen de nra señora con un niño dos anjeles de bara de alto y tres quartas de ancho de mano de Rubens n° seis y la taso en dos mill Reales* 20000
esta la toma la s^a Marq^a por q^a de su manda esta pintura del numero seis la tomo la señor marquesa de leganes por quenta de la manda de las doce que le biço el dho señor marques de leganés

²⁴ Citamos por las fotocopias de la Biblioteca del Museo del Prado, 1772, Palacio Real, p. 54, núm. 13097.

²⁵ 955 *Dos pinturas pequeñas iguales la vna en lamina de Nuestra Señora con el Niño durmiendo y en su circunferencia vna guirnalda de flores y la otra tambien de Nuestra Señora de mas de medio cuerpo con el Niño en el brazo derecho de mas de media vara de caída y poco menos de ancho originales de Brughel.*

Fotocopias Museo del Prado, p. 16, núm. 12776.

²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

PETER PAUL RUBENS

No localizada.

Virgen con Niño y dos ángeles

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 62,68 cm. aprox

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 6; Marqués de Leganés 1634, núm. 6; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 6.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 168; Poleró 1898, p. 124; Rooses 1900, p. 168; López Navío 1962, p. 270; Díaz Padrón 1976, p. 886; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, II, p. 512, núm. B74; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Todos los autores han citado el inventario sin poder relacionar esta entrada del inventario con ningún modelo concreto. Su calidad ha de suponerse elevada por cuanto fue una de las doce obras elegida por la marquesa Juana de Córdoba como herencia del marqués, según cita el documento de tasación²⁷.

- 7 *Otra ymagen de nra señora con el niño en los braços de mano de Rubens de bara y quarta de alto y una de ancho n° siete y la taso en mill seisçientos y çinquenta reales* 10650

PETER PAUL RUBENS

No localizada.

Virgen con el Niño en los brazos.

Documentada por última vez en 1726.

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 7; Marqués de Leganés 1634, núm. 7; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 7; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio del cuarto Bajo, núm. 7; Venta Stanley 1927, núm. 50 (¿?).

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 50; Rooses 1897, p. 168; Poleró 1898, p. 124; Rooses 1900, p. 168-169; López Navío 1962, p. 270; Díaz Padrón 1976, p. 887; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, II, p. 510; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Ninguno de los autores que ha trabajado el inventario ha relacionado esta pintura con ningún modelo rubensiano concreto dada la laxitud de las descripciones y la escasez de datos disponibles sobre su iconografía.

Se documenta en la colección durante todo el siglo XVII, siendo una de las heredadas en 1711 por el conde de Altamira, cuando se localiza en el Palacio de San Bernardo junto a muchas de las demás pinturas, sin que la descripción del inventario aporte datos nuevos²⁸. Puede corresponder con la que se vende en Londres en 1827 por Stanley como procedente de la casa de Altamira, dado que no hay ninguna otra Virgen con Niño sin otras figuras en la colección Leganés.

²⁷ AHPM, 6267, f. 573v.

²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

- 8 *Una ymagen de santa cathalina con un libro delante haziendo orazion a un xpto de bara y quarta de alto y bara de ancho de mano del bronçino n^o ocho y la taso en tres mill reales* 30000

CRISTOFANO ALLORI

Santa Catalina de Siena en oración

Dallas, Dallas Museum of Art
Prestamo de The Meadows Museum (inv. 65.7).

L. 107,3 x 90,2 cm



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 8; Marqués de Leganés 1642, núm. 8; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 8; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 8; Conde de Altamira 1812, Palacio de san Bernardo, Antealcoba de las habitaciones del Conde, como una de las pinturas robadas por los Franceses; Conde de Altamira, h. 1864; Francisco de Asís, rey consorte de España 22 febrero 1864; Palacio Real 1870, Pieza núm. 49 (Diván), núm. 40/6914); Infanta Isabel de Borbón h. 1911, La Granja de San Francisco, Casa de la Infanta, Alcoba de su Alteza; Herederos de la Infanta Isabel; Algur H. Meadows, 1958; Meadows Museum, 1965, donación Algur H. Meadows.

Bibliografía: Caffin 1907, p. 122-124; García de la Montoya 1911, p. 53-55; Kehrer 1911, p. 146; Cascales y Muñoz 1911, p. 53; Tormo 1912, p. 72; Cáscales y Muñoz 1928, p. 57; Gaya Nuño 1948 p. 146; Pantorba 1961, p. 26; López Navío 1962, p. 8; Luna 1974, p. 370; Jordan 1974, p. 96; Chappel 1984, p. 56, núm. 15.

Notas:

La pintura es una réplica de la que Cristofano Allori hizo para Carlo Davanzati, que mencionara Baldinucci: “*Per il già nominato Carlo Davanzati dipinse altro bellissimi quadri: tali sono una santa caterina di Siena più che mezza figura in atto d’orazione*”²⁹. La obra citada por esta fuente permaneció en poder de la familia Davanzati, de donde salió hacia la mitad del setecientos para ingresar en la Galería del Príncipe Joseph Wenzel de Liechtenstein, por lo que era una pintura distinta a la poseída por Leganés, cuya procedencia se documenta perfectamente hasta nuestros días.

Fue adquirida por el marqués probablemente en Italia y antes de junio de 1637, cuando ya se inventaría en su colección madrileña como obra de Bronzino, denominación habitual de Cristofano Allori. En su poder permaneció hasta que la colección fue heredada por el conde de Altamira, en cuyo inventario de 1726 se pierde la atribución considerándose obra de un flamenco. Permaneció en poder de la casa Altamira durante todo el siglo XVIII, siendo una de las obras sustraídas por los franceses en 1812³⁰, de nuevo considerada obra de Bronzino. Una vez recuperada, está citada entre los bienes que se tasaron hacia 1864 a la muerte del XV, Vicente Pío Moscoso conde de Altamira con atribución a Zurbarán: *Santa Catalina de Rizzis orando delante de un crucifijo, bellissimo original de Zurbarán, una de sus mejores obras. Alto 4-6 Ancho 3-5 Marco Dorado*³¹.

²⁹ Baldinucci 1854-1847, III, p. 723.

³⁰ AHN-N, C^a 291, s. f.

³¹ AHN-N, C^a 291, s. f.

Previamente el conde había decidido en su testamento donarla al rey Francisco de Asís³², siendo entregada por su hijo, José María Moscoso y Carvajal, casado con la infanta Luisa Teresa de Borbón al rey consorte y esposo de Isabel II, tal y como rezaba una antigua cartela visible en algunas de las fotos antiguas de la pintura³³. En 1870 se documenta ya en el Palacio Real: *un cuadro al óleo en lienzo, marco dorado, ancho un metro, alto un metro treinta y un centímetros. Representa una Santa en traje de religiosa con corona de espinas, con las manos cruzadas sobre un reclinatorio, orando delante de un crucifijo pintado por Zurbarán*. Heredada, por la infanta Isabel de Borbón, fue colocada en sus casas de La Granja, en cuya alcoba de Su Alteza, permanecía con idéntica atribución a Zurbarán, según la descripción de su casa en 1911 que menciona la donación: *Es este lienzo de pared digno de un Palacio y de un Museo, gracias al efecto del Conde de Altamira, que supo desprenderse de este magnífico Zurbarán para Don Francisco*³⁴. La arriesgada atribución a Zurbarán tuvo éxito en algunos de los catálogos del artista extremeño de la primera mitad del siglo, como los de Kehrer, Cascales y Muñoz, y Gaya Nuño. A la muerte de la infanta fue vendida por sus herederos, pasando al mercado internacional de donde la compró Algur H. Meadows en 1958, ingresando en 1965 en el museo. Descartada su atribución al pintor español una vez adquirida por el Museo tejano, fue tenida como anónima. La atribución a Allori, además de los motivos formales, viene sustentada en un dibujo preparatorio para el rostro de la santa atribuido al pintor florentino, conservado en el Gabinetto di Disegni e Stampe de la Galería degli Uffizi (inv n 14660F)³⁵. Dado su fuerte sentido devoto, visible en el profundo gesto de constricción de la santa y en los elementos penitenciales, como la corona de espinas, la pintura ha sido puesta en relación la imagen de San Francisco en Oración también obra de Allori, de la que se conocen varias versiones, una en los Uffizi (inv. 1890), otra en colección privada y una última en la Galleria Palatina de Florencia (inv. 1912, núm. 920)³⁶. De la imagen, cuyo primer modelo no ha sido aún aclarado si se trata del de Dallas o el que perteneció a la colección Liechtenstein, se conocen muchas copias y réplicas, varias de ellas como la de la Catedral de Palencia, tenidas aún como copia de Zurbarán.

9 *una ymajen de san jeronimo con dos libros y en la mano una pluma y una calauera de alto y otra de ancho menos una ochaua n° nueue y la taso en tres mill y trezientos reales*

30300

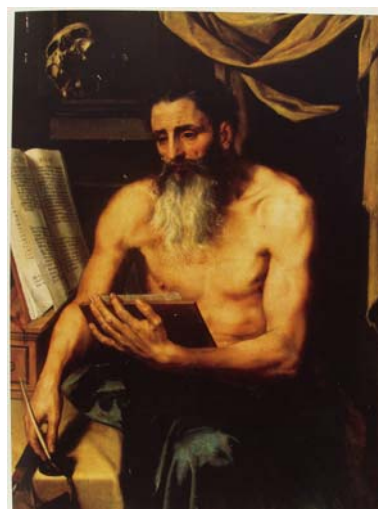
WILLEM KEY

San Jerónimo

T. 94,5 x 72,4 cm

Suiza. Colección Privada.

Inscripciones: 9



³² Apéndice Documental, Doc. 19, manda 9ª: *9º Lego a su augusto esposo el Rey por las mismas razones que á la Reyna el cuadro de S^{ta} Catalina...*

³³ Fue Pantorba quien aportó la fecha del 22 de febrero de 1864 para entrega, aunque no la justificó documentalmente.

³⁴ García de la Montoya 1911, p. 54,

³⁵ véase Chappel 1984, p. 56.

³⁶ Véase al respecto Chappel 1984. p. 50 y ss. núm. 13.1, 13.2, 13.3.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 9; Marqués de Leganés 1642, núm. 9; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 9; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Recibimiento de mi Señora”, núm. 2283; José de Madrazo 1856, núm. 527; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 501; Marqueses de Cervelló (¿?); Méjico colección particular, h. 1964; Nueva York, Mercado del Arte 2005; París Mercado Bob P. Habeldt & Co., 2005; Exhibido en TEFAF Maastrich 2006; Suecia, Colección Privada 2006.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 128, Vista-Alegre, s. n. p. 121; Poleró 1889, p. 124; López Navío 1962, p. 270; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 36; Méjico 1964, núm. 50; Jonckheere 2007, p. 128

Notas:

Leganés adquirió esta pintura, con certeza antes de 1637, aunque es probable que en 1634 ya la poseyera cuando abandonó los Países Bajos por última vez. En su poder se mantuvo hasta su muerte en 1655, siempre en el Palacio de San Bernardo de Madrid. En 1711 fue heredada por el X conde de Altamira Antonio Moscoso, según se deduce del hecho de que no fuera reclamada como ausente de la colección, a la que tenía derecho en su conjunto³⁷. Los posteriores inventarios de los condes de Altamira, no la singularizan, aunque podría corresponder al San Jerónimo flamenco utilizado como sobrepuerta en 1726 en el llamado “Recibimiento de mi señora” del mismo palacio madrileño: *Una Pintura de un s^o Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n^o 2283*³⁸. En cualquier caso permaneció en poder de esta familia nobiliaria hasta mediados del siglo XIX, cuando fue adquirido por José de Madrazo, cuyo catálogo de 1856 evidencia que se trata de la presente pintura:

527 San Jerónimo escribiendo sobre los libros sagrados

Tiene en una mesa el tintero, en el cual moja la pluma, y en la mano izquierda un libro abierto. A su derecha hay otro libro en un atril, y sobre una repisa del fondo una calavera. Un manto azul le cubre la parte inferior del cuerpo. (media figura del tamaño natural. Tabla)

95 x 72

Galería de Altamira.

De Altamira pasó a la colección del marqués de Salamanca, destinándose a su palacio de Vista-Alegre. De quien pasó a los marqueses de Cervelló (Cillervelo), y por sucesivas herencias hasta sus descendientes. En 2005 fue Christie’s de Nueva York. Pasando en 2006 por la casa Bob P. Habeldt de París. Actualmente se encuentra en una colección privada sueca.

Koenraad Jonckheere cita dos obras diferenciadas que en realidad son la misma, la que documenta a través de la colección Madrazo y Cervelló y la vendida en Nueva York. En realidad son la misma pintura, y es algo que se observa en las fotografías, pues en ambas se aprecia el número 9 de la antigua colección Leganés. Sin embargo Friedlander las atribuyó a Willem Key³⁹. Pero según Jonckheere ambas son obras de Adriaen Tomasz. Key, considerándolas obras de este autor, por sus relaciones formales con otras representaciones del mismo santo como las que se encuentran en la Alte Pinakothek de Munich o la National Gallery de Dublín⁴⁰. El fuerte e individualizado rostro de San Jerónimo es el mismo en ambas variantes la disposición cortina y motivos arquitectónicos son similares. En contraste hay diferencias en el cuerpo anciano del santo y la manera frontal del retrato. El cuerpo en perfil de los otros es más joven y aquí son más viejos, algo que acentúa la pose frontal y la iluminación.

Las medidas del inventario de Leganés son sensiblemente mayores que las del cuadro actual en altura, lo que parece indicar que el cuadro ha sido reducido por la parte alta.

10 *un san juan baut^a con el cordero de mano de Willencal de bara y quarta de alto y de ancho una vara menos una doçana n^o diez y la taso en mill seisçientos y çinquenta Reales*

10650

³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

³⁹ Friedländer 1934, p. 230.

⁴⁰ Jonckheere 2007, p. 126 y ss. cat. A107-A111.

WILLEM KEY

San Juan Bautista con el cordero

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

104,47 x 73,14 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 10; Marqués de Leganés 1642, núm. 10; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 10.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 124; López Navío 1962, p.270.

Notas:

Por medidas y tema esta pintura parece hacer pareja con el San Jerónimo del número 9. Sin embargo a diferencia de aquel, el San Juan salió muy pronto de la colección. Aunque en 1655 se cita en l palacio de San Bernardo, antes de 1711, ya había sido enajenado pues el X Conde de Altamira lo incluye entre las pinturas que faltan de la colección a la que tenía derecho por ser heredero natural del mayorazgo de Leganés. Desde entonces no se tienen más noticias sobre esta pintura.

La atribución debe ser tenida en cuenta, dado que se tiene noticia de una figura de San Juan Bautista atribuida a Key en el inventario de Filip van Valkenisse levantado el 10 de marzo de 1614. Sin embargo se desconoce si era pintura de Willem Key o de Adriaen Thomasz. Key

- 11 *una caueza de la magdalena de mano de tiziano de una terçia de alto y otra de ancho n^o onçe y la taso en quinientos y cinquenta Reales* 0550

TIZIANO VECELLIO

Cabeza de una Magdalena

No localizada

Documentada por última vez en 1655.

27,86 x 27,86 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 11; Marqués de Leganés 1642, núm. 11; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 270

Notas: Se trataba probablemente de alguna versión reducida de un modelo muy extendido de la imagen de la *Magdalena en Penitencia*, realizado por Tiziano, de los que se conservan varios ejemplares. Wethey define al menos cuatro modelos principales a partir de los cuadros de la Galería Pitti de Florencia, del Museo de Capodimonte, del Hermitage de San Petersburgo y el del Escorial⁴¹. Similares a estos se conservan varias versiones autógrafas y de taller, e innumerables copias. Leganés acaparó otras versiones de esta iconografía del maestro de Cadore (cat. 1132 y cat. 1215), sin que haya sido posible identificar ninguna con cuadros conservados actualmente. Ésta parece ser



Tiziano, *Magdalena penitente*, Nápoles, Museo de Capodimonte

⁴¹ Wethey 1969, p. 143-149.

únicamente la representación de una cabeza, sin el resto de elementos y atributos habituales. También Wethey cita que Leganés tenía una pintura similar al tratar la versión de la cabeza de la Magdalena que él conoció en poder del duque de Portland en Welbeck Abbey Nottingham, Inglaterra, que procede de Carpio, dado que posee su anagrama en la parte trasera⁴².

- 12** *un salvador una quarta en quadro de mano de juan van eyck n° doce
esta tasada en quinientos y cinquenta Reales*

0550

JAN VAN EYCK

El Salvador

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. 20,89 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 12; Marqués de Leganés 1642, núm. 12; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 12.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p. 270; Bermejo 1980, p. 59.

Notas

El Salvador atribuido a Jan van Eyck en los inventarios de Leganés fue adquirido antes de 1637 y mantenido en el palacio de San Bernardo por el marqués hasta su muerte en 1655. Entre esa fecha y julio de 1711 dejó la colección, siendo una de las pinturas reclamadas en por el conde de Altamira, a los testamentarios del III marqués de Leganés⁴³.

Se conocen varios modelos similares del Salvador atribuidos a van Eyck en España. Por ejemplo el que cita Elisa Bermejo en la colección Adanero (40 x 31 cm). Obra que cuyas medidas son aparente mayores que las que aporta el inventario de 1655, pero muy a tener en cuenta debido a la laxitud con que se mencionaban las medidas por los redactores de inventarios en el XVII. Parece evidente que la obra de Leganés no era estrictamente cuadrada como parece deducirse del documento. En cualquier caso no ha podido ser corroborado que se trate de la misma obra.



Jan van Eyck, *El Salvador*,
Anteriormente colección
Adanero.

- 13** *Un retrato del emperador Carlos quinto de mano de tiçiano antiguo y mui
gastado de medio cuerpo le taso en mill Reales n° treze*

10000

⁴² Wethey 1969, I, pp. 144, núm. 121, copia 4; véase también Burke y Cherry 1997, I, p. 756, núm. [468] y n. 22.

⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

TIZIANO VECELLIO

No localizada.

Retrato de medio cuerpo del Emperador Carlos V.

Documentada por última vez en 1726.

Medidas: “de medio cuerpo”

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 13; Marqués de Leganés 1642, núm. 13; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 13; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuarto de las Marinas, núm. 13.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 370.

Notas:

Los escasos datos impiden relacionar el retrato que tenía Leganés con ninguno de los varios retratos tizianescos del emperador Carlos. Éstos se basan en dos modelos, uno con bastón de mando y otro con espada⁴⁴. La pintura de Leganés es posible que fuese una versión del original a partir del cual Rubens pintó una copia, hoy conservada en Detmond, Colección de Wilfried Goepel⁴⁵. Posibilidad que se basa en que también retrató su pareja que se ha considerado que era el retrato de la Emperatriz Isabel perdido en el fuego del Pardo de 1614, conocido por el grabado de Pieter Iode. Por tanto estas copias habrían de hacerse en el viaje de 1603 a España. Además hay otros cuadros de Rubens a partir de ejemplares tizianescos como el de la Colección Lord Mountagarret que se han identificado con una entrada de la *Specification*, que le describe erróneamente como un retrato del Emperador Fernando con una espada en la mano⁴⁶. En realidad Rubens parece estar copiando aquí un cuadro desaparecido que estaba en el Alcázar de Madrid en la pieza donde su Magestad negocia en el cuarto alto de verano: *otro retrato con moldura de lo mismo, como el dicho que dicen es el retrato del Señor Emperador Carlos V armado todo con una espada desnuda en la mano y una çelada con plumas a la mano bizquierda sobre un bufete carmesí, con tusón de armar sobre la ola, es de mano de Tiziano*⁴⁷. Este mismo ejemplar vuelve a citarse en 1666 en la Galería del Mediodía, [núm. 576], y en 1686 en el mismo espacio [núm. 254], y en 1700 núm. 65⁴⁸.

Leganés tenía otros cuadros relacionados con los que se encuentran en 1636 en la pieza donde negociaba su Majestad, lo cual hace pensar que esta entrada corresponde con una versión del Caros V armado, similar a la que Rubens copió probablemente en 1628-29.

14 *mas bio otros dos Retratos de medio cuerpo del duque de alba de mano de*
dado el tiziano destas dos pinturas del numero catorce la una dio su ex^a en su vida a su
uno a su mag^d y la otro le taso en mill Reales 10000

TIZIANO VECELLIO

No localizada.

Retrato de medio cuerpo del duque de Alba.

Documentada por última vez en 1655

Medidas: “medio cuerpo”

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1642, núm. 14; Colección Real Felipe IV, donado por Leganés antes de febrero de 1655.

⁴⁴ Wethey 1971, p. 193 y ss. L.3-L5.

⁴⁵ Véase Muller 1989, p. 105, núm. 49, n. 1.

⁴⁶ Muller 1989, p. 106, núm. 52, foto 15.

⁴⁷ Transcrito en Martínez y Rodríguez 2007, p. 100.

⁴⁸ Bottineau 1956-1958, LX, núm. 2, p. 153, núm. [254]; Inventarios Reales Carlos II, 1975, p. 24, núm. 65.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 270; Crowford Volk, 1980, p. 259 y 266; Burke 1984, I, p. 295, n. 75.

Notas:

La laxitud de la descripción impide identificar con seguridad este retrato con cualquiera de las versiones del retrato del duque de Alba que se conservan de mano de Tiziano⁴⁹. La descripción del inventario de Leganés, impide discernir si se trataba de un retrato del duque armado, o no.

La pintura fue donada por Leganés a Felipe IV, aunque no ha sido localizada en los distintos inventarios de la Colección Real, posteriores a su muerte. Burke consideró la posibilidad, no documentada, de que previamente hubiera sido un regalo de Felipe IV al rey junto con Sajonia, el Landsgrave y quizás el duque de Ferrara.

El palacio de Liria conserva un retrato del duque de Alba, en ocasiones atribuido a Rubens⁵⁰. Ingresó en la colección Alba en 1942 procedente del mercado internacional. Podría tratarse de la copia del cuadro que poseyó Leganés y que supone una hipótesis sobre el modelo original de Tiziano, aunque Wethey no la considera obra de Rubens. El hecho de que exista un grabado de Pieter de Iode, realizado a partir de este modelo potencia la idea de que fue el copiado por Rubens en España⁵¹.

El retrato del duque armado del propio Palacio de Liria ha sido considerado como procedente de la colección de don Luís de Haro cuya nieta caso con el X duque de Alba⁵², no siendo probable que fuese el mismo que tenía Leganés.

14 bis

TIZIANO VECELLIO (ATRIBUIDO)

Retrato María Enríquez, esposa del duque de Alba

Madrid. Museo Cerralbo
Inv. VH438

T. 125 x 84 cms

Inscripciones: 14



Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1642, núm. 14; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 14; Condes de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, núm. 14; Condes de Altamira siglo XVIII-XIX; José de Madrazo 1856, núm. 268; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 268; Marqués de Salamanca 1883, núm. 100; Marqués de Cerralbo, posiblemente en 1884.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 66, núm. 268; Vista-Alegre, s. n., p. 66, núm. 268; Cerralbo 1900; Toledo 1958, p. 112; núm. 133; López Navío 1962, p. 270; Wethey 1971 II, p. 151-152, núm. X-3, X-4; Zapata Vaquerizo 1993 II/II, p. 121; Redín 2008.

Notas:

Aunque en el inventario de 1655 se citen dos retratos del duque de Alba bajo el número 14, la pareja estaba formada por un retrato del duque y otro de su esposa María Enríquez, como parece

⁴⁹ Para estas obras véase Wethey 1971 II, pp. 151-152, núm. X-3, X-4 y p. 190, núm. L-I.

⁵⁰ De la Puente en Madrid 1987, p. 90, núm. 7; De la Puente en Toledo 1958, p. 109, núm. 123, y Pita 1959, p. 32.

⁵¹ Muller 1989, p. 106, núm. 53.

⁵² De la Puente en Madrid 1987, p. 78 y Barcia 1911, núm. 2.

desprenderse de la acotación “Ay duquesa” en el inventario de 1642⁵³. A diferencia del retrato de su marido el de la duquesa permaneció con seguridad en la colección Leganés, pues aparece descrito en el inventario del conde de Altamira de 1726, donde se considera de la escuela de Tiziano: *Un ritratto de medio cuerpo de una mujer de la escuela del Tiziano*⁵⁴.

Además en la Colección Real se cita un retrato de la duquesa de similares medidas y mano de Tiziano en 1666, núm. 587, 1686, núm. [264] y 1700, núm. 71, que no ha sido identificado en la actualidad⁵⁵, que quizá estuviese relacionado con el que tuvo de Leganés.

El cuadro de Leganés es sin duda el que se conserva en el Museo Cerralbo, donde aún luce el número 14 que identifica la Pintura. Cerralbo lo obtendría a través del marqués de Salamanca, en cuya propiedad aún se citaba en su testamento *postmortem* de 1883. Salamanca a su vez lo había adquirido de la colección de Madrazo, en cuyo poder se cita en 1856 con meridiana claridad:

268. Retrato de la mujer del gran Duque de Alba, Gobernador de los Países Bajos.

Está sentada en una poltrona cerca de una ventana que dá al campo; trae vestido escotado de raso blanco bordado de oro; tiene en la mano izquierda un poco de oro cincelado que pende de la cintura colgado de dos hilos de coral; collar de oro y pendientes de perlas, camisola de gasa y un broche de piedras preciosas al pecho rematando en una gran perla en forma de pera (tamaño del natural de mas de medio cuerpo. Tabla).

La calidad del cuadro se aleja de la mano de Tiziano, aunque se acerca a su estética, lo que explica la autoría que se le daba a la pintura cuando se encontraba, como su pareja, en manos de Leganés.

15 *Otro Retrato de medio cuerpo de mano de tiziano de Vn Ducque de ferrara con*
m^{ta} un perro debajo de la mano n^o quinze esta tasada en m^{ta}

TIZIANO VECELLIO

Retrato de Federico I duque de Mantua

Madrid. Museo del Prado (P408)

L. 125 x 99 cm.

Inscripciones: 15; 926



Procedencia: Colección Ducal de Mantua 1627; Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1642, núm. 15; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata núm. 15; Alcázar 1666, Galería del Mediodía, núm. [571]; Alcázar 1686, Galería del Mediodía, núm. [249]; Alcázar 1700, Galería del Mediodía núm. [60] ; Alcázar 1734, núm. 90; Palacio Real 1747, núm. 21; Palacio Real 1772, Antecámara del infante don Luís, núm. 21; Palacio Real 1794, Librería de Apolo, sin número; Colección Real en el Museo del Prado en 1821.

Bibliografía. Museo del Prado 1821, p. 37, núm. 499; Allende Salazar-Sánchez Cantón 1919, p. 25-27; Suida 1935, p. 79, 161; Beroqui 1927, p. 39; Bottineau 1956-1958, LX, núm. 2, p. 152; López

⁵³ AHPM 6210, f.1163 bis.

⁵⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f.106v.

⁵⁵ ver Bottineau 1956-1958, LX, núm. 2, p. 154.

Navío 1962, p. 270; Valcanover 1971, p. 104, núm. 122; Wethey 1971 II, p. 107; Inventarios Reales Carlos II 1975, I, p. 24, n. 60; Volk 1980, p. 258, n. 14 y 266; Burke 1984, I, p. 78; Orso 1986, p. 153; Checa 1994, p. 270; Inventarios Reales Carlos III 1988, p. 37, núm. [304], Morseli 2000, p. 289; Madrid 2003, p. 170, núm. 14; Aterido, Martínez Cuesta, Pérez Preciado 2004, II, p. 102, núm. 21.

Notas:

Tradicionalmente se ha considerado que el cuadro de la colección de Mantua fue adquirido por Carlos I de Inglaterra y posteriormente comprado por Leganés, quien se lo entregaría a Felipe IV. Sin embargo, la presencia de la pintura en 1630 en la colección Leganés, impide seguir teniendo en cuenta esta suposición. La presencia de la pintura en Mantua es segura hasta 1626-1627 cuando se cita en el inventario ducal: *Un ritratto del duca Federico, opera di Titiano, con cornice fregiata d'oro stiamato lire 150⁵⁶*. En 1630 la obra ya está en poder de Leganés, pues aparece citada en el documento de fundación de su mayorazgo, como un duque de Milán, siendo la misma pintura que en 1642 se describe bajo el número 15. El cuadro del Museo del Prado es con seguridad el que tenía el Marqués de Leganés como delata el número 15 en blanco todavía visible bajo algunas capas de pintura.

En el documento de la tasación de 1655, considerándolo un duque de Ferrara, se afirma que la pintura está en la villa de Morata. Con este nombre aparece la pintura citada en 1666 en el Alcázar, lo que ha llevado a pensar que pasó a la Colección Real después de la muerte de Leganés, entregado por sus herederos. Sin embargo, en el inventario de la villa de Morata no está recogido el número 15, lo que puede indicar un error de los tasadores, y presupone que para 1655 la pintura efectivamente ya estuviese en poder real, en cuyas colecciones aparece perfectamente documentada a partir de 1666, siempre como duque de Ferrara obra de Tiziano. En 1734 el cuadro (núm. 90) y 1747 (núm. 21), aparece descrito como una obra sobre tabla, lo que arroja dudas sobre esta identificación, aunque probablemente fuese un error de apreciación o del escribiente. Fue siempre citado como Tiziano, salvo en 1794 cuando se considera fugazmente obra de Tintoretto.

16 *Otro retrato de medio cuerpo del duque de sajonia de mano de tiziano esta*
Dada a su mag^d pintura del numero diez y seis dio su ex^a a su mag^d

TIZIANO VECELIO

*Johann Friedrich,
 Elector de Sajonia, sentado.*

Viena Kunsthistoricus Museum, inv. 100.

L. 135 x 83 cm.



⁵⁶ Morseli 2000, p. 289

Procedencia: Bruselas, María de Hungría, 1556; Alcázar, Contaduría, 1600; Alcázar 1626, “Bóvedas del Tiziano” [?]; donado por Felipe IV a Leganés antes de 1633; Marqués de Leganés 1642, num. 16; Leganés en 1655, núm. 16, como cedido previamente al rey; Almirante de Castilla, 1691; Castillo Stallburg, Austria, Colección Carlos VI, 1720.

Bibliografía: Vasari (1568) 1878-1885, VII, p. 450; Storffer 1720-1733, I, p. 269; Mechel 1783, p. 25, núm. 39; Krafft 1854, pp. 70-71; Engerth 1881, núm. 518; Beroqui 1927, pp. 92-94; Suida 1935, p. 170; López Navío 1962, p. 270; Valcanover 1969, p. 121, núm. 338; Wethey 1971, II, p. 111, n. 54; Kunsthistorisches Museum 1973, p. 181. Carducho 1979, p. 435; Checa 1994, p. 273; Burke & Cherry I, p. 904, núm. [125]; Ferino-Padgen 1999, pp. 73-85; Wald 1999, pp. 87-97; Ferino Padgen en Toledo 2000-2001, p. 495, Pozzo 2004, f. 121; Martínez y Rodríguez 2007, p. 100, [n. 801];

Notas:

Vasari ya citó en la edición de sus vidas de 1568 un retrato del duque de Sajonia realizado por Tiziano. En el Alcázar se localizaba desde las donaciones de María de Hungría un retrato del duque de Sajonia, cuando estaba preso, que Wethey (y antes Milanesi en sus anotaciones a Vasari) consideró que pudiera ser el de Viena. En 1600 se cita vestido de negro, lo que refuerza la identificación con el cuadro vienés. Menos probable es que se trate del retrato del duque de Sajonia citado en 1614 en el Pardo sin autor entre una serie de generales. Cassiano dal Pozzo, vio en las llamadas “bóvedas del Tiziano”, una pintura del duque de Sajonia, afirmando que se consideraba adquirido por Carlos V, aunque no hace ninguna descripción para afirmar si se trata de la pintura de Viena o de la otra versión del retrato del duque de Sajonia armado. En el inventario de 1636 se advierte que fue cedido a Leganés, quedándose el rey con una copia, aunque ya estaba en poder de Leganés en 1633 cuando lo cita Carducho. La descripción de la copia en el inventario de 1636 evidencia que el original coincide con la pintura de Viena: *Otro lienzo con moldura negra y dorada, retrato que dicen ser del Duque de Saxonia bestido de negro con ropa de martas, está sentado y en la mano tiene número 94, es copia del Tiziano porque el orijinal lo dio su magestad al marqués de Leganés*. Antes de 1655, fue devuelto por Leganés ingresando de nuevo en la Colección Real. Una vez devuelto Leganés se quedó con una copia (cat. 1206), documentada en su poder desde 1643, lo que presupone una fecha más precisa para la reentrada del cuadro en la Colección Real. Es posible que Leganés entregase el original y obtuviese la copia, dado que esta no comparece más en las colecciones reales.

Wethey que menciona la obra en poder de Leganés, considera que fue adquirida por el Archiduque Leopoldo Guillermo, dado que aparece copiado por Teniers hacia 1660. Beroqui considera que fue llevado de la Colección Real por el emperador Calos VI. Opinión que sigue Ferino Padgen (1999). Valcanover (1969) opina que el segundo retrato de la colección de María de Hungría no puede corresponder al de Viena. Recordando que algunos autores lo consideran copia de Rubens del original de Tiziano.

Desde el inventario de María de Hungría se cita otro retrato del duque de Sajonia en las colecciones reales que corresponde a una versión del personaje armado con espada en la mano (Museo del Prado P533), y que no corresponde con la descripción del cuadro de la colección Leganés. A partir de la devolución del retrato de Leganés a Felipe IV, no se individualiza en las colecciones reales, más que ese otro retrato del duque de Sajonia armado.

Hasta ahora no se había llamado la atención sobre la presencia del cuadro de Viena en una colección tan relevante como la del Almirante de Castilla en 1691, quien poseía la pintura en la “pieza del Ayo” de su palacio en Madrid. La descripción, medidas y su alto valor hacen pensar que se trata de la pintura original que en esa fecha habría salido ya de la Colección Real: *“Otra pintura en lienzo que tiene de Alto vara y terçia y de ancho una vara en que se ve un retrato del duque de Saxonia de mas de medio cuerpo senttado en una silla con una Gorra en la mano Yzquierda, en mill ducados 11000. [reales]”⁵⁷*. El valor de la pintura es demasiado alto para considerar que se tratase de la copia. Es probable que la pintura saliese de España a través del Condestable, y no directamente de la Colección Real.

17 Otro retrato de medio cuerpo del lansgrau de hessen de mano de tiziano y estos

⁵⁷ Burke & Cherry I, p. 904, núm. [125]).

Dada a dos fueron a qⁿ les gano la batalla el emperador Carlos quinto esta pintura del su mag^d n^o diez y siete dio su ex^a en su vida a su mag^d

TIZIANO VECELLIO

Retrato Felipe I, Landgraf de Hesse

No localizada.

Documentada por última vez en 1700

Medidas desconocidas. No citadas en la tasación

Procedencia: Colección Real, antes de 1630, sin identificar; Marqués Leganés 1630, como Landsgraf; Marqués de Leganés 1642, núm. 17; Marqués de Leganés 1655, como cedida al rey; Alcázar 1666, núm. 597 galería del mediodía; Alcázar 1686, Galería del Mediodía (núm. 273); Alcázar 1700 Galería del Mediodía [n 84].

Bibliografía: Bottineau 1956-1958, LX, n 2, p. 156 (núm. 273); López Navío 1962, p. 270; Carducho 1979, p. 435; Crawford Volk, 1980, p. 258 y n. 16; Wethey 1971, II, p. 112, n 54; Inventarios Reales Carlos II 1975, I, p. 26, n 84; Martínez y Rodríguez 2007, p. 100, núm. [807].

Notas:

La mejor descripción se encuentra en el inventario real de 1636 cuando se describe la copia: *Otro retrato de medio cuerpo arriba, con moldura dorada, es de Landsgrabe, tiene colete acuchillado y un ropón aforrado en martas, tiene la mano izquierda en la espada y gorra de milan, es copia del Tiziano, que el original le dio su magestad al marqués de Leganés*. Descripción que coincide con el mayorazgo de Leganés de 1630 y con la afirmación de Carducho, que lo cita junto con el retrato del duque de Sajonia en las casas de Leganés. En los inventarios reales siguientes solo aparece mencionado por el título del retratado.

Leganés que devolvió el original al rey, se quedó con una copia (cat. 1207), documentada en su poder desde 1643, lo que presupone una fecha más precisa para la reentrada del cuadro en la Colección Real. Es probable que en ese momento Leganés entregara los originales, y obtuviese las copias que habían permanecido en el Alcázar, dado que éstas no comparecen más en la Colección Real.

18 *Otro Retrato de medio cuerpo del duque de florencia con la mano sobre una pieza de artilleria de mano de tiçiano = esta pintura no la taso porque la dio su ex^a el Dho s^r Marques en su vida a su mag*

TIZIANO VECELLIO

Retrato del duque de Ferrara Alfonso I d'Este

Metropolitan Museum of Nueva York,
Munsey Fund, 1927 (27.56)

L. 127 x 98,4 cm.



Procedencia: Colección Alfonso I d'Este hacia 1533; Regalada en enero de 1533 a Carlos V; Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 18; Marqués de Leganés 1642, núm. 18; Regalada al Rey Felipe IV antes de 1655; Alcázar 1666, Galería del Mediodía, núm. [612], Alcázar 1686, Galería del Mediodía, núm. [288]; Alcázar 1700, Galería del Mediodía núm. 99; Probablemente pasó al duque de Gramont en 1704; Conde Arthur de Vogüe, castillo de Commarin, Dijon; heredada por su nuera Condesa de Vogüe, Castillo de Commarin, Dijon; Vendido a Loeb, París, Sir Robert Henry Edward Abdy, Newton Ferrers, Callington, Cornwall; A. S. Drey, Munich 1925; Metropolitan Museum Nueva York desde 1927, Fundación Munsey.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 270; Bottineau 1956-1958, LX, núm. 2, p. 159; Valcanover 1969, p. 104, núm. 116; Wethey 1971, II, p. 95; Zeri Gardner 1973, pp. 82-83; Inventarios Reales Carlos II, 1975, I, p. 27, [núm. 99], Crawford Volk, 1980, p. 258-9, n. 17; Burke 1984, I, p. 295, n. 75; Beatjier 1995, p. 80.

Notas:

La descripción del inventario de Leganés de 1630 no deja duda de la relación con el cuadro del Metropolitan: *Ytten otro retrato de un duque de ferrara con una cadenilla y un joyel que tiene una perla al caño y la mano derecha sobre una pieça de artilleria medio cuerpo y original del tiçiano*. La pintura estaba en la Colección Real desde 1533 cuando fue regalada a Carlos V. Leganés la obtuvo en fecha indeterminada entregándola posteriormente al rey, como afirma su inventario de 1655, siendo la misma citada en 1666 en el Alcázar.

La obra sufrió distintas identificaciones en la documentación histórica, siendo considerado un duque de Ferrara en 1630 y un duque de Florencia posteriormente, pero cuya descripción coincide exactamente con la del cuadro neoyorkino. En la Galería Pitti de Florencia se conserva otra versión de este retrato⁵⁸. Sin embargo el collar de San Miguel que porta el retratado, es muy distinto a la perla que luce en el cuadro de Nueva York y que se asemeja más a la descripción de los inventarios de Leganés. También se conserva una copia tardía en el propio Metropolitan Museum.

Sobre el cuadro no hay acuerdo en la crítica sobre si es original o copia de Tiziano. En cualquier caso si la pintura de Nueva York es la que estuvo en la Colección Real, debe ser también la misma que poseyó Leganés al menos entre 1630 y 1655, aunque ningún número de colección se aprecia actualmente en la pintura. La posibilidad de que este retrato sea una copia flamenca del original de Tiziano, probablemente realizada por Rubens durante su viaje a España, es algo a tener muy en cuenta⁵⁹.

De cualquier manera Leganés sería el primer poseedor español de esta pintura, sea original de Tiziano o copia de Rubens, entregándosela a su muerte a Felipe IV.



Tiziano, Retrato de Alfonso I d'Este, Florencia, Galleria Pitti

19 *Dos Retratos de medio cuerpo tambien de tiçiano de un dux de veneçia llamado el grit y su muger la ducatesa n° diez y nueue y los taso en quatro mill y quatroçientos Reales*

40400

⁵⁸ Wethey 1971, II, p. 197.

⁵⁹ Zeri y Gardner 1973.

19

TIZIANO VECELLIO (Taller).

*Retrato de Andrea Gritti, dux de Venecia.*Anteriormente en la colección
de Margaret Allen Whitaker.

L. 83 x 65 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 19; Marqués de Leganés 1642, núm. 19; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 19; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de Trucos, núm. 19; Colección José de Madrazo 1856, núm. 264; Colección Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 264; Colección Barón de Cortes, Madrid (como Tintoretto); Trotti and Company, París 1909; comprado por Nathan Allen en 1911; heredado por Margaret Whitaker.

Bibliografía. Madrazo 1856, p. 65, núm. 264; Vista-Alegre s. n. p. 65; Suida 1935, p. 83, 162, il. 73 (con procedencia errónea); López Navío 1962, p. 270; Wethey 1971, II, p. 109, núm. 51 variante; Valcanover 1971, p. 216, núm. 216.; Volk 1980, p. 266; Zapata vaquerizo 1993 II, II, p. 123.

Notas:

Según Wethey la pintura procedente de Leganés es la que estaba en la colección de los herederos de Nathan Allen en Kenosha (Wisconsin, EEUU), siendo una réplica de la versión del Metropolitan Museum de Nueva York, que probablemente proceda de la colección ducal de Mantua. En 1660 el comerciante Musson poseía el original de Washington procedente de la colección mantovana. Leganés conseguiría su versión a partir de tal original, tanto desde Mantua, como tras la dispersión de las colecciones de los Gonzaga.

Suida también menciona que esta pintura procede de Madrazo, aunque Wethey afirma que su procedencia es errónea.

En 1636 el Rey tenía un cuadro similar en la pieza en que negociaba, donde se situaron las copias del duque de Sajonia y el Landsgraf cuyos originales ya se habían cedido a Leganés⁶⁰, la presencia de un escudo de armas prueba que no era idéntica a la de Leganés.

19 (bis)

Tiziano (taller)

Retrato de la esposa del dux Andrea Gritti.

No localizada.

Documentada por última vez 1868

85 x 65 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 19; Marqués de Leganés 1642, núm. 19; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 19; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza del Juego de Trucos, núm. 19; José de Madrazo 1856, núm. 265; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 265; Marqués de Salamanca, 1858.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 270; Madrazo 1856, p. 66, núm. 265; Vista-Alegre, s. n. p. 66, núm. 265; Volk 1980, p. 266; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 125.

Notas:

⁶⁰ Martínez & Rodríguez 2007, p. 100 n [800].

Probablemente sería una obra de taller como el retrato del duque. La mejor descripción es la que se aporta en el catálogo de la colección Madrazo:

265 Retrato de la mujer de Andra Gritti, Dux de Venecia

Tiene vestido escotado de terciopelo color de cereza; camisola listada con franjas doradas realzadas de gruesas perlas, collar también de perlas, turbante bordado de oro, y delante un broche de perlas y piedras preciosas (media figura del tamaño natural).

Se documenta por última vez en el inventario levantado a la muerte de la primera esposa del marqués de Salamanca en 1868 (Zapata Vaquerizo)

20 *Otro Retrato de medio cuerpo de un cardenal de mano de tiziano que no se sabe el hombre nº veinte y le taso en dos mill y duzientos reales* 20200

TIZIANO VECELLIO

Retrato de un cardenal

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

Medidas desconocidas. No citadas en la tasación

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo; III marqués de Leganés 1681, Barcelona. Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Cuarto principal de la calle de la Cueva, núm. 20.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 270; Volk 1980, p. 266.

Notas:

El inventario de 1630 aporta algunos detalles como la juventud del retratado y la presencia de un breviario en su mano izquierda, que sin embargo no han permitido identificar la pintura con ningún modelo de Tiziano. El Museo Capodimonte alberga un retrato del Cardenal Farnese, que podría ser una versión de la pintura de Leganés, pero sostiene en su mano izquierda un guante y no un libro.

Otra posibilidad es que se trate de alguna versión del Retrato del Cardenal Granvella, que se encuentra en la William Rockhill Nelson Gallery de Kansas City, que efectivamente tiene su mano izquierda sobre un libro⁶¹. Dado que Ferdinand Boisschot fue el heredero de Granvella, es fácil suponer que Leganés obtuvo una réplica del retrato cuando éste estaba en poder de Ferdinand Boisschot, con quien tenía amplia relación. También debe considerarse la posibilidad de que obtuviera el original, pues según Wethey la procedencia segura de la pintura de Kansas sólo se remonta a la venta Christie's París de 11 junio 1847, (lote 45), presumiéndose en poder de los descendientes de Granvella en 1753.

Por la descripción el retrato de Leganés nada tiene que ver con el que poseía Antonio Pérez que se asemeja al ejemplar conocido en el Kunsthistorisches de Viena, "Otro quadro del cardenal gran Vela sentado en una silla con un reloj junto a él"⁶².



Tiziano, *Cardenal Granvella*
Kansas City, Nelson – Atkins Museum of Art

21 *Otro Retrato de medio cuerpo también de tiziano de un duque de ferrara con un perro que no se ve sino la caueza y el lomo rojo y blanco con un guante calçado en la mano yzquierda y el otro en ella con el tuson y el bestido con botonçillos de* 30300

⁶¹ Wethey 1971, II, p. 126, núm. 77.

⁶² Delaforce 1982, p. 751.

oro y una gorra antigua con una pluma blanca n° veinte y uno y la tasa en tres mill y seis^{tos} Reales

TIZIANO

Retrato de Ferrante Gonzaga

Génova. Colección Privada

Lienzo.



Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 21; Marqués de Leganés 1642, núm. 21; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 21; Francesco Grillo a. 1703; Génova, Hospital de Pobres a. 1722; Clemente Doria, a. 1736.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 270; Boccardo 2002, p. 223.

Notas:

Descrito con precisión en inventario de 1655 como *un duque de ferrara con un perro que no se ve sino la caeça y el lomo rojo y blanco con un guante calçado en al mano izquierda y el otro en ella con el tuson y el bestido con botonçillos*, fue identificado por Piero Boccardo, gracias a la detallada descripción, con el retrato de *Ferrante Gonzaga* actualmente en una colección privada genovesa.

En 1630 la pintura fue había sido definida como un duque de milán, pero la descripción alude evidentemente al cuadro descrito posteriormente con el número 21: *Yten ottra de un duque de milan con una mano calçada en un guante y la otra sobre un perro con manchas vermejas y Blancas assi mismo de medio cuerpo y original de tiçiano*⁶³.

La posibilidad de que el cuadro de Leganés sea el mismo que estuvo en la colección de Francesco Grillo que menciona Boccardo es muy alta debido a las relaciones de su tío Marco Antonio Grillo con el nieto de Leganés y las donaciones que éste le hizo de diversos tapices⁶⁴. La salida de la pintura del mayorazgo de Leganés en los últimos años del siglo XVII justificaría su reclamación en el reconocimiento del mayorazgo de 1711 para su herencia por el conde de Altamira⁶⁵.

La identidad del personaje también fue argumentada por Piero Boccardo. La presencia del Toisón de Oro excluye la posibilidad de miembros de las familias Este o Sforza. También se excluye, por razones de fisonomía, la identificación con Carlos V, propuesta por Torriti⁶⁶. Boccardo propone el nombre de Ferrante Gonzaga (1507-1557) duque de Ariano y hermano menor del duque de Mantua Federico II, que obtuvo el Toisón en 1533. Apoya convincentemente la identificación en la efigie reproducida en Cadenas y Vicent, que muestra a Ferrante en edad madura⁶⁷.

⁶³ Apéndice Documental, Doc. 2.

⁶⁴ Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección en este mismo trabajo.

⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁶⁶ Torriti 1970, p. 134-135.

⁶⁷ Cadenas y Vicent 1977, p. 81.

22 *Otro Retrato de medio cuerpo de tiçiano de un senador veneciano con una ropa de pellejos y los guantes en la mano derecha n^o veinte y dos y la tasa en mill R^s 10000*

TIZIANO VECELLIO

Retrato de un senador veneciano

No localizada

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 22; Marqués de Leganés 1642, núm. 22; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 22.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 270; Volk 1980, p. 266.

Notas:

Por la descripción es muy probable que se tratase de un retrato realizado por Tintoretto, quien pintó numerosos senadores venecianos⁶⁸.

El inventario de Leganés de 1630 lo describe como *otro rretrato del mismo tamaño de un senador de Benecia con una rropa forrada en martas y unos guantes en la mano derecha original del tiçiano*, detalles que impiden identificarlo con los retratos de senadores que se conservan en el Museo del Prado. Uno atribuido a Tiziano (P413) y otro a Tintoretto (P379).

Hay varias citas en los inventarios reales de 1686 y 1700 que se pueden relacionar con la pintura de Leganés. Bottineau cita dos cuadros similares en la Colección Real. El primero (Alcázar 1666, pasillo del Zaguante. Alcázar 1886, Pasillo que llaman de la Madona, núm. 218; Alcázar 1700, núm. 52) lo vincula al *Magistrado* del museo del Prado (P45); el segundo (Alcázar 1686, Galería del Mediodía, núm. 279, Alcázar 1700, núm. 90), lo relaciona con el *Procurador Veneciano* de Tintoretto (P379)⁶⁹. Sin embargo no hay datos sobre que Leganés cediera su pintura a la Colección Real, y la mención a las martas es un detalle demasiado poco específico para vincular la pintura de Leganés, con la que están en la Colección Real.

Un retrato similar al descrito en la colección Leganés con ropa de piel y guantes en la mano se encuentra en el Statens Museum for Kunst de Copenhague⁷⁰, donde fue adquirido en 1926, sin que se haya podido establecer su relación con el que poseía Leganés.

23 *Otro Retrato de medio cuerpo de tiçiano de sebastian Venero general de los Dada a su Veneçianos en la vatalla naual harmado con su baston en la mano = esta magestad pintura del numero veinte y tres dio su ex^a en su vida a su mag^d*

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO

Almirante veneciano

Madrid. Museo del Prado, (P366)

L. 82 x 67

Inscripciones: 37; 919; Sebastian Veniero (eliminada en restauración moderna).



⁶⁸ Véase al respecto Rossi 1990.

⁶⁹ Bottineau 1956-1958, LX, 2, p. 149 núm. [218] y p. 157 núm. [279] respectivamente.

⁷⁰ Valcanover 1969, p. 124, núm. 373.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 23; Marqués de Leganés 1642, núm. 23; Donado a Felipe IV entre 1642 y 1655; Alcázar 1734, núm. 126; Palacio Real, Furriera del Rey 1747, núm. 37; Palacio Real 1772 Tribuna y trascuartos, núm. 37; Palacio Real 1794 Pieza del Oratorio, núm. 36; 1834, Colección Fernando VII, Museo del Prado núm. 406; Museo del Prado 1856, núm. 919

Bibliografía: Museo del Prado 1920, p. 75, núm. 366; Pittaluga 1925, p. 274; Von der Bercken 1942, p. 114; Tietze 1948, p. 355; Berensón 1957, p. 174; López Navío 1962, p. 271; De Vecchi 1974, p. 112, núm. 182; Rossi 1969, p. 76; Barcelona 1997, p. 76, núm. 8; Inventarios Reales Carlos III, 1988, p. 45, [389]; Rossi 1990, p. 95, núm. 75; Checa 1994, p. 281, núm. 77; Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, II, p. 103, núm. 37.

Notas:

Una inscripción que tapaba el brazo sostenía la identidad de Sebastiano Veniero. La inscripción debía estar ya añadida en tiempos de Leganés, pues así aparece descrito en su inventario cuando lo dona al Rey. Se retiró en 1951 por ser considerada una adición posterior.

La identificación de esta entrada con la pintura del Museo de Prado se basa por lo tanto en el hecho de que Leganés regaló la obra a Felipe IV en 1655, aunque no será hasta el siglo XVIII cuando la pintura esté documentada con seguridad en la Colección Real. El cuadro no ha sido localizado con seguridad en los inventarios reales del siglo XVII. Bottineau lo identificó erróneamente con una entrada del inventario de 1686 de un “dux de Venecia” localizado en el “Pasillo de la Madonna”, sin embargo alude con acierto a que la pintura procede de la testamentaria de Leganés⁷¹. Este error ha dado en afirmar, también erróneamente, que se encontraba en tal localización en los inventarios de 1666 y 1700. Bottineau estaba probablemente siguiendo lo afirmado en el Catalogo del Museo del Prado de 1920 por Pedro Madrazo, que mencionaba la pintura en el Pasillo de la Madona del Alcázar en 1700. El cuadro vuelve a citarse con seguridad tras el incendio de 1734, cuando se considera retrato de Veniero por Veronés, consideración que se repite en la muerte de Felipe V (“Sebastian Benttero”). Según se aprecia en fotografías anteriores a la restauración que eliminó el letrero, el número 37 del inventario de 1747 estaba pintado éste, lo que permite considerarlo como un letrero antiguo. En 1772 en el Palacio Real se considera obra del mismo autor, sin identificar el personaje, mientras que a la muerte de Carlos III se considera obra de Tiziano representando a “Sebastian Becello”, en lo que parece una lectura confusa de la cartela. En 1834 ya estaba expuesta en el Museo como parte de la Colección Real del fallecido Fernando VII⁷².

La identidad del retratado no está clara. El personaje coincide con otro retrato de los Uffizi de Florencia (inv. 921), o con el de Agostino Barbarigo del Cleveland Musuem of Art, pero difiere claramente del retrato de Sebastiano Veniero del Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 32). Sin embargo, aún no respondiendo a la misma identidad, el retrato del Museo del Prado deriva formalmente del cuadro de Viena, de donde se toma no solo la postura sino la posición del brazo derecho, mediante un calco en los detalles el brazo derecho⁷³. Se evidencia así que el cuadro que poseía Leganés es un ejemplo de la producción masiva de retratos que realizó Tintoretto en su taller.

En los distintos inventarios de la colección Leganés, se considera siempre obra de Tiziano.

24 *una susana en el baño con dos biejos a una ventana de mano de tiçiano bara y quarta de alto y poco menos de ancho n° Veinte y ocho y la taso en ochoçientos Reales*

ø800

⁷¹ Bottineau 1956-1958, LX, núm. 2.

⁷² Citamos por inventario manuscrito y fotocopiado en Biblioteca del Museo del Prado, p. 406.

⁷³ Falomir 2007, p. 105.

Escuela de Tiziano

Susana y los viejos

104 x 90 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1883.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 24; Marqués de Leganés 1642, núm. 24; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 24; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de las Bóvedas donde está el pozo; Condes de Altamira, siglo XVIII-XIX; Madrazo 1856, núm. 267; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 267.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Madrazo 1856, p. 66, núm. 267; Vista-Alegre, s. n., p. 66, núm. 267; Zapata Vaquerizo 1993, I/II, p. 121.

Notas:

El inventario de 1726 la considera de la escuela de Tiziano y aporta una descripción más fina al describir como los viejos miran a través de una ventana. Mientras que el inventario de Madrazo define que era una ventana ovalada. Datos que han impedido, sin embargo, identificar la pintura con ningún ejemplar conservado en la actualidad.

Se documenta por última vez en el inventario de la testamentaria del marqués de Salamanca en 1883 (Zapata Vaquerizo).

25 *Un herodías con una canezga de san Ju^o una fuente en las manos de mano de tiziano
n^o beinte y cinco y los taso en duzientos y treinta y quatro R^s*

0234

TIZIANO VECELLIO

Herodías con la cabeza del bautista.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 25; Marqués de Leganés 1642, núm. 25; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 25; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Repostería, núm. 26.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Beroqui 1946, p. 169; Wethey 1969, I, p. 160; Schroth 1990, pp. 54 y 246

Notas:

La localización del inventario de pinturas del conde de Altamira de 1726 donde se encuentra la obra que poseía Leganés, impide seguir identificándola con la pintura que actualmente pertenece al Museo del Prado como *Salome con la cabeza del Bautista* (P428), pues ésta se documenta perfectamente en los inventarios reales hasta su ingreso en la pinacoteca. Wethey mencionó la procedencia completa, con presencia en los inventarios reales desde 1666 hasta el ingreso en el Museo del Prado⁷⁴. Anteriormente había sido Beroqui quien consideró “casi seguro” que la pintura del



Tiziano *Salome con la cabeza del Bautista*,
Madrid Museo del Prado, P428

⁷⁴ Wethey 1969 I, p. 160.

Museo de Prado, procediese de la colección Leganés⁷⁵, algo que posteriormente se ha considerado como una afirmación rotunda de su procedencia. De hecho, la pintura de la colección Leganés no tendría por que responder al prototipo del Museo del Prado, pudiendo ser alguna de las otras versiones de Tiziano conocidas o cualquiera de sus innumerables versiones o copias. La calidad del cuadro quizá no fuera demasiado elevada pues en 1726 se le califica de “escuela del Tiziano”. La ausencia de medidas en los inventarios impide una identificación correcta con alguna de las versiones conservadas actualmente. Pudiera darse el caso de que efectivamente la pintura que en 1655 estaba en poder de Leganés fuese la que pasó a la Colección Real, quedándose una copia en su propia colección, por lo que sería considerada obra de escuela en 1726. Pero la ausencia de un número de colección en el cuadro del Museo del Prado impide comprobar tal posibilidad. Por otro lado, la mención a la pintura en el inventario de Leganés de 1637, impide considerar que fuese la misma pintura que aparece en la colección real inglesa como también apuntó Wetthey, y también niega la posibilidad de que sea la que poseía el duque de Lerma, que en ocasiones se ha afirmado que pasó a Leganés a través de la colección del nieto de Lerma en 1637. En 1607 una obra idéntica se encuentra en la Quinta del Prior, en 1611 está en poder de Tristán Cirica, posteriormente fue trasladada a Lerma, al convento de San Blas donde está en 1617, a Madrid en 1628, y de nuevo a la casa señorial de La Ventosilla en 1637. Schroth la identifica con la que tuvo Leganés, afirmando que la podría haber adquirido de la almoneda del nieto de Lerma de 1636⁷⁶. El inventario del nieto Francisco de Sandoval fue levantado el 14 Febrero 1636, en él se afirma que son suyos todos los bienes existentes en La Ventosilla, pero no se describen⁷⁷. Tampoco hay un documento de almoneda donde rastrear quien compra sus pinturas. Si la Herodías se encontraba en La Ventosilla en 1637 como afirma Schroth, no puede ser la misma pintura de Leganés, pues en 1637 ya está recogida en su inventario.

-
- 26** *Una venus con un baso en las mano su hijo a las espaldas Baco que la corona con una guirnalda en las manos de hubas y un satiro y una ninfa de mano de tiziano n° Veinte y seis y la taso en mill Reales* 10000

TIZIANO VECELLIO

Alegoría

No localizada.

Documentada por última vez 1868

L. 118 x 130 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 26; Marqués de Leganés 1642, núm. 26; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 26; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, Repostería, núm. 26; Condes de Altamira, siglo XVIII-XIX; Colección José de Madrazo 1856, núm. 273. Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 273.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Madrazo 1856, p. 68; Vista-Alegre, p. 271 Zapata Vaquerizo 1993 II/II, p. 131

Notas:

Permaneció en la colección de Leganés, durante todo el siglo XVII siendo heredada por el conde de Altamira en 1711, de quien la adquirió José de Madrazo, en cuya colección se localiza en 1856. Según el catálogo de Madrazo la obra medía 118 x 130 centímetros y está descrita de la siguiente manera: *La Diosa está sentada al pie de un árbol teniendo una vasija de cristal con licor en las manos, adornada con relieves de oro que figuran mascarones, animales y medallones. El Amor está recostado en su espalda, y delante de ella hay una ninfa medio desnuda con una mano en el pecho. Entre las dos figuras un fauno desnudo recoge*

⁷⁵ Beroqui 1946, p.169.

⁷⁶ Schroth 1990, pp. 54 y 246.

⁷⁷ El inventario en AHPM 7125, f. 245 y ss. cit. Schroth, 1990, p. 89 y ss., la afirmación en f. 261v.

racimos de uvas, y detrás de la ninfa un sátiro presenta á la Diosa diversos frutos en una fuente de plata. (Medias figuras del tamaño natural).

Por la descripción se trata de una de las composiciones realizadas por Tiziano o alguno de sus seguidores -habitualmente Alessandro Varotari- a partir de la llamada *Alegoría del Marqués del Vasto* (París, Louvre, num 754) que se ha considerado que procedía de España, habiendo sido adquirida por Carlos I de Buckingham en su visita de 1623⁷⁸. Otra versión, también muy cercana a la de Leganés, sería la conservada en Alte Pinakothek de Munich, aunque ésta sostiene una figurita de Hermes en sus manos y no un vaso. Más próxima sería la que Wethey menciona como de la colección Ignacio Canals Tarrats, anteriormente en la colección del marqués del Castillo⁷⁹. Desconocemos si esta última procede de la colección de Madrazo, lo que probaría que se trata de la misma pintura que poseyó Leganés.

Una composición muy similar está documentada en la Colección Real. En 1614 se encuentra en la sala de Audiencias del Palacio de El Pardo: *Lienzo de Ticiano, en que están quatro figuras, dos mugeres y un hombre y un sátiro con un frutero de rosas en la mano, y la mujer con un cupido al lado en el hombro y un baso de bidrio en las manos*, que ha de ser la misma que en 1636 se cita en el Alcázar: *Lienzo al olio y en él ai dos figuras de mugeres sentadas, una bestida de verde con un vidrio grande en las manos con guarnición de oro medio de agua y a las espaldas un cupidillo echado en ellas y sobre sus manecillas: la otra en camisa la mano derecha puesta en los pechos y manto colorado y detrás de ella un sátiro con un azafate de plata alçado las manos con unas granadas encima y en medio del cuadro una figura de un hombre desnudo con el brazo alçado a lo largo es de mano de ticiano*⁸⁰, y que sería la misma descrita en 1666 (núm. 702) y 1686 (núm. 875)⁸¹ y en el mismo lugar en 1700, con el número 497⁸².

El marqués del Carpio poseía una muy similar ya en 1677 en su Quinta de San Joaquín: *320 un quadro de Siquis y Cupido y benus sentada con un baso en la mano y un satiro buelto de espaldas y otro satiro levantado una bandeja con fruta original de Ticiano de baa y media de Cabida y dos varas de ancho. Con su marco dorado y tallado*⁸³; que también se localiza en 1689: *368 otro quadro de Siquis y Cupido y Venus Senttda con un basso en la mano y uno Satiro buelto de Espaldas y otro Satiro lebantando una Vandeja con frutta original del Tiziano de Vara y media de Caida y dos varas de ancho con marco Dorado y Tallado en seis^{os} Duc^{os} 6600 [reales]*⁸⁴.

Se documenta por última vez en el inventario levantado a la muerte de la esposa del marqués de Salamanca en 1868 (Zapata Vaquerizo).

27

Dada a sy mag^d de borden de la dha marq^{ta} de las doce
Esta Pintura es de las de la m^{ta} de la s^a marq^{ta}

Otra de Venus con su hijo con dos pinturas de cupido vendandole el uno los ojos y dos ninfas con flores y frutas tambien de mano de ticiano esta pintura del numero veinte y siete despues de la muerte de su ex^a se llebo a su mag^d de borden de la ex^{ma} señora marquesa la qual es por quenta de las doce de la manda de la dha señora marquesa

TIZIANO VECELLIO

Alegoría

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1794

⁷⁸ Brown 2003, p. 47 y Checa 1994, p. 269, que la identifica con la que se encuentra en Louvre.

⁷⁹ Wethey, 1975, III, p. 128, variante 1. Ilustrada en Barcelona 1928, p. 228.

⁸⁰ Cfr. Madrid 2003, p. 264.

⁸¹ Bottineau 1956-1958, LX, 3, p. 323; Wethey 1975, p. 129; Portus 1998, p. 118

⁸² Inventarios Reales Carlos II 1975, p. 65, núm. 497.

⁸³ de Frutos, 2005, Apéndice Documental, p. 84.

⁸⁴ Burke & Cherry 1997, I, p. 850, núm. [354]).

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 27; Marqués de Leganés 1642, núm. 27; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 27; Cedida a Felipe IV por la marquesa de Leganés antes de 13 Mayo 1655; Alcázar 1686, Bóvedas del Tiziano; Alcázar 1700, Bóvedas de Tiziano; Alcázar, Armería, 1734, núm. 19; Palacio Real 1772, Antecámara de Su Majestad, núm. 19; Palacio Real 1794, Pieza de Comer, núm. 19.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271.

Notas:

Aunque la descripción se asemeja a la obra de tema similar de la galería Borghese de Roma, la versión que poseía Leganés de este famosa composición de Tiziano era diferente, dado que las ninfas no ofrecen el arco y el carcaj sino flores y frutas. Dato que se antoja muy importante para su localización posterior.

Es una composición con cierta fortuna entre el coleccionismo hispano. Antonio Pérez poseía una obra similar en 1585: *Otro quadro de la diosa Venus vendando los ojos a su hijo cupido y otras ninfas que le traen presentes*⁸⁵. Aunque el inventario no afirma que sea de Tiziano, Pérez poseía importantes obras originales de este artista⁸⁵. Ésta era similar a la pintura en Roma. Delaforce relaciono la pintura de Pérez con la de la galería romana. Sin embargo, según Wethey, ésta es copia, probablemente flamenca del siglo XVII. Por su parte Miguel Falomir considera posible que la de Pérez fuese la de Italia, porque, probablemente fuera adquirida en 1608 por Scipione Borghese a Paolo Emilio Sfondrati Pallavicini, cardenal de Santa Cecilia y sobrino del papa Gregorio XIV porque cuando se subastó la colección en 1585 la familia Sfondrati, era súbdita del rey de España y Paolo Sfondrati, tío del Cardenal del mismo apellido residía en Madrid y era hombre de confianza de Felipe II.

La obra de Leganés pasó tras su muerte y con seguridad entre febrero y junio de 1655 a la Colección Real por decisión expresa de la marquesa viuda⁸⁶. No ha sido localizada en el fragmentario inventario de 1666, pero si se localiza en 1686 en las Bóvedas del Tiziano, junto a la versión que existía en la Colección Real:

otra Pintura de siete quartas de largo y vara y quarta de alto de vna Venus tapando los ojos a Cupido de mano del Tiziano y esta junto a la puerta que sale al Parque;

*otra pintura de la Diosa Ceres que le ofrecen diferentes fruta, y Venus tapando los ojos a Cupido de Vara y tres quartas de ancho y vara y quarta de alto de mano del tiziano*⁸⁷.



Tiziano, *Venus vendando los ojos a Cupido*, Washington, National Gallery

Ambas siguen en 1700 juntas en el mismo lugar:

504 *Yttem Ottra pintura de siete quarttas de largo y vara y quartta de altto de una venus tapando los ojos a a cupido de mano de el tiziano y estta juntto a la puertta que sale al Parque con marco negro tasada en quinienttos y cinquenta doblones 550*

505 *yttem ottra de la Diossa Ceres que le ofrecen diferentes fruttas y Venus tapando los ojos a Cupido de vara y tres quarttas de ancho y vara y quartta de altomano del tiziano con marco negro tasado en Seisçientos Doblonos 600*⁸⁸.

Una de estas dos pinturas será la que posee el Museo del Prado (P3865) procedente de la Colección Real, copia precisa de la obra de la Galería Borghese de Roma, donde a Venus y cupido le entregan dos ninfas la el arco y el carcaj. Esta es la que estuvo en deposito en de Museo de Sevilla⁸⁹. Mientras que la otra correspondería a la procedente de Leganés, donde las ofrendas son frutas y se presume la presencia de Ceres.

⁸⁵ Delaforce 1982, p. 750, n. 58.

⁸⁶ Tasación, f.575-575v; López Navío 1962, p. 271.

⁸⁷ Bottineau 1956-1958, LX, p. 234, [núm. 883 y 884 respectivamente].

⁸⁸ Inventarios Reales Carlos II 1975, p. 68, núms. 504 y 505.

⁸⁹ Wethey 1975, p. 131, núm. 4 copia 3.

Tras el incendio de 1734 se amontonaron juntas todas las fábulas de Tiziano en la armería localizándose las de Venus cegando a Cupido, y las de Venus con vaso y sátiro, todas juntas sin diferenciación precisa:

19 otro de vara y media de alto y vara y tres cuartas de ancho Venus cupido muy maltratado, original de Tiziano, con marco negro

22 otro de vara y dos tercias de alto y vara y media de ancho de Venus y Medusa, copia del Tiziano con marco negro bien tratado

25 otro de vara y media en quadro, incluso lo añadido, con marco negro bien tratado de venus y cupido, original de el Tiziano

26 otro de Baco Venus y Ceres de vara y media en quadro bien tratado con marco negro copia del Tiziano.

Antes de 1747 fueron en el Buen Retiro en 1747 hay tres similares pero que no se pueden relacionar con precisión por los pocos datos que ofrecen:

19 Otro de Vara y media de alto y vara y tres cuartas de ancho de Venus y cupido original del Tiziano en nueve mil reales 9000

25 Otro de vara y media en quadro de Venus y Cupido original del Tiziano en seis mil 6000

26 Otro de vara y media en quadro de Baco Venus y Ceres, Copia del Tiziano en mil y quinientos Reales 1500

22 Otro de Vara y dos tercias de alto y vara y media de ancho de Venus y Cupido original del Tiziano en nueve mil 9000⁹⁰

Sin embargo la mayoría de estas pinturas están en 1772, en la Antecámara de SM en el Palacio Real, donde consta que la descripción de la número 19 corresponde con la que tenía Leganés, dado que es en la que le ofrecen frutas. Las otras tres parecen tener otros temas, especialmente el de Venus con Cupido y un espejo.

19 Este numero consta del inventario antiguo por que en el que actualmente tiene no hay certeza = otra de vara y media de largo y vara y tres cuartas de ancho que representa a Venus vendando los ojos a cupido y otras tres media figuras con frutas, original del Tiziano.

22 un quadro de Venus con cupido que le presenta un espejo de vara y media en quadro original del mismo autor

26 otro de Baco Venus y Ceres de vara y media en quadro del mismo autor.

25 Venus de mas de medio cuerpo mirandose a un espejo que la tiene Cupido vara y media en quadro original de Tiziano⁹¹.

En 1794 se citan en la Pieza de comer del Palacio Real nuevo las siguientes:

19 Venus vendando los ojos a Cupido, Tiziano 6000

26 vara y media en quadro Baco Venus y Ceres Idem en 6000

Mientras que otra aparece entre las pinturas descolgadas:

22 Vara y media en quadro Venus mirándose a un espejo q tiene Cupido, Tiziano 9000⁹²

Aunque no se le sigue la traza desde 1700 la versión del Prado permanecería siempre en la Colección Real, así está inventariada en 1656, núm. 2557, pasando en 1881 al Museo de Murcia y desde 1970 a 1989 al de Sevilla⁹³. La que procedía de Leganés se pierde tras 1794. La única versión que responde exactamente al prototipo de Venus vendando los ojos a cupido con figuras oferentes, es la obra conservada actualmente en la National Gallery of Art de Washington considerada de un seguidor de Tiziano⁹⁴. Esta obra está hoy cortada en su parte derecha, aunque se vislumbra un brazo en alto sosteniendo una cesta, lo que coincidiría con la versión de Leganés. Además según un



Tiziano, Venus vendando los ojos a Cupido, Roma, Galleria Borghese

⁹⁰ Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, p. 173, núm. 19, p. 170, núm. 25, p. 170, núm. 26 y p. 170, núm. 22, respectivamente.

⁹¹ Citamos por la transcripción de Sánchez Cantón disponible en la Biblioteca del Museo del Prado.

⁹² Inventarios Reales Carlos III, 1988, p. 64, núm. [614].

⁹³ Museo del Prado, Colección Real, 1990, p. 670 núm. 2557.

⁹⁴ Samuel Kress Collection 1952.2.12.

inventario de 1739-49, describe estas figuras como “*Gli Elementi che offrono un Tributo*”⁹⁵, lo que se acerca mucho mejor a la descripción del cuadro de Leganés. La conocida procedencia de la obra de Washington desde el siglo XVIII impide considerar que fuese la misma pintura que tuvo Leganés, aunque es la versión que más se le acerca.

28 *Otro Retrato de medio cuerpo de mano de mical Anjel carauacho con un montante en el brazo y una mano sobre un libro n° veinte y ocho le taso en ochoientos reales*

0800

DANIELE DA VOLTERRA

Retrato desconocido

Madrid. Museo del Prado.
P00069

T. 101 x 64 cm.

Inscripciones: 28



Procedencia: Marques de Leganés 1637, núm. 28; Marqués de Leganés, 1642, núm. 28; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 28; Conde de Altamira 1711; Colección Felipe V, La Granja 1727; Colección Felipe V 1745, La Granja, “pieza donde se dice misa”; Palacio de la Granja, 1772, núm. 118; Palacio de la Granja, 1794, núm. 118; Colección Real en el Museo del Prado, 1857, núm. 734;

Bibliografía: Madrazo 1872, p. 50; Serafini 1915, p. 120-123; Beroqui 1914, p. 12; Allende & Sánchez Cantón 1919, p.119; López Navío 1962, p. 271; Inventarios Reales Carlos III, 1989, p. 232; Museo del Prado 1990, p. 207; Falomir Faus 2000; Aterido et al 2004, II, p. 16 y 487. González Cristóbal 2000, p. 68-69.

Notas:

De procedencia desconocida la obra, cuyo número 28 aún visible en el cuadro prueba su adscripción a la colección Leganés, fue adquirida por el marqués antes de 1637. En todos sus inventarios aparece con una sorprendente atribución a Caravaggio, que la crítica moderna ha desestimado casi en su totalidad. En 1711 no se anota su ausencia del mayorazgo que heredaba el conde de Altamira Antonio Moscoso, lo que presupone que pasó a su poder. Posteriormente está citada en el inventario de 1734 de los bienes de Felipe V, con mención explícita a su presencia en la colección real en 1727⁹⁶. Además no hay trazas suyas en el inventario que se realizó de las casas de Altamira el 15 de junio 1726, por lo que entre 1711 y 1726 pasó a poder de Felipe V, como posible donación del conde Antonio Moscoso, quien fue hasta su muerte en 1725 Sumiller de Corps del príncipe Luís. Pese a estar inventariada claramente en el inventario de Felipe V, la pintura tiene un sello de Isabel Farnesio en el reverso del cuadro. En la colecciones de la Granja permaneció hasta su ingreso en el Museo del Prado en cuya colección real de 1857.

⁹⁵ Cfr. Madrid 2003, p. 265.

⁹⁶ Ver sobre este inventario Aterido *et al.*, 2004, p. 79.

La autoría del cuadro ha tenido numerosas variaciones. Adquirido por Leganés como Caravaggio, en los inventarios de Felipe V aparece citado como obra de Bronzino, presumiblemente a partir de su aspecto florentino. Como obra de este autor permaneció en los sucesivos inventarios reales del Palacio de la Granja. Distintos investigadores lo atribuyeron tanto a Bronzino (Frizzoni, Berenson), como a Alessandro Allori (Morelli)⁹⁷. Sin embargo Berenson no lo incluiría como obra florentina en su libro de 1909⁹⁸. Probablemente porque desde el Catálogo del Museo del Prado de 1872, la catalogación oficial establecida por Pedro de Madrazo lo atribuía a Girolamo da Carpi, considerándolo como posible retrato de Onofrio Bartolini, citado por Vasari, probablemente por sus similitudes formales, especialmente en cuanto a la posición del personaje, con el retrato de Onofrio Bartolini Salimbeni de la Galleria Palatina de Florencia. En 1915 Serafini lo consideró posible retrato de Alfonso d'Este, hijo de Hercole II, obra de Carpi.



Danielle da Volterra,
Retrato masculino,
Nápoles, Museo de
Capodimonte

En 1919 Allende Salazar y Sánchez Cantón, señalaron su origen en el inventario del Marqués de Leganés, y primera atribución a Caravaggio, aunque considerando que la obra pasó a la colección real como regalo suyo a Felipe I. Tomando como punto de partida, la habitual certeza de las atribuciones del inventario de Leganés, consideraron la posibilidad de que se tratara de una obra de la época juvenil del artista, alejada de su tenebrismo más conocido. Arguyeron las similitudes de la obra más joven de Caravaggio con la manera de Giorgione, citando a Bellori⁹⁹. Consideraron que la blandura veneciana de la pintura era templada en el retrato desconocido con colores oscuros, dando un carácter singular. También se basaron en la melancolía giorgionesca de ciertas obras de Merisi, que estuvo en Venecia entre 1580 y 1590. Además, los eruditos españoles argumentaban las ciertas similitudes con la obra madura de Caravaggio, por ejemplo con el niño que porta el yelmo del retrato del Gran Maestre de Malta Alof de Vignacourt del Museo Louvre de París. Aspectos que les llevaron a considerar la pintura probable obra de este artista.

Sin embargo sus argumentaciones no parece que fueran aceptadas mayoritariamente, y en siguiente catálogo del Museo en 1920 -del propio Sánchez Cantón. la obra siguió siendo considerada oficialmente obra de Girolamo da Carpi. Recientemente Falomir ha argumentando convincentemente las similitudes del retratado con una tabla del Museo de Capodimonte, de probada atribución histórica a Danielle de Volterra, considerándola un recordatorio de la pintura del Prado, destinado a realizar versiones a partir del original, reabriendo de esta manera el debate sobre la autoría de la tabla.

29 *Otro Retrato de medio cuerpo de mano de correjo de un jardinero*
Dada al arremangado un brazo con un limon en una mano y un pañizuelo en la otra
s don Luis buelta las espaldas = esta pintura se dio por manda de su ex^a al señor don
de Haro Luis de haro n^o veinte y nueve

ANTONIO ALLEGRI, CORREGGIO.

Retrato de un Jardinero

No localizada.

Documentada por última vez en 1689.

Medidas no citadas

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 29; Marqués de Leganés, febrero 1655, núm. 29; Luís de Haro, antes mayo 1655; Marqueses del Carpio, 1670, Huerta de San Joaquín, “Quarto Principal que mira al jardín de la primera pieza”; 1677, Marqués del Carpio, Jardín

⁹⁷ Notas manuscritas en el servicio de documentación del Museo del Prado.

⁹⁸ Berenson 1909 p. 121 y ss.

⁹⁹ Bellori 1672, I, p. 204.

de San Joaquín, “Segundo recibimiento de la Galería Nueva”, núm. 15, como Tintoretto; Marqués del Carpio 1689,

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; De Frutos, 2005, Apéndice Documental 7, p. 56 y 9, p. 67; Burke & Cherry 1997, I, p. 832,

Notas:

Singular retrato de un personaje considerado como un jardinero, muy extraño en la producción de Correggio. Sin embargo se trata de una de las pinturas más estimadas por Leganés, como afirma en su testamento cuando la lega a don Luís de Haro: “*Al señor Dⁿ Luís de Haro mi sobrino una Pintura origina del correjo de un jardinero de medio cuerpo con un limon en la mano, por ser de las mejores que tengo...*”¹⁰⁰. Una vez muerto Leganés, en febrero de 1655, y abierto el testamento, la pintura le sería entregada inmediatamente a su destinatario, pues en mayo de 1655 así se afirma en la tasación de la colección de Leganés.

Sin embargo, no comparece en las colecciones de don Luís de Haro. Ni en el inventario de sus pinturas levantado en 1651¹⁰¹, ni en el que se redacta a su muerte en 1662¹⁰². Aunque se cita en el inventario de 1670 realizado a la muerte de su nuera Antonia María de la Cerda, hija del duque de Medinacelli y esposa del hijo de don Luís, Gaspar de Haro, marqués de Carpio. En ese momento la pintura aparece situada, en el *Quarto Principal que mira al jardín* de la primera pieza de la residencia familiar de la Huerta de San Joaquín: *Un retrato e un ortelano con una naranja en la mano de bara y cayda y mas de media bara de ancho con su marco negro. En 88 reales, Sin número*. En 1677 reaparece en los inventarios de Carpio, pero a diferencia de como era considerado por Leganés, se atribuye a a Tintoretto: *nº 15. Un quadro de medio cuerpo de un ortelano con una naranja en la mano y la otra la enseña un poquito por la parte de atras con un pañuelo original del Tintoretto de bara y tervia de Cabida y bara y quarta de ancho con su marco negro*¹⁰³. A la muerte de Carpio se inventaría la pintura en la llamada pieza segunda del mismo palacio con idéntica atribución: *15 Otro retrato de medio cuerpo de un ortelano con una Naranja en la mano y en la otra la enseña un poquito por la parte de atras con un pañuelo, original de tintoretto de vara y tterzia de caida y Bara y Quarta de ancho con marco negro en ochocientos Rs 800*¹⁰⁴. Esta atribución a Tintoretto en las colecciones de Carpio permite reconsiderar la apariencia de la pintura, pasando de ser un dudoso retrato del parmense en el inventario de Leganés a una imagen más naturalista y propia del manierismo véneto.

30 *Otra caueza de rafael de Urbino de su mano pintada al fresco = esta pintura*
m^a *del numero treinta esta tasada en morata*

RAFAEL

Cabeza.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Fresco. Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 30; Marqués de Leganés 1642. núm. 30; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 30.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Ruiz Manero 1996, p. 157.

Notas:

¹⁰⁰ AHPM, 6265, f. 363.

¹⁰¹ Burke & Cherry 1997, I, pp. 462 y ss.

¹⁰² Archivo Medinacelli, Toledo, Leg.104-1, transcrito en De Frutos 2005, Apéndice Documental 5.

¹⁰³ Archivo de la Casa de Alba en Madrid, C^a 221-12; transcrito en De Frutos 2005, Apéndice Documental 9, p. 68.

¹⁰⁴ Burke & Cherry 1997, I, p. 832.

A tenor de la descripción se trataba de un fragmento de pintura al fresco, tenida como obra de Rafael. El inventario de la villa de Morata de 1655 la describe como una cabeza de Rafael de Urbina¹⁰⁵, sin aportar medidas, ni soporte, ni ningún otro dato iconográfico.

31 *Otra pintura del mro quintin de un banquero contando jetones sobre una mesa
m^a y en ella y en un almario diferentes libros y papeles con sellos de letras de rentas
y un becoquin con la caueza con orejas = esta pintura del numero treinta y uno
esta tasada en morata*

QUENTIN METSYS

No localizada.

Banqueros contando dinero.

Documentada por última vez 1868

T. 79 x 54¹⁰⁶

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 31; Marqués de Leganés 1642, núm. 31; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 31; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Recibimiento subiendo de la escalera, de retratos de venecianos”, núm. 459; José de Madrazo 1856, núm. 556; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 529; Venta Salamanca 1867, núm. 159.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 133; Vista-Alegre, s.n., p. 126; Salamanca 1867, p. 21; Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p. 271 Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 38.

Notas:

Representación de un avaro atendiendo su negocio. Fue llevada por el marqués de Leganés a las casas de Morata de Tajuña, donde se tasó en 1655 y se describe como : *Otra sobrepuerta de un hombre sin barbas q esta con recado de escriuir contando doblones 2400 [reales]*. Es llamativo que el precio tan elevado que se da a la pintura, lo que parece inferir que se trataba de una pintura de calidad. La obra permaneció siempre en las casas de esta población, donde en 1753 se mantenía en la misma sala donde se colgaban pinturas representando estereotipos venecianos, lo que implica que esta pintura era interpretada en clave costumbrista como representación de personajes de otras lugares. En este momento se describe como: *459 Vna pintura de vn ombre, en tabla, de medio cuerpo, contando dinero sobre vna messa, de mano de Monsur Quintín de vna vara de alto y tres quartas y media de ancho, sobre la puerta*. La pintura permanecería como propiedad de la casa Altamira hasta que fue adquirida por José de Madrazo, en cuyo catálogo se describe con mayor precisión, siendo el mejor retrato del aspecto de la pintura:

556 Un avaro

En una pequeña estancia con armarios o estantes, un viejo avariento, con trage azul ceniciento, manto encarnado y muy estropeado y gorro blanco en la cabeza, se deleita contando dinero sobre una mesa cubierta con tapete verde, en la que hay además un tinero, papeles y libros de cuenta y razon. (Media figura casi del tamaño natural. Tabla)

Posteriormente pasó a poder del marqués de Salamanca, en cuyo catálogo carente de fecha aparece descrito de la misma manera, siendo vendido en París en 1867. Desde entonces no se tienen noticias de la pintura.

La obra de Leganés ha sido considerada (Silver) como una réplica del *Banquero y su cliente*, desaparecida composición realizada por Metsys, de la que se conocen muchísimas variantes. La principal se encuentra en Windsor Castle¹⁰⁷. Sin embargo por las descripciones documentales la pintura de Leganés parece representar una sola figura, algo no conocido en el catálogo de este

¹⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁰⁶ Medidas y soporte según el catálogo de Madrazo de 1856.

¹⁰⁷ Silver 1984, p. 213, cat. 19; De Bosque 1975, p. 190; Friedländer 1924-1937, VII, p 44, núm. 53.

artista. Que podría representar tanto una figura de la obra citada como la figura principal del modelo original de la composición del *Banquero y su esposa* cuyo ejemplar

Además la descripción del retrato de Madrazo difiere en diversos detalles de las representaciones conocidas, especialmente en el gorro blanco de la cabeza, y en el hecho de estar contando monedas, y no escribiendo como hace el banquero del ejemplar de Windsor. Tampoco parece ser idéntica a las versiones conocidas con el mismo argumento realizadas por Marinus Reymerswaele. Como la de la National Gallery de Londres (inv. 944; 92 x 74 cm.)¹⁰⁸.

Se documenta por última vez en el inventario levantado a la muerte de la esposa del marqués de Salamanca en 1868 (Zapata Vaquerizo).

32 *Otra caueza de un senador con rropa de martas y sin cuello y sin barbas del*
m^a maestro quintin n^o treinta y dos y la taso en mill çien Reales 10000

QUENTIN METSYS

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Retrato desconocido.

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 32; Marqués de Leganés 1642, núm. 32; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 32; Posiblemente Antonio de Moscoso X conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p. 271.

Notas:

Curioso retrato desconocido realizado por Metsys. Por la descripción se puede considerar que se tratara de una versión del retrato del doctor Paracelso del que se conserva una copia de taller en el Louvre de París (Inv. R. F, 1730; 72 x 54). Obra de gran fama en el siglo XVII, debido a la recuperación de la figura de Metsys que también copiara Rubens en la pintura que alberga el Museo Real de Bruselas (Inv. 3425; 77,5 x 54,5 cm)¹⁰⁹.

El interés por esta composición en la época en la que Leganés desarrollaba sus actividades en los Países Bajos, se aprecia por ejemplo por su presencia entre las obras que cuelgan de la galería de Cornelis van der Geest (Amberes, Rubenhuis)¹¹⁰. Sin embargo la posibilidad de que Leganés poseyera una copia de este retrato pasa de ser una mera hipótesis, debido a la escasez de datos al respecto.

Aunque no se tienen noticias históricas sobre la pintura, es muy posible que fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que no se incluye entre las pinturas reclamadas por ausencia de la colección a la que tenía derecho al completo¹¹¹.



Rubens, *Retrato de Paracelsus*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts



Copia de Maetsys, *Paracelsus*, París, Louvre

¹⁰⁸ Friedländer (1924-37) 1967-1976, XII, p. 107, núm. 167.

¹⁰⁹ Véase al respecto Silver 1984, p. 242, sup. E, ill 183; Bosque 1975, p. 312.

¹¹⁰ Según Held (1982, p. 39 y p. 60, n. 22) van Haecht está reproduciendo en su cuadro el original de Metsys del Louvre o una copia suya, y no la copia de Rubens que se encuentra en el Koninklijk Museum de Bruselas.

33 *Una vieja de medio cuerpo poco mas de bara mesandose los cauellos de mro*
m^{ta} quintín n^o treinta y tres esta tasada en morata

QUENTIN METSYS

Anciana mesándose los cabellos (La Envidia)

Madrid. Museo del Prado.
 P3074

T.55 x 40 cm.

Inscripciones: +470+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 33; Marqués de Leganés 1642, núm. 33; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 22; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, (?); Conde de Altamira a. 1812, Despacho del conde de Trastámara, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815; Antonio Muñoz Román 1964; Adquirido por el Museo del Prado.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p.271; Museo del Prado 1969, núm. 3074; Madrid 1989a, p. 15, p. 286, núm. 190; Museo del Prado-Adquisiciones 1996, p. 482; Silva Maroto en Salamanca 2002-2003, p. 257.

Notas:

En el reverso tiene una inscripción: “Maestro Quintín”. Fue destinado por Leganés a sus casas de Morata de Tajuña donde se tasó en 1655 aludiendo significativamente a que su autor era el maestro de Rubens: *bieja tirandose de los cauellos n^o treinta y tres 840 [Reales] (al margen:) del mro de Rubens*¹¹². En esa ubicación debió permanecer durante mucho tiempo pues tiene el número de la colección Altamira de este lugar aún pintado en el lienzo. Número similar al que poseen las obras descritas en Morata en 1753, cuando son propiedad del entonces conde Ventura de Moscoso y Fernández, sin embargo no se ha localizado su ubicación precisa. Aunque posteriormente sería conducida a las casas del palacio Altamira en Madrid, donde en 1812 colgaba en un lugar principal el despacho del conde de Trastámara (Vicente Isabel de Moscoso, futuro conde de Altamira), lo que prueba la atracción de la pintura. De hecho fue una de las robadas por el ejército francés de las casas de Altamira, tal y como se describe en el documento que enumeraba las obras sustraídas: *una vieja, en tabla como de 3 q^{tas} tirandose de los pelos*¹¹³. Presumiblemente fue devuelta como el resto de pinturas que salieron por esas causas de la colección, aunque no se tienen más datos sobre su procedencia hasta 1964, cuando reapareció en poder de Antonio Muñoz Román, quien la vendió al Museo por 125.000 pesetas el 14 de octubre de ese año.

¹¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹² AHPM, 6267, f. 707v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹¹³ AHN-N, Baena, C^a 291, Despacho del conde de Trastámara.

Sobre la autoría de esta obra esta queda en duda al no haber sido incluido en el catálogo del artista¹¹⁴.

- 34** *Un medio cuerpo de otro senador tambien con rropa de martas con un sombrero con faldas a la Hungara y un palo en la mano yzquierda dos terçias de alto y una terçia de ancho de mano de alberto durero n° treinta y quatro y la taso en seisçientos r* 0600

ALBRECHT DÜRER

Retrato desconocido.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

55,72 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1630; Marqués de Leganés 1637, núm. 34; Marqués de Leganés 1642, núm. 34; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 34; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, núm. 2300.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p. 271.

Notas:

No hay datos suficientes para valorar la correcta atribución del retrato de este desconocido personaje a Durero. Que sin embargo fue una de las pinturas más estimadas por Leganés, y de las primeras en ser atesoradas por él. Se documenta en su poder en 1630 cuando la incorpora a su mayorazgo, citándose como: *otro rretrato Pequeño original de Aluerto durero con un bonete y una rropa forrada en Martas y un papel en la mano izquierda en tabla*¹¹⁵. El hecho de que se cite que en la mano posee un papel y no el palo que se menciona en 1655 parece ser un error de apreciación de los redactores del documento de 1655. Mayor confusión arroja a la perfecta interpretación de la pintura el hecho de que a la muerte del marqués se cite un retrato del conde duque de Olivares con el número 34 en el inventario de los bienes de la villa de Morata: *34 retrato de Conde duque con una bara en la mano en 600 r*. Lo que puede ser una imprecisión de los redactores del documento que ven un retrato del Conde Duque y creen que se trata del número 34 de la colección, que debía permanecer en Madrid, donde ya había sido tasado en 600 reales. En cualquier caso, el retrato pasaría a la colección del Conde de Altamira, pues no se cita su ausencia en 1711, cuando la colección es heredada por esta casa nobiliaria¹¹⁶. Se puede identificar con reservas con el retrato anónimo descrito en la Pieza del Chocolate del Palacio de San Bernardo en 1726, con otra numeración: *Otro retrato de medio cuerpo Vestido de Negro con un Palo en la mano esta p^r sobrepuerta n° 2300*¹¹⁷. Desde entonces no se tienen más datos que ayuden a precisar la atribución y la personalidad del retratado.

- 35** *Otro medio cuerpo del mismo tamaño de la diosa flora de Rafael de Urbino n° treynta y çinco y le taso en mill r* 10000

¹¹⁴ Silver 1984; Bosque 1976.

¹¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 2.

¹¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112.

RAFAEL

Flora.

No localizado.

Documentado por última vez en 1680

T. 55,72 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 35; Marqués de Leganés 1642, núm. 35; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 335; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Ruiz Manero 1996, p. 156.

Notas:

La pintura de la que no se tienen apenas datos iconográficos, salvo el de representar a la diosa Flora, viajó a Barcelona el 29 de diciembre de 1680 como parte de los bienes que el III Marqués de Leganés durante su cargo de Virrey de Cataluña¹¹⁸. Es en este documento donde se describe que el soporte es en tabla. Desde entonces se le pierde la pista. El hecho de que no se mencione la pintura entre las pérdidas la revisión del mayorazgo que hacen los monjes Basilio en 1711, hace suponer que la obra volvió a Madrid, o que se desvinculó legalmente del mayorazgo, pero no hay más noticias documentales sobre la misma.

- 36** *Dos pinturas yguales de nabios y unas vallas y Rocas en la mar de bara y media de ancho y media de alto de pintor flamenco nº treinta y seis la tasa en seisçientos y sesenta R^s* 0660

36

ANÓNIMO FLAMENCO

No localizada.

Marina

Documentada por última vez en 1726

41,79 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 36; marqués de Leganés 1642, núm. 36; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 36; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 36.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Díaz Padrón 1976, p. 2265.

Notas:

Pareja de marinas de pintor flamenco sin especificar. Adquiridas por el marqués antes de 1637, se mantuvieron en el Palacio de la calle San Bernardo de Madrid durante toda su vida. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma se encuentran en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio¹¹⁹. Allí se documenta todavía en 1726. En ese momento, ya como propiedad del Conde de Altamira, al menos una se localiza en una habitación decorada con pinturas similares, denominada cuarto de las marinas: *Una sobrepuerta de tres quarttas de alito donde ai nabios nº 36*¹²⁰.

¹¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

¹¹⁹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹²⁰ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109v.

36 bis

ANÓNIMO FLAMENCO

Marina

41,79 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 36; marqués de Leganés 1642, núm. 36; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 36; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 36.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Díaz Padrón 1976, p. 2265.

Notas:

Véase ficha anterior. Cabe la posibilidad de que estuviesen juntas en un solo marco, dada la exagerada anchura que aporta el inventario

37 *Una Batalla de muchas figuras del cauallero jusepin de bara y sesma de ancho y poco menos de alto n° treinta y siete y la taso en dos mill Reales* 20000

GIUSEPPE CESARI, *IL CAVALIER D'ARPINO**Batalla.*

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

97,5 x -97,5 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 37; Marqués de Leganés 1642, núm. 37; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 37.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 271; Pérez Sánchez 1965, p. 222; Rottgën 2002, p. 498.

Notas:

La cita al caballero *Jusepin*, parece ser una alusión a Giuseppe Cesari, conocido como el Caballero de Arpino, como han afirmado los autores que consideraron esta entrada del inventario. Sin embargo no se ha podido identificar con ninguna pintura conservada en la actualidad.

Se conocen varias representaciones de batallas realizadas por Cesari, de las cuales la más conocida, y probablemente conocida por Leganés, es la *Batalla de Tullio Ostilio* realizada al fresco en los Palacios Capitolinos en Roma¹²¹. Sin embargo el Marqués poseía una obra sobre caballete de pequeñas dimensiones, que sería similar a los bocetos que se han conservado, como el de la Colección Borghese de Roma (inv 391; T. 66,5 x 89 cm.), que aunque se sospecha es fruto del patrocinio que el cardenal Borghese dispensó al artista y sólo documentado con seguridad desde 1693¹²². En el Museo de Caen, se localiza otra versión o boceto del mismo fresco, adquirida en el mercado en 2002 (inv. 82,16,1: T., 70 x 99)¹²³.

¹²¹ Rottgën 2002, p. 305, núm. 67. Aún así en 1607 aparece “un quadro Mezzano di una Battaglia, que se puede identificar con el modelo para el fresco.

¹²² Rottgën 2002, p. 304, núm. 65; Roma 1973, p. 87, núm. 17.

¹²³ Rottgën 2002, p. 304, núm. 66; Sotheby's Londres 17 XI 1982, lote 37.

Ninguna de las dos puede vincularse con la que llegó a poseer Leganés, que pudiera



Caballero d'Arpino, *Batalla de Tulio Ostilio*, Roma, Galleria Borghese



Caballero d'Arpino, *Batalla de Constantino*, Ferrara, Colección Saracco Riminaldi

también ser una copia a partir del fresco, pues se conocen varios ejemplos¹²⁴. De ésta nada se sabe sobre su historia posterior a la muerte del marqués. Más difícil es que tuviese relación con otras pinturas con temas parecidos, como la *Batalla de Constantino* (L. 168 x 380 cm. incluido el marco), de la colección Saracco Riminaldi, de Ferrara, que aunque fechada hacia 1635 nada se conoce de su origen¹²⁵.

38 *Otra pintura de san huberto de mano de Rubens el país çierbo perros y
m^a cauallo de mano de brugel = esta pintura del numero treinta y ocho esta
tasada en morata*

PETER PAUL RUBENS
JAN BRUEGHEL, EL VIEJO

La visión de san Huberto.

T. 63 x 100 cm.

Madrid, Museo del Prado
(P1411)

Inscripciones: 38; 38; 1497



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 38; Marqués de Leganés 1642, núm. 38; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 38; Alcázar 1666, “*Segunda pieza de las bóvedas donde adonde su Mag^d comia de Verano*”; Alcázar 1686, *Pieza larga* de las bóvedas que caen a la priora, n° 681; Alcázar 1700 *Pieza larga* de las Bóvedas, en la pieza de la Torre, n° 368; Alcázar 1734, Bóvedas del Palacio, n° 246; Palacio del Retiro 1747, n° 246; Palacio Real 1772, Retrete del rey, n° 38; 1794 Palacio Real, Gabinete en el cuarto del rey, sin número; Museo del Prado 1834, salón primero de la Escuela Holandesa, núm. 107.

Bibliografía: Cruzada Villaamil 1874, pp. 309-310, num. 4; Rooses 1886-1892, II, p. 285; Rooses 1897, p. 169; Bottineau 1956-1958, LX, 3, p. 306; López Navío 1962, p. 271; Díaz Padrón 1975, p. 65; Díaz Padrón 1995, II, p. 288; Inventarios Reales Carlos II 1975, I, p. 54; Madrid 1977, p. 120, núm. 107; Volk 1980a, p. 267; Ertz 1979, p. 619, cat. 366, , p. 383, 480; Vergara 1994, II p. 354;

¹²⁴ De las citadas por Rottg n 2002, p. 306, ninguna puede relacionarse, por medida con la que tenía Leganés.

¹²⁵ Rottg n 2002, p. 483, núm. 267.

Vergara 1999, p. 170; Aterido *et al.* 2004, II, p. 180; Woollett en Woollett & Suchtelen 2006, p. 82, núm. 7.

Notas:

El número 38 visible sobre el lienzo prueba que la pintura del Museo del Prado es la misma que poseyó Leganés.

La pintura relata el momento en que san Huberto, aristócrata originario de Lieja se encontró un magnífico ejemplar de ciervo durante una partida de caza. Al disponerse a darle muerte contempló entre sus astas la aparición de la cruz de Cristo, lo que le hizo comprender la nueva fe y postrarse ante la imagen divina. La obra se considera actualmente contribución conjunta de Rubens, que realizaría las figuras, y Brueghel que abordaría el paisaje. Aunque no todos los autores han considerado la mano de Rubens¹²⁶.

Sin embargo, la atribución a ambos artistas que defiende el inventario de Leganés es un argumento en favor de la autoría de ambos. El marqués se hizo con la obra con seguridad antes de 1637, durante su etapa en Flandes, aunque no hay datos de su procedencia precisa¹²⁷. En 1655 se registra en el de nuevo. Aunque el documento afirma que se encontraba en Morata, en cuyo inventario sin embargo no aparece recogida. Probablemente antes de esa fecha, todavía en vida de Leganés, ya habría pasado a la colección real, en cuyo inventario de 1666 aparece mencionada por vez primera, considerándose que se trata de la leyenda de san Eustaquio, cuyas historia es idéntica a la de san Huberto, y que será error común en los inventarios reales del siglo XVII: *Otra pintura de vara y quarta de largo y tres quartas de ancho en lamina que es san eustaquio en cint dsº de plata 1 8100*¹²⁸. En 1686 permanece en las bóvedas que caen a la Priora, descrita de manera similar: *Otra pintura de vara y quarta de largo y tres quartas de ancho en lámina, de San Eustaquio, de mano de Rubens*. Así como en 1700: *una pintura de vara y quartta de largo y tres quartas de ancho en lamina de Vn San Evsttaquio de mano de Rubenes con marco negro tasada en cien doblones*. Tras sobrevivir al incendio del Alcázar de 1734, fue depositada en las bóvedas del Palacio, como pintura que representaba a San Eustaquio, atribuyéndose a “uno de los Brugules”. Autoría que tendrá mayor éxito en el siglo XVIII¹²⁹. A la muerte de Felipe V se inventaría entre las pinturas inmediatamente trasladadas al Palacio del Buen Retiro por Santiago Bonavía, siempre como pintura de la familia Brueghel: *Otra de Vara y quartta de largo y tres quartas de ancho de san Eusttaquio original de uno delos Brugules en quatro mil rreales*¹³⁰. Sin embargo, fue una de las pinturas que regresaron del Buen Retiro cuando se construyó el Palacio Real Nuevo, donde está citado en 1772 en el Retrete del Rey, cuando se alude expresamente el número 38 pintado sobre el lienzo: *Otro también en tabla de San Eustaquio quando se le parece el venado con el Christo de vara y tervia de largo y una de caida original de Brugu*¹³¹. En 1794 se sigue citando en el cuarto del Rey, en el llamado Gabinete primero, atribuido por primera vez a Rubens, pero sin conocimiento de la historia representada: *Vara y tervia de largo por tres quartas de alto. Pais con un Cazador postrado delante de un Venado: Rubens*¹³². Desde el Palacio Real pasaría al Museo del Prado, donde en 1834, se cita en el salón primero de la Escuela Holandesa núm. 107, todavía como parte de la colección de pinturas del fallecido Fernando VII¹³³.

¹²⁶ Rooses (1886-1892, II, p. 285) y Vlieghe (1979, p. 652), niegan esta posibilidad que está abalada, sin embargo por Díaz Padrón (1975 I p. 65-66) y Vergara (1994, II, p. 355), así como Ertz (1979 p. 619).

¹²⁷ Díaz Padrón cita, sin documentar con precisión, que la Infanta Isabel legó una obra similar a la Iglesia de Santa Gúdula de Bruselas.

¹²⁸ AGP, Secc. Adtva. Leg. 38, f. 20. Fue Vergara quien primero relacionó esta entrada del inventario real con la pintura anteriormente en la colección Leganés.

¹²⁹ AGP, Secc. Adtva., Leg. 768, f. 13.

¹³⁰ AGP, Registro, 247, f. 401v, n° 246. Transcrito en Aterido *et al.* 2004, II, p. 180.

¹³¹ AGP, Registro, 247, f. 401v, n° 246. En este momento se encontraba otra pintura similar en ocasiones con fundida con la que nos ocupa. Se trataba de una Visión de san Eustaquio presente en el gabinete colgado de verde que se ha identificado con el cuadro de éste tema de Paul Bril en el Wellington Museum, véase Kauffman 1982, p. 34.

¹³² AGP, Registro, 260, f. 37. Transcrito en Inventarios Reales Carlos II 1988, p. 31.

¹³³ Mss. Museo del Prado, biblioteca signatura: 25/ 8825, n° 107.

39

*Dada a la s^a condesa
de saluatierra p^a
darsela al príncipe nro
s^r q este en el cielo*

*Otra pintura de los quatro elementos de mano de henrrique de Klerck adan
y Eua en el parayso con diferentes animales = esta pintura del numero
treynta y nueue dio su ex^a en vida a la señora condesa de salbatierra para
que se la diese al príncipe nro s^r que este en el cielo y por eso no se tasa*

HENDRICK DE CLERCK /
DENIS VAN ALSLOOT /
JAN BRUEGHEL EL VIEJO

*Los cuatro elementos y el Paraíso con
Adán y Eva.*

Madrid Museo del Prado (P1409)

C. 24 x 19

Inscripciones: 39 ; 445



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 39; Marqués de Leganés 1642, núm. 39; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 39; Condesa de Salvatierra, antes de febrero 1655; El Escorial, Monasterio, 1657.

Bibliografía: Santos 1657, f. 142v; Ximénez 1764, p. 306 Bermejo 1820, p. 243; Poleró 1857, p. 180, núm. 445; Poleró 1889, p. 125; Beroqui 1917, p. 11; López Navío 1962, p. 271-272; BMP 4/11, 1983, p. 119; Díaz Padrón 1995, p. 79; Díaz Padrón 1995, II, p. 354; Bassegoda 2002, p. 156; M. L. en Aranjuez 1998, p.26, núm. 2; Vlieghe 1998, p. 109

Notas:

El número 39 visible aún sobre el lienzo confirma que la pintura del Museo del Prado fue en origen propiedad del Marqués de Leganés, algo que no había sido resaltado hasta ahora. La pintura que debió ser una de las primeras en ser coleccionadas por el marqués a tenor de su bajo número de inventario, fue entregada antes de su muerte a la condesa de Salvatierra, como confirmaba el inventario de 1655: *Esta pintura del numero treinta y nueue dio su ex^a en vida a la señora condesa de salbatierra para que se la diese al príncipe nro s^r que este en el cielo*¹³⁴. Probablemente esta sería la causa de la entrada de la pintura en la colección real, cuyo destino inmediato no es seguro, aunque muy pronto parece haber sido llevada al Escorial. Se ha identificado (Bassegoda) con la obra que el Padre Santos citara en 1657 en la Sacristía del Panteón del Escorial, como obra de Brueghel: “Y en medio una creación del Mundo, de Bruges, iguales en lo grande del estudio”. Permaneció siempre en el Escorial, siendo mencionada por Norberto Caino en su viaje a España de 1755: “la Creación del Mundo bellísima obra de Marco de Brujas, en donde hay mucha inventiva y variedad”¹³⁵. Mientras que el padre Jiménez la menciona en la Sacristía en 1764: *Una Creación del mundo de mano del Burgés*, y el padre Bermejo en 1820 afirmaba que se encontraba en el Camarín de las reliquias: *una tabla como de vara de ancho y poco menos alto, en que se figura el paraíso terrenal*



Clerk /Alsloot, *Los cuatro elementos y el paraíso con Adán y Eva*, Munich, Gemäldegalerie

¹³⁴ AHPM, 6267, f. 576v.

¹³⁵ García Mercadal 1962, III, p. 441.

con nuestros primeros padres, y una infinidad de yerbas, plantas y animales; y hacia los ángulos cuatro figuras, que representan las estaciones del año, de Juan Brúgel o Brúgul. En 1839 ingresó en el Museo procedente del Monasterio de El Escorial, según afirma Beroqui, algo que demuestra el hecho de que en enero de 1840 se hiciese un marco para la misma en los talleres del Museo¹³⁶, donde se cataloga desde 1854¹³⁷. Por esta causa es llamativa la cita de Poleró a una pintura muy similar en el Escorial en 1857: *Pais de los cuatro elementos (Brenghel)*¹³⁸, que podría tratarse de una de las copias existentes hoy en el Prado.

En el Prado mantuvo en principio la histórica atribución a Brueghel, aunque Díaz Padrón la consideró obra conjunta de Hendrick de Clerk y Denis van Alsloot y recientemente se considera la autoría conjunta de los tres artistas. Por su parte Sabine van Sprang la cree de mano de Clerk y Alsloot exclusivamente, al ser una réplica del original que se conserva en la Alte Pinakothek de Munich (Inv. 2890; 51,8 x 64,3 cm)¹³⁹. La reciente reaparición de otra versión en el mercado del arte (Sotheby's Londres 5 diciembre 2007) confirma que se trata de una afortunada composición varias veces repetida¹⁴⁰.

40 *Un retrato de medio cuerpo la pintura del Rey nro señor Phelipe quarto
barmado sombrero con plumas blancas de mano de Rubens original con un
marco de ebano hondeado n° quarenta y le taso en quatroçientos y quarenta
Reales* 0440

PETER PAUL RUBENS

Felipe IV

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Medidas no citadas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1630, sin número; Marqués de Leganés 1637, núm. 40; Marqués de Leganés 1634, núm. 40; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 40.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 886; Huemer 1977, p. 155, núm. 31; Volk 1980a, p. 266 y 267; Vergara 1994, II, p. 485, núm. B52; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Retrato del Felipe IV no identificado. Nada se sabe de su procedencia, salvo que es una de las primeras obras atesoradas por Leganés. En su poder está ya en 1630, cuando se incorpora al mayorazgo, documento que aporta algún detalle más concreto sobre la iconografía: *Ytten un rretrato del Rey nro s^r Don Phelipe quarto que Dios guarde muchos años de medio cuerpo armado con sombrero y Plumas Blancas y una Banda roja hechada por el con marco de ebano labrado en ondas original de Pedro Rubens*¹⁴¹

Vergara consideró posible que se tratara de un estudio para el retrato ecuestre pintado por Rubens para Felipe IV durante su segundo viaje a España. También es posible que fuera una copia o réplica una pintura presente en la colección del artista a su muerte en 1640. En la *Specification* se cita una cabeza de Felipe IV con sombrero sobre la cabeza, que efectivamente podía ser el modelo

¹³⁶ El 25 de enero de 1849 Juan Osorio enumera las pinturas para las que se han hecho marcos. Entre ellos se cita *n° 39 los cuatro elementos de Brugel q^e estuvo en el Escorial*, (Archivo del Museo del Prado, cata 77 Leg. 150-6).

¹³⁷ Museo del Prado-Colección Real 1990, p. 134, núm. 445.

¹³⁸ Polero 1857 p. 181, núm. 445.

¹³⁹ Renger 2002, p. 138-140. Con información sobre otras réplicas.

¹⁴⁰ Agradezco estas informaciones a Sabine van Sprang.

¹⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 2. Citado en Volk 1980a.

original para la pintura de Leganés¹⁴². Por su parte, Huemer consideró la hipótesis de que la pintura de Rubens y la de Leganés se trataran de la misma. Cuestión debe ser descartada, aunque sí podría tratarse de versiones idénticas del mismo modelo. El cuadro de Leganés podría estar relacionado, como copia o boceto, con el retrato de medio cuerpo del rey realizado en el viaje de Rubens, que citara Pacheco y que el artista se llevó a Amberes¹⁴³.

Se conoce un dibujo de Rubens mostrando a Felipe IV de tres cuartos, tocado por un sombrero, que transmite una idea del aspecto que pudo tener este retrato (Bayona, Musée Bonnat, L. 1714; 383 x 265 mm)¹⁴⁴



Rubens, *Felipe IV*, Bayona
Musée Bonnat.

41 *Un retrato de la casa del príncipe de oranxe de Brus de mano de fouquier de bara y quarta de largo y bara de ancho n° quarenta y uno y le taso en mill Reales* 10000

JACQUES FOUQUIER

Retrato de la casa de Orange

104,47 x 82,58 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1655.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 41; Marqués de Leganés 1642, núm. 41; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 41; Conde de Altamira 1753, Gabinete saliendo del dormitorio, núm. 148.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Agulló 1994, p. 161.

Notas:

Enigmática pintura en varios aspectos. Aparentemente se trataba de un retrato, cuya atribución a Fouquier sería extraña. De hecho esta entrada fue confundida con algunos retratos citados en el inventario de Morata (López Navío). En realidad aunque la pintura está tasada en Madrid, lo que implicaría que se encontraba en el palacio de San Bernardo, en Morata se cita otra obra con el número el mismo número: *41 un Philosopho muy barbado descubierta la canezga n° 41 a la buelta 1200 rs*¹⁴⁵, lo que pudo contribuir a la confusión.

Sin embargo, la pintura nada tiene que ver con un retrato, siendo en realidad un paisaje, lo que implicaría la posibilidad de que Fouquier fuese su verdadero autor. Representaba una vista de la residencia de los Orange en Bruselas. Algo que confirma el inventario de 1726, cuando la pintura se cita ya en poder de los condes de Altamira, aunque atribuida a Jacques de Arthois: *148 Vn pais en tabla que la vista de la Cassa del Príncipe de Orange, de van vara de alto y vara y media de ancho, de mano de arthois* (Agulló).

¹⁴² Muller 1989, p. 118, núm. 115, considera que no se puede tratar de la misma pintura. Vergara 1994, Ii, p. 311, núm. A88.

¹⁴³ Pacheco 1990, p. 197; Muller 1989, p. 117, núm. 115.

¹⁴⁴ Vergara 1994, p. 306, B84; Held 1986, p. 136, núm. 173; Huemer 1977, p. 155, núm. 31.

¹⁴⁵ ÁHPM 6267, f. 709. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

42 *Un retrato pequeño de poco mas de una sesma de erasmo roterdam. De mano de Holbein n° quarenta y dos y la tasa en duçientos y sesenta y quatro Reales* ∂260

HANS HOLBEIN

Retrato de Erasmo de Róterdam.

13,93 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 42; Marqués de Leganés 1642, núm. 42; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 42; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 272.

Notas:

El retrato de Holbein, repetiría una iconografía ampliamente extendida en los siglos XVI y XVII. Sin embargo debido a la parquedad de los datos es imposible discernir que tipo de retrato del humanista nórdico poseía Leganés. Holbein realizó dos imágenes de Erasmo. El primero representado con las manos sobre uno de sus libros en griego, que se supone enviado por el propio Erasmo a Arzobispo de Canterbury en 4 de septiembre de 1524. Se conserva en poder del duque de Radnor en Longford Castle, Wiltshire, Inglaterra¹⁴⁶ De esta imagen se conservan versiones con el libro abierto pero también con el libro cerrado, siendo la imagen más extendida de Erasmo. Existen otras versiones similares en las que no se aprecia el libro, siendo en lo demás muy similar. Su mejor ejemplo es el del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (I.I38, T.18,7 x 14,5 cm.) que perteneció al duque de Arundel, siendo quizás la versión que más copias ha conocido¹⁴⁷.

La otra es la representación de Erasmo escribiendo, cuyo modelo más conocido se encuentra en el Louvre de París (inv. 2517 43 x 33 cm.), procedente del regalo de Sir Adam Newton al Príncipe de Gales y posteriormente propiedad del rey Carlos I de Inglaterra. De esta composición existe otra versión en Basilea (Öffentliche Kustsammlung, inv. 319; 37 x 30,5 cm)¹⁴⁸.

Quinten Metsys también realizó retratos de Erasmo como los que se conservan en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma (inv. 1529; 58,4 x 46 cm)¹⁴⁹. Ejemplar que fue muchas veces repetido, por ejemplo en la versión que se conserva en Hampton Court Palace (inv. 331; 50,4 x 45 cm.)¹⁵⁰



Hans Holbein, *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, París, Louvre



Hans Holbein, *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, Wiltshire, Col Duque de Radnor



Holbein, *Retrato de Erasmo de Róterdam*, Nueva York, Metropolitan



Quinten Metsys, *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, París, Louvre.

¹⁴⁶ Rowlands 1985, 128, cat. 13.

¹⁴⁷ Rowlands 1985, p. 135-1236, cat. 34.

¹⁴⁸ Rowlands 1985, p. 129, cat. 15.

¹⁴⁹ Silver 1984, p. 112-113, 235-237, núm. 58/1; Bosque 1975, p. 234.

¹⁵⁰ Silver 1984, p.235-237, núm. 58 A; Bosque 1975, p. 253, ill. 300.

La obra de Leganés, de pequeñísimo tamaño, fue una de las primeras en entrar en su colección, estando documentada en su poder en 1630 cuando la lega entre otras escasísimas pinturas al mayorazgo recién fundado. En ese momento se cita sin aportar el autor: *mas otro retrato chiquito con guarnicion de ebano de erasmo de roterodani*¹⁵¹. Documentado en los inventarios posteriores de la colección en 1637, 1642 y 1655 no consta que abandonase el mayorazgo, pues no está entre las pinturas reclamadas por el conde de Altamira en 1711¹⁵². De donde se infiere que pasó a su poder en esa fecha. Sin embargo no se cita en inventarios posteriores de esta casa nobiliaria.

-
- 43** *Un retrato de medio cuerpo pequeño de media vara del Rey Phelipe segundo con una gorra a lo antiguo de mano de alonso sanchez n° quarenta y tres y le taso en duçientos Reales* 200

ALONSO SÁNCHEZ COELLO

Felipe II

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

41,79 cm¹⁵³.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 43; Marqués de Leganés 1642, núm. 43; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo Casas de Morata, núm. 43.

Bibliografía: Poleró 1898, p.126; López Navío 1962, p. 272.

Notas:

Desconocida imagen del monarca Felipe II con una gorra, atribuida a Sánchez Coello, que no ha podido ser relacionada formalmente con ninguno de los muchos retratos del monarca realizados por este autor. Una tentativa hipótesis se puede establecer en torno a la posibilidad de un retrato del monarca con el hábito del Toisón, lo que explicaría la alusión al sombrero¹⁵⁴.

En cualquier caso no hay más datos para justificar esta posibilidad. La pintura fue destinada por Leganés, donde fue tasada en mayo de 1655¹⁵⁵. No se tienen más noticias más allá de mayo de 1655 cuando fue tasada, aunque probablemente fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que no la reclamó entre las ausentes de la colección¹⁵⁶.

-
- 44** *Una caueza y menos de medio cuerpo de una terçia de ancho y poco menos de alto de juan Belín vestido de negro sin cuello y un casquete en la caueza n° quarenta y quatro y le taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

¹⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 2.

¹⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵³ La documentación no especifica si es la media vara que se aporta como medidas es altura o anchura.

¹⁵⁴ Sirva como referente, por ser obra del mismo tamaño el retrato del rey de autor anónimo flamenco que ingresó en 1982 en el Prado como donación dentro de una serie de imágenes de los duques de Borgoña (P6722; 58 x 45), Museo del Prado 1995, p. 138.

¹⁵⁵ Si embargo el documento de inventario y tasación de los bienes de Morata arroja una obra con el mismo número: 43 *Otra pitado un medio cuerpo de un hombr con una balona tosca y se descubre parte de una mano tñ numº 43 600 [reales]* (AHPM, 6267, f. 710v; Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GIOVANNI BELLINI.

*Retrato Masculino.*Washington. National Gallery of Art.
1939.I.254.

Colección Samuel H. Kress.

T. 29,7 x 20 cm.

Inscripciones: 98; 44; IOANNES BELLINVS



Procedencia; Marques de Leganés 1637, núm. 44; Marqués de Leganés 1642, núm. 44; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 44; Halton, Barón Alfred Charles de Rothschild (1842-1918); heredado por su hija Almina Victoria Marie Alexandra, condesa de Carnarvon (h. 1875-1969); Venta Christie, Mandon & Woods, Londres, 22 Mayo 1925, núm. 50; Adquirido por P. & D. Colnagui y Co. Londres-Nueva York conjuntamente con M. Knoeder & Co, Londres-Nueva York; Vendida en 1926 a Thornton Realty Co., Nueva York; 1929-1935 Simmons, Nueva York, J. Horace Harding; 1937, Samuel H. Kress Foundation, Nueva York.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 272; Ghiotto 1969, p. 104, núm. 160; Goffen 1989, p. 290; Robertson 1981, p. 107; Tempestini 1992, p. 205, núm. 72. Boskovits -Brown 2003, p. 67 (con amplia bibliografía).

Notas:

Citado en el inventario de Leganés como *caueza y menos de medio cuerpo... De Juan Belin vestido de negro sin cuello y un casquete en la caueza*. Una limpieza reciente de la pintura hizo aflorar el número 44 en la superficie del cuadro probando su relación con los inventarios de la colección de Leganés. De ella nada se sabe desde 1655 hasta que apareció en el mercado internacional a principios del siglo XX, pues no se singulariza en ningún otro inventario del mayorazgo Leganés ni de la familia Altamira en los siglos XVIII ni XIX. El número 44, aparecido en recientes limpiezas, prueban que es la misma pintura que se lista en la colección Leganés. El número 98 visible en la pintura debe corresponder a algún inventario posterior de la familia Altamira, no localizado

45 *Una albornia Blanca llena de flores y otras por el suelo de breugel n°
quarenta y cinco y la taso en tres mill y trezientos Reales* 30300

JAN BRUEGHEL

Plato con flores

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 45; Marqués de Leganés 1642, núm. 45; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 45. Posiblemente Antonio Moscoso y Osorio, X conde de Altamira.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1975, p.48-49; Díaz Padrón 1995, II, p. 198; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 159.

Notas:

El motivo de la albornía repleta de flores que cita el documento es una representación muy habitual en Jan Brueghel el joven. Se conocen varias versiones en colecciones privadas y en el mercado del arte, siendo también muchas aquéllas de las que se tiene noticia por la correspondencia del artista. La existencia de la principal en el Museo del Prado (P1422 T. 44 x 66), es significativa del interés que despertaron sus ejemplos de naturaleza muerta en el coleccionismo real¹⁵⁷, aunque ha sido documentada únicamente a partir del inventario del Palacio Real en 1772¹⁵⁸.



Jan Brueghel, *el viejo*, *Albornía con flores*, Madrid, Museo del Prado.

Habitualmente se ha relacionado esta tablita con la que tenía Leganés, cuya descripción es idéntica, sin embargo no hay datos precisos que lo prueben. La pintura no tiene ninguna marca de su colección, y la profusión de copias impiden declarar que se trata del mismo objeto con certeza plena.

La pintura de Leganés fue adquirida con seguridad antes de 1637 y probablemente antes de 1634 cuando el marqués abandona los Países Bajos definitivamente. Permaneció en su poder durante toda su vida. Su alto valor económico demuestra la calidad que tenía y el aprecio de su poseedor. A su muerte en 1655 se cita en el palacio de San Bernardo, y no consta que fuese entregada al rey, como sucede con otras pinturas relevantes. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura. Aunque es de suponer que fuese heredada por el Conde de Altamira en 1711, dado que no se incluye entre las obras reclamadas correspondiéndole el total de la colección por pertenecer al mayorazgo de la casa Leganés¹⁵⁹.

46 *Un paraíso con todos los animales y muchos árboles de mano de un alemán
muy estimado nº quarenta y seis y le taso en mill y quatroçientos Reales* 10400

ANÓNIMO ALEMÁN

Paisaje

Medidas desconocidas

No localizada.

Documentada por última vez en 1659.

¹⁵⁷ Véase Ertz 1979, p. 292, p. 606, cat. 295; Madrid 1989a, p. 122, núm. 35. Essen Viena Amberes 1997-1998, p. 288 Díaz Padrón 1995, p. 1422. Donde se enumeran las versiones de este tema que se conocen, especialmente Ertz, 1979, p. 606 cat. 297-299, con mayores detalles bibliográficos.

¹⁵⁸ Beroqui 1917, p. 13.

¹⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11 y el capítulo sobre la dispersión de la colección

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 46; marqués de Leganés 1642, núm. 46; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 46; Arzobispo Ambrosio de Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 1400.

Notas: La alusión del inventario a un “alemán muy estimado” es demasiado laxa para estimar el posible autor de esta escena del Paraíso Terrenal. La pintura pasó a poder del hijo de Leganés Ambrosio Spinola, en 1659, como parte del acuerdo con su hermano Gaspar, en ese momento marqués de Leganés, como parte del reparto de la herencia paterna¹⁶⁰.

47 *Un retrato de medio cuerpo de un hombre sin barbas con un azor sobre la mano y en la otra el capirote de mano de mro quintin n° quarenta y siete y le taso en quatroçientos Reales* Ø400

QUENTIN METSYS

Retrato masculino

Medidas desconocidas

No localizada. Documentada por última vez en 1680.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 47; Marqués de Leganés 1642, núm. 47; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 47; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p.272.

Notas:

Desconocido retrato de un personaje con un ave rapaz en la mano, lo que parece indica una cierta nobleza. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la llamada “segunda pieza”, antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁶¹. No se tienen más detalles de la obra, salvo que fue enviada el 29 de diciembre 1680 a Barcelona como parte del servicio del III marqués de Leganés, con su criado Sebastián Pellicer, cuando el nieto de nuestro marqués fue destinado como Virrey de Cataluña. En ese momento se describe igual que en el inventario principal: *n° 47 Un retrato de m^o cuerpo pintado en tabla con un azor sobre una mano y en la otra un capirote tassa Ø400 Rs*¹⁶². Desde entonces no se tienen más noticias de la obra. Aunque sin embargo presumiblemente fue heredada en 1711 por el conde de Altamira Antonio de Moscoso, heredero de la colección, dado que no es reclamada a los testamentarios del III marqués, como sucede con otras obras, que en esa fecha permanecían perdidas, extraviadas o enajenadas ilegalmente del mayorazgo¹⁶³.

49 *Un medio cuerpo de muger con unas flores en la mano y una çesta con flores despechugada de mano de tiçiano n° quarenta y ocho y le taso en mill y 1Ø200*

¹⁶⁰ Según se afirma en la copia del inventario del Instituto Valencia de Don Juan, signatura 26 I 18. Véase el capítulo de la dispersión de la colección.

¹⁶¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁶² AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

¹⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

duzientos Reales

JACOPO ROBUSTI, TINTORETTO (?)

Desnudo femenino con cesta de flores.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 48; Marqués de Leganés 1642, núm. 48; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 48.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 272.

Notas:

El que se cite como obra de Tiziano, indica que la pintura tenía un origen veneciano. Sin embargo, la mención “despechugada” que aparece en el inventario recuerda a los retratos femeninos popularizados en Venecia por Tintoretto y su taller. Desafortunadamente no ha podido ser identificado con ningún ejemplar en concreto. Ruiz Manero apunta la posibilidad de que se trate la *Flora* del Museo del Prado atribuida a Paris Bordone (L. 100 x 80 cm.), que procede de la colección del duque del Arco¹⁶⁴. Aunque algunas obras de Leganés acabaron en la colección Arco, la descripción de medio cuerpo y la mención expresa a la cesta en el inventario, a diferencia del poco protagonismo visual en el cuadro, hacen difícil que se trate de la misma pintura.

49 *Un pais de dos terçias de largo y media bara de alto con dos molinos de viento carros con diferentes cauallos de mano de Breugel n° quarenta y nueue y le taso en trezientos Reales*

0300

JAN BRUEGHEL

Paisaje con molinos y caballería.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

41,79 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 49; Marqués de Leganés 1642, núm. 49; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 49. Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 2079.

Notas:

Es difícil identificar un modelo para esta pintura citada en el inventario de Leganés. Paisajes con molinos existen en la producción de Jan Brueghel el Viejo en cierto numero. Sirvan como ejemplos el del Palazzo Spada de Roma, el de la Alte Pinakothek de Munich, el de la Gemäldegalerie de Dresde¹⁶⁵, y el la Staatliches Museum de Schewerin (inv. G23; C. 17,5 x 22,5).



Jan Brueghel, el viejo, *Paisaje con molinos*, Madrid. Museo del Prado (P1430)

¹⁶⁴ Ruiz Manero 2004, p. 197.

¹⁶⁵ Ertz 1979, cat. 151, cat. 236 y car 237. Este último con un número de inventario 701, que no parece tener relación con la colección Leganés-Altamira.

Muy interesante es la versión similar a la del Palacio Spada que se conserva en el Museo del Prado (P1430 34 x 50 cm), de la que hay una copia, también en el Prado (P1435; L. 16 x 27 cm.), considerada copia de Jan Brueghel el joven por Ertz. cuya descripción es muy similar a la de Leganés¹⁶⁶.

Conocida y citada hasta ahora por el inventario de 1655. La obra que cita el inventario Leganés fue adquirida con seguridad antes de 1637. El hecho de que no se incluya entre las pinturas reclamadas por el conde de Altamira en 1711, parece indicar que se encontraba en la colección en esa fecha, cuando al conde le corresponde heredar el conjunto de las pinturas del mayorazgo¹⁶⁷.



Jan Brueghel, *el viejo*, Paisaje con molinos, Madrid. Museo del Prado (P1435)



Brueghel, Paisaje con molinos, Schwerin, Staatliches Museum

50 *una colazion de queso y Rosquillas y una copa de Vino del mismo del mismo de la de arriba de mano de clara peters n° çinquenta y le taso en quatroçientos Reales*

ð400

CLARA PEETERS

Naturaleza Muerta

Paredero desconocido.

41,79 x 55,72 cm. aprox.

Inscripciones: 50



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 50; Marqués de Leganés 1642, núm. 50; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 50;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 1870; Decoteau 1992, p. 36; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 162; Jordan 2005, p. 194 y 307, n. 33.

Notas:

El pequeño bodegón se documenta en poder de Leganés con seguridad hasta su muerte en 1655, cuando permanecía en el palacio de Madrid. Aunque no aparece en posteriores inventarios de

¹⁶⁶ Ertz 1984, p. 280, cat. 26; Ertz 1979, p. 177. Este cuadro mantiene el número 294. en blanco que lo identifica con el inventario del Buen Retiro de 1745 no localizado o bien podría proceder de la antigua colección de Carlos IV siendo príncipe, sin localizar, (véase López Fanjul & Pérez Preciado 2005, p. 92). Por tanto se desconoce con precisión el camino que recorrió en cuadro en las colecciones reales. También se ha supuesto que es el que se cita en el Alcázar en 1686, Bottineau 1956-1958, p. 50, núm. 108.

¹⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

los condes de Altamira, es indudable que la pintura fue heredada por esta familia en 1711 con el resto de la colección, dado que en esa fecha no se reclama por ausencia a los testamentarios de su último poseedor, que era el III marqués de Leganés¹⁶⁸. Desde entonces permanecía sin localizar, y como tal fue incluida por Díaz Padrón en 1976. La obra fue mencionada por Decoteau como pintura de Peeters e identificada por Jordan como procedente de la colección de Leganés.

51 *Otra de la misma manera con diferentes pezes y ganbaros y o[s]tras de un plato de la misma clara peterse no çinquenta y uno y le taso en duçientos Reales* 0200

CLARA PEETERS

Naturaleza muerta.

41,79 x 55,72 cm aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1655.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 51; Marqués de Leganés 1642, núm. 51; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 51.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 1870; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 162.

Notas:

Compañera de la anterior. No se tienen noticias de la pintura desde 1655, aunque presumiblemente también pasó a poder del X Conde de Altamira, dado que en 1711 no se reclama por ausencia (véase cat. 50).

52 *Otra pintura de un juiçio Romano donde sacaban a uno los ojos y un teatro con mucha jente de dos terçias de alto y media bara de ancho n° çinquenta y dos y le taso en treçientos y treinta Reales* 0330

ANÓNIMO

Escena con figuras

55,72 x 41,79 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 52; marqués de Leganés 1642, núm. 52; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 52.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 272.

Notas:

¹⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo¹⁶⁹

53 *Un baso de flores con unas mariposas de terçia y quarta de mano de Breugel n° çinquenta y tres y la tasa en quinientos y çinquenta Reales* 0550

JAN BRUEGHEL EL VIEJO

Vaso de flores con mariposas.

27,86 x 20,89 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 53; Marqués de Leganés 1642, núm. 53; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 53; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 159; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 34.

Notas:

Adquirida antes de 1637, la pintura se documenta únicamente durante la vida del marqués de Leganés. El hecho de que no se incluya entre las pinturas reclamadas por el conde de Altamira en 1711, parece indicar que se encontraba en la colección en esa fecha, cuando al conde le corresponde heredar el conjunto de las pinturas del mayorazgo¹⁷⁰.

Nótese que el recipiente era de cristal y no de barro, como equívocamente transcribe López Navío. Representaciones de flores en vasos de cristal son frecuentes en la producción de Jan Brueghel¹⁷¹. La presencia de las mariposas logra individualizar más el modelo que nos ocupa que debía aproximarse a la que se conserva en la colección David M. Koester de Zürich como ejemplo autógrafo de Brueghel con idénticos motivos al de Leganés, o la versión de Jan Brueghel, *el joven* del Ashmolean Museum de Oxford¹⁷².



Jan Brueghel, el viejo, *Florero*, Suiza, Colección Privada

54 *Un paisico con la mar y unas Rocas altas y san pedro a la orilla de mano de paulo Bril = esta pintura del n° çinquenta y quatro esta tasada en morata* m^{ta}

PAUL BRIL

Paisaje con San Pedro

C. Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 54; Marqués de Leganés 1642, núm. 54; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 54.

¹⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷¹ Ertz 1979, p. 274 y ss.

¹⁷² Ertz 1979, p. 275-276.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126 ; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 2048.

Notas:

Pintura conocida y citada únicamente por el inventario de 1655. Realizada en cobre, como declara la descripción documental, fue llevada a la Residencia de Morata donde se documenta por última vez¹⁷³.

- 55** *Otra pinturica del mismo tamaño con dos villanos que atan un fote y otro que corta las ramas de un arol de mano de Breughel el Viejo padre del de la flores nº cincuenta y cinco y le taso en duzientos Reales* Ø200

PETER BRUEGHEL, *EL VIEJO*

Campesinos atando leña

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Medidas desconocidas

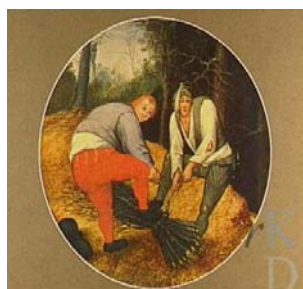
Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 55; Marqués de Leganés 1642, núm. 55; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 55.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Balis 1983, p. 6.

Notas:

La descripción y la atribución a Peter Brueghel el viejo permitieron a Balis relacionar la pintura con una composición actualmente considerada de Pieter Brueghel el joven, en el Barber Institute de Birmingham (inv. 44.11; T. 36.7 x 27,3cm). En la que dos personajes, uno con un pañuelo en la boca como si fuese víctima de dolor de muelas, están atando un haz de leña, al fondo se observa otro personaje cortando ramas de un árbol. Ésta fue considerada por Friedlander original de Peter Brueghel el viejo. En 1936 permanecía en la colección Príncipe Paul, regente de Yugoslavia en 1936¹⁷⁴. Sobre la autoría de ambos miembros de la familia Breughel hay ciertas dudas. Balis consideraba muy relevante la afirmación del inventario de Leganés, para decantarse por la mano del padre. Mientras otros autores como C. Marlier consideran obra segura del padre¹⁷⁵. Recientemente Klaus Ertz la considera una réplica del taller hecha por Peter Brueghel el joven, a partir de una versión desconocida de Pieter Breughel el viejo¹⁷⁶.

La identificación de la pintura de Birmingham con la de Leganés no puede ser hecha con rotundidad dada la existencia de varias copias y versiones a partir de la composición desaparecida. En el servicio de documentación de La Haya se cita otra pintura oval con el mismo motivo en primer plano en el Rijksmuseum de Ámsterdam (17,5 cm diámetro) que perteneció a la colección P de Boer, y está firmada PBRVEGH¹⁷⁷. Pero es evidente que Leganés poseía una versión, sino el original, de esta composición salida de la factoría Brueghel.



Seguidor de Peter Brueghel,
Campesinos cogiendo leña,
Amsterdam, Rijksmuseum



Seguidor de Peter Brueghel,
Campesinos cogiendo leña,
Birmingham. Barber Institute

¹⁷³ AHPM, 6267, f. 704.

¹⁷⁴ Friedländer 1967-1976, XIV, p. 27, 44, num. 21, ill 78

¹⁷⁵ Marlier 1969, p. 165, núm. 27b.

¹⁷⁶ Ertz 2000, p. 151. 211-212. cat. E129.

¹⁷⁷ Kuile 1974-1976, p. 35, núm. 56.

-
- 56** *Un pais de media bara y una terçia de jacop patisnir con unas figuritas a caballo n° çinquenta y seis y le taso en quatroçientos Reales* 0400

JOACHIM PATINIR

Paisaje con jinetes.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 41,79 cm aprox¹⁷⁸.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 56; Marqués de Leganés 1642, núm. 56; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 56.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Madrid 2007, p. 369, doc. 37.

Notas:

Desconocido paisaje atribuido a Patinir, del que se carece de cualquier dato que permita vincularlo con certeza a la producción del artista flamenco. Aunque no se documenta más allá de 1655 a la muerte de Leganés, es probable que fuera heredado por el X conde de Altamira en 1711, dado que nunca se reclamó como ausente de la colección a la que tenía derecho en su totalidad¹⁷⁹.

-
- 57** *Una pinturica pequeña sobre lamina de terçia y sesma con un estudio de pinturas estatuas y cosas de matematicas y una caueza de hasno y uno con un palo que la esta rronpiendo de mano de un moderno n° çinquenta y siete y le taso en trezientos Reales* 0300

ANÓNIMO FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

Escena de interior

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas indefinidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 57; marqués de Leganés 1642, núm. 57; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 57.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 272.

Notas:

Pequeña escena de género de autor indefinido, pero contemporáneo 1637, fecha en que se documenta la pintura por primera vez, lo que puede hacer pensar en una obra de David Teniers, aunque no hay pruebas de ello. No se documenta más allá de 1655 a la muerte de Leganés, aunque es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo¹⁸⁰.

La descripción es ambigua en cuanto a las medidas del cuadro. No quedando claro si se tercia y sesma se trata de altura y anchura, lo que daría un de 27,86 x 13, 93 cm aprox., o viceversa

¹⁷⁸ El documento no diferencia altura y anchura, aunque por el tema se deduce una pintura apaisada.

¹⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

¹⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

23,93 x 27,86 cm, o si es únicamente la anchura lo que indicaría un cuadro de 41,79 cm de ancho, que parece la posibilidad más probable.

- 58** *Otro pais en lamina de Rocas tambien de paulo Brill n° çinquenta y ocho y le taso en ciento y çinquenta Reales* 150

PAUL BRIL

Paisaje con rocas

No localizada.

Documentada por última vez en 1680.

C. Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 58; Marqués de Leganés 1642, núm. 58; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 58; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126 ; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 2048.

Notas:

Pintura conocida y citada únicamente por el inventario de 1655. Realizada en cobre, como declara la descripción documental, permaneció en el Palacio de San Bernardo. El 29 de diciembre de 1680 el nieto de Leganés la incluyó entre las pinturas enviadas a Barcelona como parte de su equipaje, sin que el documento aporte datos sobre la representación: *n° 058 Un pais en lamina pequeño su tassa 150*¹⁸¹. Desde entonces no se tienen más noticias, aunque probablemente pasó a poder del X conde de Altamira, dado que éste nunca la reclamó como ausente de la colección que heredaba en 1711¹⁸².

- 59** *Un Retrato de medio cuerpo del marq^s de aytona vestido de negro con botones de oro y sus harmas de mano de van dick n° çinquenta y ueue y le taso en mill y cient Reales* 100

ANTON VAN DYCK

Retrato de Francisco de Moncada, marqués de Aytona

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 59; Marqués de Leganés 1642, núm. 59; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 59.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 125; López Navío 1962, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 1157.

Notas:

¹⁸¹ AHN-N Baena C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

¹⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Se desconoce con seguridad la localización del retrato de Francisco De Moncada poseído por Leganés. En su poder está documentado con seguridad en 1637, aunque es probable que en 1634 ya fuera de su propiedad, justo cuando abandonó por última vez los Países Bajos. Pues inmediatamente después de su regreso importó numerosos retratos adquiridos en Flandes, entre los que podría encontrarse éste¹⁸³.

El marqués de Aytona había permanecido en esas fechas ejerciendo de Gobernador interino de los Países Bajos, hasta la llegada del Cardenal Infante don Fernando en Noviembre de 1634 junto con el propio Leganés. Siendo éste el momento más probable para la adquisición del cuadro.

Se conocen varias representaciones de Aytona de medio cuerpo. La principal se encuentra en el Kunsthistorisches de Viena (inv. 499; 115 x 86 cm). En ella el marqués aparece retratado con su escudo de armas detrás, habiendo sido considerada el primer modelo de los que se conocen.¹⁸⁴ Una segunda versión se conserva en el Museo del Prado (P1502; 114 x 98 cm), siendo probablemente una copia de ejecución posterior¹⁸⁵. En ocasiones la pintura del Prado ha sido tentativamente relacionada con la que poseía Leganés (Díaz Padrón). Dado que la pintura está documentada en la colección de Leganés, y la del Museo no se ha documentado en la Colección Real, hasta fechas muy tardías, tal hipótesis parecería plausible. Sin embargo, la lectura atenta del inventario de Leganés indica que no podía ser la misma pintura que se encuentra en el museo madrileño. La obra de Leganés es mucho más cercana a la imagen de Viena. Se habla de un retrato de Aytona, “con sus armas”, esto es, de la misma manera que se observa el escudo detrás suyo en el cuadro del Kunsthistorisches. Sin embargo, tampoco se puede afirmar rotundamente que el cuadro de Viena - que se documenta en las colecciones del Emperador Carlos VI desde 1720-, corresponda con el de



Van Dyck, *Marqués de Aytona*,
Amberes, S. Hartveld



Van Dyck, *Marqués de Aytona*,
Madrid, Museo del Prado



Van Dyck, *Marqués de Aytona*,
Viena, Kunsthistorisches Museum

Leganés. Máxime cuando se tiene noticia de una copia procedente de la colección del duque de Medinaceli en Madrid en 1820 (120 x 102 cm), obra que en 1937 se encontraba en la colección San Hartveld de Amberes. Esta versión portaba el escudo de armas y la firma “A. van Dyck. Aº 16..” en la base de la columna¹⁸⁶. Por su procedencia española a principios del XVIII esta pintura última podría fácilmente corresponder con la que nos ocupa.

De la pintura de Leganés no se tienen más datos que las citas de los inventarios mencionados. En otro inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la llamada “segunda pieza”, antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁸⁷.

¹⁸³ Véase el capítulo sobre las primeras actividades coleccionistas de Leganés.

¹⁸⁴ Barnes *et al.* 2004, p. 301- III.67; Larsen 1988, núm. 828; Kunsthistorischen Museums 1991, p. 53.54, núm. 499.

¹⁸⁵ Díaz Padrón 1975, p. 126, Díaz Padrón 1996,I, p. 504.

¹⁸⁶ Cfr. Barnes *et al.* 2004, p. 131.

¹⁸⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

- 60** *Una pintura de bara y media para delante de chimenea de mano de snayers con wacamaya de diferentes papagayos y uno blanco con copete y un papel de solfa en que cantan n^o sesenta y le taso en mill Reales* 10000

FRANS SNYDERS

Concierto de Pájaros.

125,37 cm.¹⁸⁸

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 60; Marqués de Leganés 1642, núm. 60; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 60.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 272; Robels 1989, p. 305-306; Koslow 1995, p. 292, n. 24.

Notas:

El inventario alude erróneamente a Snayers, pese a mencionar una pintura cuya descripción evidencia la mano de Frans Snyder, probable error de lectura del escribiente.

Problemática

pintura en cuanto a su catalogación. Por la descripción es evidentemente una pintura similar a la que conserva el Museo del Prado (P1761), del que sin embargo no puede presumirse a priori que se trate de un regalo de Leganés como sucede otro concierto de Pájaros del Museo (P1758), perfectamente



Snyders, *Concierto de Pájaros*, Madrid, Museo del Prado.

documentado en 1636 y del que Leganés se quedó con una copia (cat. 163).

En este caso no está suficientemente documentado que la pintura de Leganés número 60 sea la misma de la colección real. En poder del marqués se inventaría en mayo de 1655 cuando se tasa en su testamentaria. La de la Colección Real no está claramente documentada en los inventarios reales. Aunque se ha afirmado que está en el Alcázar en 1636, ningún autor la ha vinculado con una entrada concreta de ese año¹⁸⁹. La única posibilidad es que se tratase de la pintura descrita en la “Pieza grande antes de el dormitorio de su majestad que es quando çena en el quarto bajo de uerano”: Otro lienço, de quatro pies de largo, con moldura como las antedentes, en que esta pintado un tronco de arbol y en una rama de él sentados dos pájaros blancos que parecen papagayos con unas plumas en la caueza que parecen copetes, este quadro se bajo del paso de la galería de su majestad a esta pieça”. La descripción deja dudas sobre su relación con la pintura actualmente en el Prado. Sin embargo la ubicación en la pieza grande, donde están los demás regalos de Leganés a la colección real, parecen apuntar a que se tratase de la misma pintura. Entonces se puede concluir como hipótesis más plausible, que Leganés entregó la obra a actualmente en el Prado a Felipe IV, quedándose él con una copia que es la que se documenta en

¹⁸⁸ El inventario solo da esa medida sin especificar si es la altura o la anchura del cuadro.

¹⁸⁹ Díaz Padrón 1975, p. 368; Díaz Padrón en Madrid 1977 1978, p. 145, núm. 137; Díaz Padrón 1996, II, p. 1258.

1655 en su poder. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el despacho del cuarto bajo del Palacio¹⁹⁰.

61 *Otro Retrato de medio cuerpo armado del marques de los balbases ambrosio espinola de mano de Rubens n° sesenta y uno y le taso en mill y çient Reales* 10100

PETER PAUL RUBENS

Retrato de Ambrosio Spinola armado

118 x 85,5 cm.

San Luis Art Museum, Inv. 33.34

Inscripciones: 61



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 61; Marqués de Leganés 1634, núm. 61; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 61. Condes de Altamira 1807, restaurado por Francisco Carrafa; Eugène de Beauharnais, duque de Leuchtenberg, 1825 Munich; Duques de Leuchtenberg, San Petersburgo, hasta 1917 aprox.; Dr Heinemann, Munich 1932; adquirido por el City Art Museum of St Louis en 1933.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1257; Volk 1980a, p. 267; Jaffé 1989, p. 301, núm. 887; Vergara 1994, II, p. 316, núm. A9; Vergara en Madrid 1999-2000, p. 256, núm. 80; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

El momento en que Rubens realizó la imagen de Ambrosio Spinola está perfectamente documentado a través de la correspondencia del artista. Pues según las propias palabras de Rubens, para septiembre de 1627 ya había realizado un retrato del marqués Spinola¹⁹¹. Aunque en los meses siguientes realizaría otro por encargo de Pierre Dupuy. El 3 de diciembre ya escribía confirmando que lo llevaría a cabo¹⁹², y poco después, el 20 de diciembre, estaba acabado dado que el artista afirmaba que aún no estaba seco¹⁹³. Por fin el 11 de mayo de 1628, mencionaba que está listo y esperando poder ser enviado¹⁹⁴. En realidad son las fechas en que Spinola, y con él Leganés, se encontraba en Amberes. Lo que hace posible que sea éste también el origen del cuadro que poseyó el Marqués. Históricamente también se tiene noticia de otros varios retratos Spinola, como el que poseía el duque de Buckingham en 1635¹⁹⁵, y el que fue examinado por el Gremio de Amberes en 1677 para determinar su autenticidad¹⁹⁶.

¹⁹⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁹¹ *Ho ben dipinto il ritratto del Marchese Spinola dal naturale*, Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 299.

¹⁹² Vlieghe 1987, p. 187, n. 1.

¹⁹³ Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 353.

¹⁹⁴ Rooses & Ruelens 1887-1909, IV, p. 404.

¹⁹⁵ Aparentemente enviado en septiembre de 1627, cfr. Vlieghe 1987, p. 187, n. 7.

¹⁹⁶ Rooses & Ruelens IV, p. 271, núm 1059; cfr Vlieghe 1987, p. 187, n. 8.

En la actualidad se conocen varios retratos del general genovés de mano del artista. Tres pinturas casi idénticas que se conservan en Praga (Inv. núm. 9688; T. 116,5 x 85 cm.)¹⁹⁷, Brunswick (inv. núm. 85; T 117.5 x 85 cm)¹⁹⁸, y Saint Luis. Las tres muestran al general genovés, de medio cuerpo, girado de tres cuartos, con media armadura, mano sobre la espada y gola ancha, con el yelmo y el guante de armadura depositados sobre un bufete y la mano derecha apoyando sobre un bastón militar. Son todas idénticas, y originales. Hans Vlieghe consideró que el primer modelo sería el que Rubens mantuvo con él hasta su muerte en 1640 y que se cita en la *Specification* y a partir de este se realizarían los que se conocen actualmente. Vlieghe también mencionaba un busto en Wellesley College, que podría ser una copia exacta de ese primer modelo¹⁹⁹.

La obra que poseyó Leganés es sin duda el ejemplar de Saint Louis, como demuestra el número 61 aún pintado sobre el lienzo. Esta pintura está documentada desde 1825 cuando se menciona en la colección de Eugène de Beauharnais, duque de Leuchtenberg²⁰⁰. A su poder llegaría por canales desconocidos poco después de que Francisco Carafa la restaurara en 1808 cuando se encontraba aún en la colección del conde de Altamira²⁰¹. Con anterioridad a esta fecha sólo se tienen noticias de su presencia en los inventarios del marqués de Leganés, arriba citados, y su aparición en otro sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la llamada “segunda pieza”, antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio²⁰².

Sobre el grado de intervención del maestro, Vergara (1999) la consideró réplica del cuadro de Brunswick, mientras Vlieghe la creyó réplica pintada por el propio Rubens, mientras que los archivos del museo de Saint Luis conservan cartas de Horst Vey y Michael Jaffé que lo consideran obra de taller, con amplios retoques del maestro.

- 62** *Una pintura ochauada de diana en obalo que el cerco tiene con sus ninfas
Bañandose con mucha cantidad de peros [sic] de mano de henrique de Klerck
nº sesenta y dos y la tasa en mill Reales* 16000

HENDRICK DE CLERCK

Diana y sus ninfas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas. Ochavado.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 62; Marqués de Leganés 1642, núm. 62; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 62.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1135.

Notas:

Se desconoce el destino de esta pintura atribuida a Clerk más allá de 1655, cuando se cita por última vez en los inventarios de la colección Leganés. Sin embargo es probable que estuviera presente en la colección cuando fue heredada en su conjunto por el conde de Altamira en 1711. En Agosto de ese año no se incluye entre pertenecientes al mayorazgo que no habían sido entregadas,

¹⁹⁷ Procede del conde Franz. Anton Berckel, estando documentada en Viena en 1692, Vlieghe 1987, p. 184, núm. 148. Díaz Padrón mencionó que esta era “posiblemente el adquirido por el marqués de Leganés” y fue conocido por Mols en España, en poder de sus herederos”, Rubeniana Mss. 15733, p. 283.

¹⁹⁸ Fue adquirida para la colección de los duques de Brunswick-Wolfenbüttel hacia 1710, Vlieghe 1987, p. 185, núm. 149.

¹⁹⁹ Vlieghe 1987, p. 184; véase Muller 1989, p. 114, núm. 97.

²⁰⁰ Vlieghe 1987, p. 187, núm. 150

²⁰¹ AHN-N, Baena, Cª 291, cuenta de 14 agosto. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

²⁰² AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

por lo que se deduce que fue efectivamente heredada²⁰³. Sin embargo no se tienen más noticias en los posteriores inventarios de los condes de Altamira.

Aunque no ha sido localizada, se conocen algunas obras similares. Por ejemplo la colección privada del duque de Wellington tiene una *Diana de vuelta de la caza* en cobre ochavada de 18 ¼ x 26 7/8 pulgadas, capturada en Vitoria en el equipaje de José de Bonaparte en 1813 y atribuida a Brueghel y Rotterhamen²⁰⁴. La mayoría de los cuadros incautados en Vitoria proceden de la Colección Real española y de particulares hispanos, por lo que es posible que sea la que una vez poseyó Leganés. Sin embargo, en el inventario de la colección Wellington no se advierte que la obra tenga número de colección alguno que permita identificarla con seguridad. La obra, actualmente en Stratfield Saye, no ha podido ser estudiada directamente, por lo que la posibilidad de que se trate de la misma permanece abierta.

Díaz Padrón citó la entrada del inventario de Leganés entre las obras no localizadas de Clerk.

- 63** *Otra de la misma manera con la creaz^{on} del mundo la figura de dios padre y adan y Eua y quando los hechaua el anjel del parayso de la misma mano n^o sesenta y tres y la taso en mill Reales* 10000

HENDIRCK DE CLERCK

Expulsión del Paraíso

Anteriormente. Madrid. Colección Privada. (¿?)

T. 52 x 37



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 63; Marqués de Leganés 1642, núm. 63; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 63.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1334.

Notas:

La pintura documentada con seguridad por última vez en 1655, fue sin embargo heredada por los condes de Altamira, dado que no se reclama por ausencia en 1711 cuando el conde Antonio Gaspar de Moscoso, hereda el conjunto del mayorazgo y con él las pinturas²⁰⁵. Aún así no ha sido localizado en los inventarios posteriores conocidos. Por tema, dimensiones y formato, podría tratarse de la misma obra que Díaz Padrón citó en colección privada²⁰⁶, extremo que no ha podido ser confirmado. Por otro lado este autor, citó la pintura de la colección Leganés, entre las no localizadas.

- 64** *Otra pintura en círculo aunque el marco en quadro de un país con aguas y barcos y algunas prospetinas pequeñas de pablo Brill sesenta y quatro y se taso en quinientos Reales* 0500

²⁰³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁴ Wellington 1901, I p. 190-191.

²⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁶ Díaz Padrón 1976, p. 1333.

PAUL BRIL

Paisaje con barcos y castillo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas. Oval.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 64; Marqués de Leganés 1642, núm. 64; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 64.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126 ; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 2048.

Notas:

Pintura conocida y citada únicamente por el inventario de 1655. El inventario del Instituto Valencia de Don Juan aporta más datos sobre la representación al describirla como un “*pais en redondo pintado un pedaço y un castillo*”²⁰⁷ La afirmación de López Navío sobre que se encontraba en la villa de Morata cuyo tasación afirma que era ochavado y tenía marco negro no parece correcta²⁰⁸.

65 *Otra ochavada de Rocas y un castillo de la misma mano n° sesenta y cinco esta m^a tasada en morata*

PAUL BRIL

Paisaje con rocas y castillo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas. Oval.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 65; Marqués de Leganés 1642, núm. 65; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 65.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126 ; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 2048.

Notas:

Citada únicamente a través del inventario de 1655 como obra sin localizar, será el inventario del Archivo Valencia de Don Juan el que confirma que se trata de una pintura ovalada²⁰⁹. La pintura permanecía en 1655 en las Casas de Morata, donde se confirma que es una pintura ochavada y mantiene un marco negro²¹⁰.

66 *Una pintura de una caza de dos osos y doce perros de mano de syayers de zínco baras y media de ancho y dos y una doçaua de alto n° sesenta y seis y la taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

²⁰⁷ AIVDJ, 26 I 18, f. 640

²⁰⁸ López Navío 1962, p. 325, n. 11.

²⁰⁹ AIVDJ, 26 I 18, f. 166.

²¹⁰ AHPM 6267, f. 709.

FRANS SNYDERS

Cacería de Osos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

459,79 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 66; Marqués de Leganés 1642, núm. 66 ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 66; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 2263; Marqués de Salamanca 1867, núm. 163 o 166.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1786; Koslow 1995, p. 248

Notas:

Pintura de problemática catalogación, pareja de la siguiente. En 1655 aparece una gran pintura de caza de osos atribuida a Snyders. Por las medidas debe corresponder con la que en 1726 se encontraba aún en la Galería grande del cuarto bajo, con una numeración nueva: *Otro Quadro de seis baras de ancho y tres de alto de mano desnidiers donde ai dos osos acometidos de nueve perros n° 2263*. Sin embargo en esa fecha en la Galería Grande el conde de Altamira poseía una pintura similar atribuida a Paul de Vos: *Otro quadro de quattro varas de ancho y dos y media de alto de dos osos acometidos de diferentes Perros de mano de Pedro de bos n° 2352*. Esta segunda obra no aparece documentada en 1655. Pues otra caza de osos de gran tamaño (Cat. 1278), sigue inventariada en 1726 con ese número.

No se localiza ninguna obra similar en los distintos inventarios de la casa Altamira del XVIII y XIX, ni en el de José de Madrazo, sin embargo el marqués de Salamanca poseyó dos cazas de osos, siempre atribuidas a Vos, que se consideraban originarias de Leganés, cuyas descripciones pueden ayudar a considerar el aspecto de la que estas pinturas:

« Vos

133- *Chasse à l'ours*

Scène d'animation et de vérité, saisissante d'effet et de sauvagerie. Deux ours sont attaqués par une meute puissante ; l'un d'eux, à droite, s'est dressé, et d'une de ses pattes a saisi un des chiens qu'il étouffe en lui enfonçant à lutter contre trois autres qui s'élancent sur lui avec fureur. A gauche, son compagnon vient de mettre deux de ses ennemis hors de combat, et brise entre ses dents la mâchoire d'un des plus forts de la meute, tandis que d'autres le saisissent au corps et vont attirer sur eux sa vengeance. Deux chiens, accourant de la droite, vont arriver au secours de leurs camarades qui seraient impuissants contre le terrible adversaire Galerie du marquis de Léganès.

204 x 351 cms²¹¹.

Díaz Padrón, que relacionó la entrada de Salamanca y la de Leganés, afirma que una pintura similar de 201 x 335 cm. se vendió en Sotheby's (6 VII 1959), sin indicar lugar. Sin embargo, no ha sido localizada en el corpus de sus obras elenco por Hela Robels, donde se estudian las copias de esta composición de Snyders²¹². En Madrid se documenta una pintura similar en poder del marqués de la Remisa (L. 172 x 238), sin que tampoco pueda vincularse con seguridad con la que nos ocupa.

²¹¹ Salamanca 1867, p. 100, n° 133. La otra puede, por sus mayores medidas, quizás esté relacionada con las cazas adquiridas al duque de Aarschot, mecenas de Vos. (ver cat. 1144).

²¹² Véase Robels 1989, p. 345 y ss.

- 67** *Otra de la misma medida y maestro con un leon y un jauali cinco perros pelando con un lobo que debajo de los pies tiene un corço muerto y un arbol con dos culebras al pie nº sesenta y siete y la taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

FRANS SNYDERS

Cacería de león, jabalí, corço, y otros animales

459,79 x 208,95 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 67; Marqués de Leganés 1642, núm. 67; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 67; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarta Pieza llamada Recibimiento", núm. 67.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1727; Balis 1986, p. 80, n. 60; Robels 1989, p. 351.

Notas:

Pareja de la anterior. En 1726 se enumera con el número 67 pero se atribuye a Paul de Vos. En esa fecha se menciona una segunda pintura de Vos con la misma iconografía y en la misma pieza, cuando en 1655 solo se citaba una caza de jabalís²¹³.

Díaz Padrón mencionó el inventario sin identificar ni relacionar la pintura con modelos conocidos. Años después Arnout Balis consideró posible que fuese una copia de similar a la que hay en la Alte Pinakothek de Munich (Inv. 620, L. 162 x 240cm.) y fuese la misma que en junio de 1827 se vendió en Stanley procedente de la casa Altamira como obra de Rubens y Snyders: "*A Battle between a Lioness and a Boar*".²¹⁴ Sin embargo la obra de Munich, representa únicamente un león atacando al jabalí, que quizás repita los animales de la obra de Leganés, que sería mucho más completa. De hecho parece que la obra de Leganés reproduce diversas escenas de animales en un solo lienzo, sin criterio narrativo concreto, algo similar a lo que ocurre en algunos cuadros de animales de Snyders o Paul de vos como el que se conserva en el Museo del Prado (P3825; 252 x 436 cm), como parte de la donación de Fernando Duran de 1622²¹⁵.



Snyders, *León cazando un jabalí*, Munich, Alte Pinakothek

- 68** *Otra de la misma mano de snayers de dos baras de alto y çerca de quatro de ancho un jauali a quien acometen ocho perros junto a un estanque y tiene eridos algunos nº sesenta y ocho y le taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

²¹³ Apéndice Documental, Doc. 14, núm. 2269, f. 110v.

²¹⁴ Stanley 1827, lote 65.

²¹⁵ Díaz Padrón 1975, I, p. 431, II p. 296; Museo del Prado-Nuevas Adquisiciones 1996, p. 1491.

FRANS SNYDERS

Caza del jabalí

167,16 x 334,42 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 68; Marqués de Leganés 1642, núm. 68; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 68; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Salón entre los dos patios”, núm. 68; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid; Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés; Devuelta a su propietario, h. 1815; Vendida en Londres 1827.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273

Notas:

Pareja de la siguiente. En 1726 la pintura permanecía en la colección Leganés, ya propiedad de los condes de Altamira, pero con una atribución a Paul de Vos.

En función de su alto valor en 1655, 8800 reales, se trataría probablemente de la pintura que permaneció en poder de los Altamira siendo una de las secuestradas por los franceses en 1812 y devuelta posteriormente a su propietario y vendida por Stanley en 1827 en Londres (lote 71) “*A Boar Hunt. One of the Pictures taken to Paris*”. Sin embargo, Leganés tenía al menos nueve obras con este tema (números 68, 162, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280), de las cuales cinco fueron sacadas de las casas de Altamira por los franceses en 1812²¹⁶. En la venta Stanley aparece una segunda pintura similar, también procedente de la casa Altamira: “*A Young Boar attacked by Dogs. This was also taken to Paris*”²¹⁷.

Una composición de caza de jabalí, atribuida a Jan Fyt, pero que parece más bien Vos o Snijders (L. 205 x 135 cm) fue de la colección Lázaro Galdiano²¹⁸. Era pareja de otra obra de Fyt de unas gallinas que protegen a sus poyuelos en una laguna de unos perros que les ladran²¹⁹. Sin embargo pese a la pertenencia a la colección Lázaro, quien adquirió varias pinturas de la antigua colección Altamira-Leganés, no se puede establecer con seguridad su caza del Jabalí corresponda alguna de las pinturas de la colección.

Snyders representó innumerables escenas de caza de este animal²²⁰.

69

Otra del mismo tamaño y mano con dos leones cachorros y un corzo nº sesenta y nueve y le taso en ocho mill y ochocientos Reales

80800

FRANS SNYDERS

Dos leones cachorros y un corzo

167,16 x 334,42 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

²¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 17: “Pieza Antecámara”, “Pieza antes del Billar”, “Ante Camara” dentro de la Casa del conde de Trastámara y Estrado de la “Habitación de la Señora”.

²¹⁷ Stanley 1829, lote 72.

²¹⁸ Reproducido en el nº 11305 en Lacoste 1913, lámina 15.

²¹⁹ Barcelona 1947, p. 115 y 119 respectivamente.

²²⁰ Robels 1989, p. 323 y ss. núm. 221-259.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 69; Marqués de Leganés 1642, núm. 69; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 69; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Cuadros sueltos en la sala de Batallas”, núm. 2381.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1727; Balis 1986, p. 79, n. 59; Robels 1989, p. 352; Sutton en Sutton 1994, p. 569; Méjico 1999, p. 194.

Notas:

Pareja de la anterior. La obra se cita sin autor en 1726 con un número nuevo y sin autor, pero la descripción no ofrece dudas. El hecho de que en este momento permaneciera descolgado y las medidas, parecen confirmar que fue cortado, razón por la que se renumeraría, perdiendo su número original.

La pintura repetiría la obra que actualmente se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich (inv. 631: L. 162 x 240, sin que haya sido posible probar que se trate de la misma pintura. En 1976, Díaz Padrón mencionó la entrada del inventario como pintura no localizada. Sin embargo Balis considera que es copia de la pintura que hoy está en Munich, teniendo en cuenta las ocho copias conocidas de esta composición y Sutton también la considera copia de la de Munich. Sin embargo en 1999 Díaz Padrón afirmó que la del museo bávaro era la que tenía Leganés, sin afirmar la razón.



Snyders, *Leones cazando un corzo*, Munich, Alte Pinakothek

70 *Dos países de mano de Rubens con dos fabulas pequeñas de una zorra y una*
71 *garza y el otro de un asno cercado de todas Viandas que esta paziendo de dos*
baras y media de alto y bara y media de ancho n° setenta y los taso en mill
trezienta y veinte Reales

10320

70

PETER PAUL RUBENS

Paisaje con Zorra y Garza.

208,95 x 125,27 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1827.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 70; Marqués de Leganés 1634, núm. 70; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 70; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que se sigue a la pieza junto a al oratorio, núm. 70; Conde de Altamira h. 1812, Estrado de la habitación de la condesa; secuestrada por el ejército francés 12 noviembre 1812; Devuelta a la casa de Altamira, h. 1815; Vendida en Londres por Stanley, junio 1828.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 52; Poleró 1898, p. 126; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1727; Balis 1983, p. 13; Vergara 1994, II, p. 558, núm. C4; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Citado siempre como obra no identificada, es muy probable que no se trate de una pintura de Rubens, sino de otros artistas como Frans Snyders o Paul de Vos, que abordaron este tema con mayor asiduidad. Es pareja del número 71.

La pintura permaneció en el Palacio de San Bernardo, donde pasó a poder del Conde de Altamira, en cuyo inventario de 1726 se menciona sin atribución: *Un Pais de dos varas y media de alto y vara y media de ancho donde ai una zorra juntto a una Garrafa, y una zigueña que esta sacando una angila de ella n° 70*²²¹. Se mantendría en las casas de la familia Altamira durante todo el siglo XVIII y parte del XIX, dado que en 1812 se puede identificar con una de las secuestradas por el ejército francés del estrado de la habitación de la condesa, sin que se mencione autor en el documento²²². Expuesta en París, fue posteriormente vendida en Londres el 1 de junio de 1827 después de haber sido devuelta a la casa de Altamira, según confirma el catálogo de la venta, donde se atribuye a Snyders: *The fable of the Fox and Crane. Taken to París and restored to the owner*²²³. Aunque hay que tener en cuenta que el marqués de Leganés poseyó además otras dos obras que podrían también estar detrás de la pintura secuestrada por los franceses y vendida en Londres (cat. 166 y 374), el hecho de que se venda junto a su compañera (cat. 71) avala que se trataba de esta pintura y no otra.

71

PETER PAUL RUBENS

Paisaje con asno pasciendo y un hombre

208,95 x 125,27 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 71; Marqués de Leganés 1634, núm. 71; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 71; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande del Cuarto Bajo”, núm. 71; Condes de Altamira 1812,

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; Rooses 1897, p. 169; Stanley 1827, núm. 53; López Navío 1962, p. 273; Volk 1980a, p. 267; Balis 1983, p. 13; Vergara 1994, II, p. 558, núm. C5; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Pareja del número 70 y como él improbable obra de Rubens, correspondiéndose más probablemente a una pintura de Snyders o Paul de Vos, o al menos una pintura conjunta de Rubens con alguno de estos autores.

²²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

²²² AHN-N, Baena, C^a 291. Apéndice Documental, Doc. 17.

²²³ Stanley 1827m núm 52.

Adquirida por Leganés antes de 1637, se mantuvo en el Palacio de San Bernardo. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio²²⁴. En el propio palacio de San Bernardo se vuelve a citar en 1726 ya en poder del conde de Altamira sin atribución. La descripción añade datos sobre la iconografía al mencionarse un hombre al lado del burro: *Un Pais de mano de Sniders de dos baras y media de alto y bara y media de ancho donde estta un Burro pequeño cargado de todas biandas y un hombre junto del nº 71*.

Debía de ser composición llamativa por cuanto fue una de las robadas por los franceses de las casas de Altamira, y posteriormente reintegrada a su posesión²²⁵. Así se afirma en el catálogo de la venta Stanley de 1 de junio de 1827, donde se mencionó después de la fábula de la zorra y la cigüeña vista más arriba, en este caso manteniendo la atribución a Rubens: *A Landscape with a Loaded Ass and Figures. Taken to Paris and restored*.

Balis mencionó una composición similar a ésta que se conoce únicamente a través de un boceto en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, recopilado por Held²²⁶. En él se ve efectivamente una figura cargando un burro, con varios elementos de bodegón y naturaleza muerta en el primer plano en el suelo, que podría tratarse de las viandas citadas en la descripción. Como estos autores suponen es muy probable que fuese una composición realizada entre Rubens y Snyder, colaboración frecuente como sucedió en el *Reconocimiento de Filípomenes* del Museo del Prado.



Rubens, *Escena con burro*, anteriormente Berlín. Museo Kaiser Frederich Museum.

72 73 *Çinco batallas numeradas como ban a la marjen desde el nº setenta y dos*
74 75 *hasta el numero setenta y seis de diferentes suertes de mano de snayers de*
76 *bara y media de ancho y poco menos de bara de alto y los taso en diez mill*
Reales

1000000

72

PIETER SNAYERS

Batalla

76 x 125 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1914

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 72; Marqués de Leganés 1642, núm. 72; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 72; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 72; Condes de Altamira s. XIX; José de Madrazo 1856, num. 605; Marqués de Salamanca h.1861, Vista Alegre, núm. 572; Venta Madame Roblot 1914, núm. 41

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 146; Vista Alegre s. n., p. 137; Roblot 1914, p. 36-37; Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1489;

Notas:

²²⁴ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²²⁵ Sin embargo no se ha podido individualizar en la lista de cuadros reclamados por los condes. Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

²²⁶ Held 1980, 405-406, nº 297, pl. 297.

Esta serie de cinco batallas que comprende cat. 72-76 permaneció en el Palacio del marqués de Leganés en Madrid, pasando a los condes de Altamira, en cuyo inventario de 1726 se citan algunas individualizadas pero en la misma sala, denominada de las batallas, probablemente en la misma disposición que permanecían desde el siglo XVII. Se desconoce el asunto representado.

En 1726 casi todas se atribuyen incomprensiblemente a Noveliers, lo que quizás fuese una confusión con el nombre del intermediario o mercader, que estuviese escrito en algún lugar de la pintura, como sucede en otros casos²²⁷. De al menos dos de ellas (cat. 72 y 73) se documentan hasta 1914 sucesivamente en las colecciones de José de Madrazo, el marqués de Salamanca y madame Roblot. Aunque no han sido localizadas en la actualidad, para conocer su aspecto son muy útiles las inscripciones de los catálogos de la colección Madrazo, donde se afirma que ésta aludía a “*combate de caballería entre españoles y flamencos en medio de un campo en que descuellan dos árboles corpulentos*”. En la venta Roblot de 1914, cuando se alude expresamente a la presencia del número 72 en el lienzo, se aporta una descripción más completa:

« 41 *Halte militaire*

Des cavaliers et des troupes à pie sont arrêtés devant les constructions d'une ferme. Au premier plan, au bord d'une mare, un officier, portant sur sa veste de buffle une ceinture rouge et montant un cheval blanc, cause avec un compagnon qui monte un cheval noir »

Desde esa fecha nada más se sabe de esta pintura. Díaz Padrón citó el inventario de Leganés entre las pinturas de Snayers perdidas o no identificadas.

73

PIETER SNAYERS

No localizada.

Batalla

Documentada por última vez en 1914

76 x 125 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 73; Marqués de Leganés 1642, núm. 73; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 73; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de Batallas”, núm. 73; Condes de Altamira hasta principio s. XIX; José de Madrazo 1856, num. 606; Marqués de Salamanca 1861 Vista Alegre, núm. 573. Venta Roblot 1914, núm. 42.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 146; Vista Alegre s. n., p. 137; Roblot 1914, p. 37; Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1489.;

Notas:

Ver cat. 72.

En 1726 se cita junto a las demás de su serie en la Sala de Batallas del Palacio de San Bernardo, como pintura de Noverliers y utilizada como sobreventana. Permaneció como la anterior en la casa de Altamira, siendo adquirida por José de Madrazo, cuyo inventario la describe muy someramente: *alto de soldados de caballería en una venta rodeada de espesos árboles*. Mientras que el catálogo de la venta Roblot hace una descripción más completa, aludiendo también a la presencia del número 73 aún sobre el lienzo, lo que prueba su relación con la obra que poseyó Leganés:

42 *Une Bataille*

Des cavaliers sont aux prises avec une troupe d'infanterie. Un homme en este rouge, monté sur un cheval alezan, tire son épée. Les troupes à pied occupent la gauche de la composition. Vers la droite, descavaliers en déroute fuient sous de grand arbres

Desde entonces se desconoce el paradero de la serie.

²²⁷ Véase texto introductorio a la pintura de Rubens en la colección y la serie de retratos de los Habsburgo.

74

PIETER SNAYERS

No localizada.

Batalla

Documentada por última vez en 1655

76 x 125 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 74; Marqués de Leganés 1642, núm. 74; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 74.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas:

Perteneciente a la misma serie que las anteriores (ver cat. 72), esta no comparece como sus compañeras en 1726 en la sala de las Batallas del Palacio de San Bernardo. Aunque en 1711 no se da como perdida en la revisión de la colección que se hizo para su herencia por el conde de Altamira. Probablemente salió de la colección entre esas dos fechas o se cita laxamente en 1726 con otro número y no se ha localizado entre las numerosas batallas existentes en otras salas del palacio

75

PIETER SNAYERS

No localizada.

Batalla

Documentada por última vez en 1726

76 x 125

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 75; Marqués de Leganés 1642, núm. 75; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 75; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 75.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas:

Perteneciente a la misma serie de batallas que las anteriores (véase cat. 72), pasó igualmente a la colección Altamira, donde en 1726 se menciona como obra de Noveliers, desde entonces no se tienen noticias documentales.

76

PIETER SNAYERS

No localizada.

Batalla

Documentada por última vez en 1726

76 x 125

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 76; Marqués de Leganés 1642, núm. 76; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 76; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 76.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas:

Perteneciente a la misma serie de batallas que las anteriores (véase cat. 72), pasó igualmente a la colección Altamira, donde en 1726 se menciona como obra de Noveliers, desde entonces no se tienen noticias documentales.

77 78 *Ocho fabulas de mano de pedro Rente de bara y media de ancho poco mas o*
79 80 *menos unas d otras y de alto tres quartas desde el numº setenta y siete hasta el*
81 82 *de ochenta y quatro las taso en quatro mill y ochozientos*
83 84

40800

77

PEDRO ORRENTE

No localizada.

Fábula de Ovidio [¿Historia de Io?]

Documentada por última vez en 1864

60 x 125 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 77; Marqués de Leganés 1642, núm. 77; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 77; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 77;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126 ;López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121 Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas:

Destinada como sus compañeras al Palacio madrileño de la calle de San Bernardo. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²²⁸. En 1726 se describe en el mismo lugar como: *Una sobreventana de tres quartta de alitto y vara y media de ancho donde ai tres Personas, y una baca blanca, nº 77*²²⁹. En este caso se puede especular con la posibilidad de una representación de la historia de Io, convertida en vaca y el pastor Argos siendo atacado por Mercurio, enviado por Júpiter, pero tal hipótesis no puede ser probada.

En 1854 se conservaba una pintura en poder del conde de Altamira que podría tratarse de la misma: 257 399 *Unos pastores con ganados. Original de Orrente Alto 2-3 Ancho 5-6 Marco pintado*²³⁰. Obra que pasó su hija la duquesa de Sanlúcar²³¹. De ser la misma pintura no se tienen noticias desde entonces.

78

PEDRO ORRENTE

No localizada.

Fábula de Ovidio [Competencia entre Pan y Apolo?]

Documentada por última vez en 1864

60 x 125 cm.

²²⁸ AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²²⁹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

²³⁰ AHN-N, Baena Cª 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

²³¹ AHN-N Baena, Cª 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22 núm. 275.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 78; Marqués de Leganés 1642, núm. 78; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 78; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 78;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126 ;López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121

Notas:

Véase cat. 77.

En 1726 aparece una pintura bajo el número 78: *Una sobrepuertta de vara y media de ancho y tres quarttas de alto donde esttan desollando a un sattro n° 78*²³². Esta cita permite identificarla con la pintura de la historia de Pan y Apolo citada en 1864: 375 396 *Castigo de Pan por un competencia con Apolo. Escuela de Orrente. Alto 2-8 Ancho 5-7 Marco dorado*²³³. Obra que pasó su hija la duquesa de Sanlúcar²³⁴. Desde entonces no se tienen más noticias.

79

PEDRO ORRENTE

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Fábula de Ovidio. Dafne convertida en Laurel

60 x 125 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 79; Marqués de Leganés 1642, núm. 79; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 79; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, *Segunda Pieza que sigue a la de las Batallas*, núm. 79.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126 ;López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121 y p. 346, núm. 381.

Notas:

Vease cat. 77.

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²³⁵. En 1726 se cita una pintura bajo este número que indica que se trataba de la fábula de Apolo persiguiendo a Dafne, en el momento que su padre Júpiter la convierte en el árbol del Laurel: *Otro Quadro por sobre venttana es una fabula de mano de Horrente en que ai una Ninfa conbertida en arbol n° 79*²³⁶.

Una pintura bajo este tema atribuida a Orrente fue restaurada en 1807 por Francisco Carrafa por precio de 400 reales²³⁷. Probablemente salió de la colección en los años de la dispersión de la colección Altamira a comienzos del siglo XIX, pus no hay constancia de ninguna pintura similar en el inventario de 1864.

80

PEDRO ORRENTE

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Fábula de Ovidio.

60 x 125 cm.

²³² Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

²³³ AHN-N, Baena C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

²³⁴ AHN-N Baena, C^a 386, Véase Apéndice Documental, Doc. 22, núm. 275.

²³⁵ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²³⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116v.

²³⁷ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 11 marzo. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 80; Marqués de Leganés 1642, núm. 80; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 80; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, *Alcoba donde murió el conde*, núm. 80.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas: véase cat. 77

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²³⁸. La obra reaparece bajo el número 80 en 1726 sin mayores precisiones: *Una sobre ventana es una fabula de mano de Horrentte n° 80*²³⁹. No hay datos para relacionarla con ninguna fábula de las descritas en el inventario de 1864. En el que se citan al menos tres escenas de Orrente, que no han podido ser identificadas en concreto con las muchas pinturas similares de los inventarios de Leganés y Altamira²⁴⁰.

81

PEDRO ORRENTE

Fábula de Ovidio.

60 x 125 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 80; Marqués de Leganés 1642, núm. 81; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 81; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería que sigue ala pieza al lado del segundo oratorio”, núm. 81.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas: véase cat. 77

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²⁴¹. La obra reaparece bajo el número 80 en 1726 sin mayores precisiones: *Un País por sobreventana de tres quartas de alto y dos varas de ancho, n° 81*²⁴². No hay datos para relacionarla con ninguna fábula de las descritas en el inventario de 1864²⁴³.

82

PEDRO ORRENTE

Fábula de Ovidio.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

²³⁸ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²³⁹ Apéndice Documental, Doc. 24, f. 127v.

²⁴⁰ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos. Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 429, 437 y 470 respectivamente.

²⁴¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁴² Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126.

²⁴³ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos. Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 429, 437 y 470 respectivamente.

60 x 125 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 82; Marqués de Leganés 1642, núm. 82; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 82; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segundo cuarto donde está la chimenea”, núm. 81.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas:

Véase cat. 77

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²⁴⁴. La obra reaparece en 1726 sin mayores precisiones: *Una sobre ventina de tres quarttas de alto y vara y media de ancho n° 82*²⁴⁵. No hay datos para relacionarla con ninguna fábula de las descritas en el inventario de 1864²⁴⁶.

83

PEDRO ORRENTE

Fábula de Ovidio.

60 x 125 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 83; Marqués de Leganés 1642, núm. 83; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 83; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos Patios, núm. 83.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126 ;López Navío 1962, p. 273; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas:

Véase cat. 77

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la Galería del cuarto bajo del Palacio²⁴⁷. La obra reaparece en 1726 sin mayores precisiones: *Una fabula de mano de Horrente por sobrepuertta de tres quarttas de alto y dos vara de ancho n° 83*²⁴⁸. No hay datos para relacionarla con ninguna fábula de las descritas en el inventario de 1864²⁴⁹.

84

PEDRO ORRENTE

²⁴⁴ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁴⁵ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127v.

²⁴⁶ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos. Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 429, 437 y 470 respectivamente.

²⁴⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁴⁸ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129.

²⁴⁹ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos. Véase Apéndice Documental, doc. 20, núm. 429, 437 y 470 respectivamente.

Historia de Cadmo

60 x 125 cm.

Santiago de Compostela.
Colección Particular.

Inscripciones: 482; 2267



Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 84; Marqués de Leganés 1642, núm. 84; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 84; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos Patios, núm. 2367; Conde de Altamira 1864, núm. 482; Madrid Colección Particular.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 273; Pérez Sánchez 1980, p. 5; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 114-121.

Notas:

En 1980 el profesor Pérez Sánchez publicaba una pintura de Orrente que relataba el momento en que Cadmo debió luchar contra el Dragón para recuperar a su hermana Europa, convertida en ternera.

Como aventuró Pérez Sánchez la obra debía pertenecer por medidas a la serie de Fábulas de Orrente que había poseído Leganés. La presencia de los números de colección en el lienzo, visibles en la fotografía, así lo confirman. Sin embargo, los mismos números complican la identificación de las pinturas compañeras en los distintos inventarios de la colección Altamira.

Bajo el número 2267 que se puede apreciar, era citado en el inventario de la colección de Altamira en el Palacio de la calle San Bernardo en 1726: *Otra sobrepuerta de tres quarttas de alto y dos baras de ancho es una fabula de mano de horrente donde ai un dragon y tres hombres n° 2267*²⁵⁰. Probando que es una de las pinturas de la antigua colección Leganés, y que por medidas debe corresponder a la serie, de los cuales todos comparecen en el inventario de 1726 salvo el número 84. Se ignora por que fue renumerada²⁵¹.

El otro número de inventario visible sobre el lienzo permite probar que se trata de la obra que comparece en el inventario de 1864 a la muerte de Vicente Pío Moscoso XV conde de Altamira: *482 397 Pais con unos pastores que buyen despavoridos de un monstruo. Escuela de Orrente. Alto 2-7 Ancho 6-3½ Marco dorado*.²⁵² Se desconoce su destino posterior hasta la reaparición del cuadro en 1980 en colección privada.

85 86 *Quatro países con diferentes figuras y cauallos de mano de un olandes de bara y*
87 *media de ancho y poco mas de una de alto con los n°s desde ochenta y çinco*
88 *hasta ochenta y ocho y los taso en dos mill R^s* 20000

²⁵⁰ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113.

²⁵¹ Por otro lado es confusa la mención en el inventario de 1655 de una pintura bajo el número 84 con el tema de la fábula de Apolo y Dafne que se localiza en Morata, tasada de manera muy elevada: *84 Una pintura de una muger conbertida en ttronco medio cuerpo, n° ochenta y quatro 1200* [reales]. La margen se consigna Orrente (citada en Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 122-125). Quizás una réplica o error de los redactores del inventario.

²⁵² Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 482.

85

ANÓNIMO HOLANDÉS (PHILIPS WOUWERMAN
¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Escena indefinida.

+125,37 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 85; Marqués de Leganés 1642, núm. 85; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 85; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio”, núm. 85.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273.

Notas:

Las cuatro escenas (cat. 85-88) de género atribuidas a un holandés en el inventario a la muerte de Leganés, pueden ser consideradas obras cercanas a la manera de Philip Wouwermans a tenor de las descripciones de las pinturas en el inventario de 1726.

Ésta es descrita en esa fecha sin ningún detalle como: *Otra sobre benttana Pais n° 85*²⁵³. Posteriormente o se tiene noticia de la pintura.

86

ANÓNIMO HOLANDÉS (PHILIPS WOUWERMAN
¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Escena indefinida.

+125,37 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 86; Marqués de Leganés 1642, núm. 86; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 86; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio”, núm. 86.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273.

Notas:

Véase cat. 85.

Ésta es descrita en esa fecha sin ningún detalle como: *Una Arboleda por sobre venttana n° 86*²⁵⁴. Posteriormente o se tiene noticia de la pintura.

87

ANÓNIMO HOLANDÉS (PHILIPS WOUWERMAN
¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Escena indefinida.

+125,37 x 125,37 cm. aprox.

²⁵³ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

²⁵⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 87; Marqués de Leganés 1642, núm. 87; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 87; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antesala del cuarto bajo, núm. 87.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273.

Notas:

Véase cat. 85.

Será ésta del número 87 la que posea una descripción más cercana a las pinturas de este artista holandés especializado en pequeñas escenas de refriegas militares en escenarios campesinos y populares. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio²⁵⁵. En 1726 en el Palacio de San Bernardo como *Una sobrepuertta donde estan unos Hombres riñiendo juntto a una hostería n° 87*²⁵⁶. Posteriormente o se tiene noticia de la pintura.

88

ANÓNIMO HOLANDÉS (PHILIPS WOUWERMAN
¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Escena indefinida.

+125,37 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 88; Marqués de Leganés 1642, núm. 88; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 88; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antesala del cuarto bajo, núm. 88.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273.

Notas:

Véase cat. 85.

Ésta no se documenta en el inventario de 1726. Sin embargo es muy probable que pasara junto con el resto de la serie a poder de la misma familia en 1711, dado que en esa fecha no se reclamó esta pintura como ausente del mayorazgo que heredó el X conde de Altamira²⁵⁷.

89 *Una fabula de ysopo de un leon preso con una red y un raton que le corta la cuerda para soltarle de mano de sniders de tres baras y media de ancho y dos y una terçia de alto = esta pintura del numero ochenta y nueve esta tasada en morata*

89^a

89

FRANS SNYDERS

No localizada.

Fábula del León y el Ratón.

Documentada por última vez en 1655

292,75 x 195,02

²⁵⁵ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁵⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

²⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 89; Marqués de Leganés 1642, núm. 89; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 89.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 518, núm. V51; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Según narra Esopo en sus fábulas habiendo perdonado la vida el león a un insignificante ratón, este le prometió devolverle el favor algún día, lo que provocó la risa del poderoso animal. Sin embargo tiempo después fue capturado por unos cazadores y atado a un árbol, del que sólo pudo escapar cuando el insignificante ratón mordió las cuerdas que le amarraban. Snyders representó esta historia en numerosas ocasiones, ninguna de las cuales ha sido identificada con esta entrada del inventario de Leganés²⁵⁸.

En la colección está presente una segunda versión de esta fábula. Esta parece encabezar una serie de seis fábulas de Esopo (cat. 89-95), aunque no se ha podido documentar su procedencia tras la muerte de Leganés.

90 *Otra fabula de la misma mano de una liebre y tortuga que corre un paleo del mismo autor que la otra y tres baras menos sesma de ancho = esta pintura del*
m^a numero nobenta esta tasada en mo^a

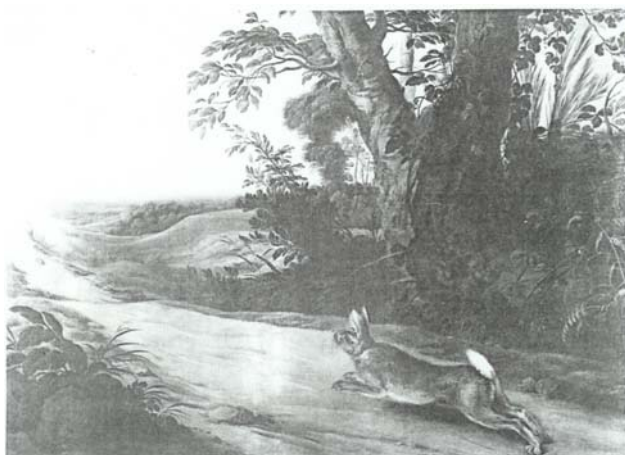
FRANS SNYDERS

Fábula de la Liebre y la Tortuga.

Anteriormente colección Condes de Fefifañez.

165 x 220 cm.

Inscripciones: 90



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 90; Marqués de Leganés 1642, núm. 90 ; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 90; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza segunda de animales con ventana al jardín”, núm. 184; José de Madrazo 1856, núm. 621; Marqués de Salamanca 1861 Vista Alegre, núm. 585. Marqués de Salamanca 1868, núm. 621.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 149, Vista-Alegre, s. n., p. 139; López Navío 1962, p. 273; Volk 1980, p. 264, n. 49; Agulló 1994, p. 162; Díaz Padrón 1976, p. 1715 y 1733-34; Díaz Padrón en Madrid 1977-1978, p. 144; Robels 1989, p. 322, núm. 219; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 182; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

La obra forma parte de la serie de fábulas de Esopo (cat. 89-65). En este caso narrando la historia de carrera entre estos dos animales, la confianza de la liebre que se durmió tras alcanzar una ventaja, dejándose adelantar por la tenaz tortuga, sin tiempo para la reacción cuando despertó.

²⁵⁸ Robels 1989, p. 316 y ss. núm. 210-212.

La pintura apareció a finales de los años setenta en colección privada. Es una versión distinta a la del museo del Prado (P1753), procedente de la colección de Felipe IV²⁵⁹. Leganés la llevó a sus casas de recreo en Morata de Tajuña, donde permaneció junto con sus compañeras formando serie, hasta ser heredadas por el conde de Altamira, y ya en el siglo XIX, adquirida por José de Madrazo, pasando a la del Marqués de Salamanca y posteriormente a poder de varios propietarios privados.

Se documenta por última vez en el inventario levantado a la muerte de la esposa del marqués de Salamanca en 1868 (Zapata Vaquerizo).

91 *Otra fabula de la misma mano de un perro que pasa una puente con carne en la boca y por la sombra la deja caer y unas anades en el agua del mismo tamaño*
m^{ta} = esta pintura del num^o noventa y uno esta tasada en morata

FRANS SNYDERS

No localizada.

Fábula del perro y el puente

Documentada por última vez en 1875

175 x 232 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 91; Marqués de Leganés 1642, núm. 91; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 91; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza segunda de los animales con ventana al jardín”, núm. 171; Condes de Altamira s. XVIII-XIX; Marqués de Salamanca 1875, núm. 73.

Bibliografía: Salamanca 1875, p. 57. López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1975, p. 437; Agulló 1994, p. 162; Volk 1980, p. 264, n. 49; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 193; Díaz Padrón 1996, II, p. 1278; Robels 1989, p. 518, núm. V53; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

El cuadro narra la famosa fábula alusiva a la avaricia. El perro cruzaba un río por un puente con una presa en la boca, cuando vio su reflejo en el agua, queriendo coger la nueva presa, abrió la boca y dejó caer la que llevaba.

La pintura permaneció en la colección Leganés-Altamira tras 1711. En 1753 está en la misma sala que sus compañeras, las medidas que aporta el inventario son 222,86 x 208,95 cm aprox. No se sabe nada de la pintura hasta que aparece en la venta del Marqués de Salamanca en París de 1875. No hay constancia de su paso por la colección Madrazo, pues una pintura similar que éste tenía en 1856 por medidas debe corresponder con el cat. 190, (véase). Díaz Padrón cita la de Leganés para compararla con la que se encuentra en el Museo del Prado, procedente de la Torre de la Parada. Saca a colación una copia en propiedad de la duquesa de las Torres en Játiva, sin que sea posible vincular ésta con la de Leganés, pero que demuestra la profusión de este tema en España. Una pintura similar apareció en 1947 en Barcelona propiedad del canónigo Marquina de Málaga atribuida a Vos, 133 x 84²⁶⁰.



Snyders, *El perro y su presa*, Madrid, Museo del Prado

²⁵⁹ Ver texto para una discusión sobre las implicaciones comunes de ambas series.

²⁶⁰ Barcelona 1947, p. 127. En la fotografía no se observan números de inventario, parece pintura de mala calidad.

- 13** *Otra fabula del mismo tamaño y mano de una cabra que da de mamar a un lobillo pequeño y la desuella las tetas = esta pintura del n° noventa y dos esta tasada en morata*

FRANS SNYDERS

Fábula del la cabra y los lobeños.

168x 211 cm.

Madrid. Colección José Ramón Lizarazu
Esnaola.

Inscripciones: 92 ; +185+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 92; Marqués de Leganés 1642, núm. 92; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 92; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, "Pieza segunda de los animales, con ventana al jardín", núm. 185; Condes de Altamira s. XVIII-XIX; José de Madrazo 1856, num. 608; Marqués de Salamanca 1861, Vista Alegre, núm. 574; Marqués de Salamanca 1868, núm. 608.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 149, Vista-Alegre s. n., p. 137; López Navío 1962, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1729; Volk 1980, p. 264, n. 49; Agulló 1994, p. 162; Díaz Padrón en Méjico 1999, p. 194; Robels 1989, p. 518, núm. V55; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 187; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

Díaz Padrón que dio a conocer la pintura afirma la autoría de Jan Wildens en el paisaje. También afirma que pasó en 1829 de la casa de Altamira a la de Salamanca, sin aportar datos precisos diciendo que posteriormente pasó a Madrazo.

- 93** *Otra fabula del mismo tamaño y mano de dos garças la una con una culibra en el pico y un çisne sobre sumido = esta pintura se taso en Mo^a*

m^a

FRANS SNYDERS

Fábula de la garça y el cisne

236,81 cm aprox. (ancho)

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 93; Marqués de Leganés 1642, núm. 93 ; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 93; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Pieza segunda de los animales con ventana al jardín", núm. 183.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 273; Volk 1980, p. 264, n. 49; Agulló 1994, p. 162; Robels 1989, p. 517, núm. V39; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

En 1753 se cita de manera muy confusa atribuida a “Sinier” y con unas medidas que implican que quizá hubiese sido recortada, pero por su ubicación y tema es la misma pintura, perteneciente a la serie de fábulas de Esopo.

94 *Otra fabula de la misma mano y tamaño con una cueba diferentes culebras y dos puercos espinos n° nobenta y quatro esta tasada en morata*

m^{ta}

FRANS SNYDERS

Fábula de la serpiente y los puercoespines

Madrid. Museo Cerralbo
Inv. 3900

201 x 225 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 94; Marqués de Leganés 1642, núm. 94; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 94; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza segunda de animales con ventana al jardín”, núm. 172; José de Madrazo 1856, num. 623; Marqués de Salamanca 1861, Vista Alegre, núm. 586; Marqués de Salamanca 1883, núm. 206; Marqués de Cerralbo hacia 1884.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 150, Vista-Alegre, s. n., p. 140; López Navío 1962, p. 274; Agulló 1994, p. 163; Díaz Padrón 1976, p. 1393; Volk 1980, p. 264, n. 49; Alaminos López – Salas Vázquez 1998, p. 176; Robels 1989, p. 518, núm. V94; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

La fábula aludiría a la serpiente que quedó enganchada en un puercoespín al que se llevaba la corriente de un río, aludiendo a la necesidad de alejarse de las malas compañías. Como ha sido afirmado por casi todos los autores modernos que han tratado esta entrada del inventario Leganés, probablemente la pintura que está en el Museo Cerralbo sea la misma que poseyeron Madrazo y antes que él Leganés, aunque no hay datos precisos al carecer el cuadro de número de colección. Aparece citado en 1883 en la testamentaria del marqués de Salamanca. No se conoce el momento preciso de la adquisición pero probablemente se produciría hacia 1884, cuando Cerralbo adquiere varias pinturas de la antigua colección de Salamanca²⁶¹

²⁶¹ Véase Granados, en prensa.

95 *Otra fabula de la misma mano de quatro baras y una terçia de ancho y bara y tres quartas de ancho con un pabo de yndias y un gallo con gallina n^o nobenta y m^{ta} cinco esta tasada en m^{ta}*

FRANS SNYDERS

Fábula con Pavo y Gallinas

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

362,28x 146,26 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 95; Marqués de Leganés 1642, núm. 95; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 95; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza segunda de animales con ventana al jardín”, núm. ¿186,187 ó 188?; José de Madrazo 1856, num. 614; Venta Salamanca 1867, núm. 119.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 148; Salamanca 1867, p. 91, López Navío 1962, p. 274; Volk 1980, p. 264, n. 49; Agulló 1994, p. 162; Díaz Padrón 1976, p. 1738; Robels 1989, p. 517, núm. V40; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8

Notas:

Se conocen muchas obras con esta iconografía pintadas por Snijders, sin que haya sido posible identificar esta pintura con ninguna obra conservada en la actualidad²⁶². Las medidas distintas al resto de la serie arrojan dudas sobre su pertenencia a la misma. Así mismo no es fácil individualizar esta pintura entre las obras atesoradas en 1753 en las casas de Morata de Tajuña, siendo quizá una de las sobrepuestas inventariadas en los números 186 –187, aunque las medidas eran menores que en 1655: *Tres sobrepuestas, la vna tiene vnas gallinas, la otra dos gallos y tres pollitos y la otra con vna gallina y vna perdiz, de vara de alto y una y media de ancho. Todas de mano del mismo autor*²⁶³. En poder de la casa Altamira permanecerían al menos hasta 1814 cuando Francisco Carafa restauró un “pavo y un gallo” en 320 reales: *14 Otro q^e representa un Pais en donde hay una lucha de un Pabo y un Gallo* 320²⁶⁴. La posibilidad de que el cuadro fuese reducido en tamaño, permite vincularlo a la pintura que poseyó Madrazo en 1856, procedente de la Galería Altamira:

Riña de un pavo y un gallo en el campo.

Dos pollitos los imitan, y otros corren detrás de la madre. Hay además otras gallinas (tamaño natural

144 x202.

Sin embargo no parece posible identificarla con el cat. 375, (Díaz Padrón) obra del mismo tema y autor, cuyas medidas son sensiblemente inferiores a la que poseyó Madrazo.

La que nos ocupa fue posteriormente adquirida por el marqués de Salamanca en cuya venta de 1867 se cita con mayor detalle:

119 Paysage et d'animaux

Sur la terrasse qui s'étend au premier plan d'un paysage, borné à droite par quelques massifs, se voient plusieurs oiseaux de basse-cour, parmi lesquels un coq s'est élancé sur un coq d'Inde ; une poule rappelle, en fuyant, ses jeunes poussins qui la suivent vers la droite où se trouvent d'autres poules

141 x 201 cms.

Desde entonces se desconoce su paradero.

²⁶² Para las versiones véase Robels 1989, p. 312 y ss.

²⁶³ Citamos por Agulló 1994, p. 162.

²⁶⁴ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto. Esta restauración podría también referirse al cat. 923.

- 96** *Un banquete de duraznos melocotones higos y manzanas un par de bucaros y una garrafa con Bino y unos ramos con ciruelas de mano de van der hamen de dos baras poco menos de alto y una y una sesma de ancho n° nobenta y seis y le taso en quatrocientos Reales* ∂400

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

No localizada.

-167,16 x 97,51 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 96; Marqués de Leganés 1642, núm. 96; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 96; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza de la chimenea para la Señora condesa", núm. 96

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

Pareja de la número 97. Es muy llamativo que se trate de cuadros verticales, infrecuentes en la pintura del artista.

No hay ninguna noticia de la pintura más allá de su presencia en el inventario de Altamira en el Palacio de San Bernardo en 1726 donde se cita como obra de un flamenco: *Un frutero por sobre Puertta donde ai un Bucaro, y una jarra, y un Platto de Ygos de mano de un flamenco, n° 96*²⁶⁵

- 97** *Otro banquete de la misma mano y tamaño con cajas de conserbas un canastillo de diferentes dulces y bucaros n° nobenta y siete y la taso en quatrocientos R^s* ∂400

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

No localizada.

-167,16 x 97,51 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 97; Marqués de Leganés 1642, núm. 97; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 97; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "", núm. 97.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Volk 1980, p. 268; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

Jordan sugiere que se trate del Bodegón con dulces y recipiente de cerámica que se conserva en el National Gallery of Art de Washington, procedente de la colección Samuel H. Kress. (inv. 1961.9.75; 84,2 x 112,8 cm.)²⁶⁶. Aunque es evidente la coincidencia de la descripción, la enorme diferencia de las medidas, impide tener la certeza de que se trata de la misma pintura. Máxime cuando mantiene la misma medida que su pareja (cat. 96). La posibilidad de un error del escribiente al redactar el inventario de 1655, se desvanece cuando en el inventario de 1726 se cita

²⁶⁵ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

²⁶⁶ Jordan 1985, p. 135; Jordan 2005, p. 194, 316, núm. 34.

con las mismas medidas: *Un quadro de dos varas poco menos de alto y vara y sesma de ancho es un banquete con cajas de conserua y un canastillo de diferentes fruttas n° 97*²⁶⁷ Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

98 *Dos cabezas de dos terçias de alto con puestas de diferetes estrauantes a modo de países = esta pintura del n° nobenta y ocho esta tasada en morata*
m^a

98

ANÓNIMO

No localizada.

Paisaje antropomorfo

Documentada por última vez en 1753

55,72 cm. alto

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 98; marqués de Leganés 1642, núm. 98; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 98; Conde de Altamira 1753, “Gabinete saliendo del dormitorio”, núm. 151.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 98; Agulló 1994, p. 161.

Notas:

Pareja de pinturas representando paisajes con formas humanas, que se dieron con cierta habitualidad en los Países Bajos meridionales a finales del siglo XVI²⁶⁸.

Leganés destinó su pareja a las casas de Morata de Tajuña, donde se describen a su muerte en 1655 sin aportar más precisiones sobre su aspecto: *98 99 Dos cabeças formadas de riscos uno nu° nobenta y ocho y otro n° nobenta y nuene 300*²⁶⁹. En 1753 todavía se documentan en la misma ubicación, ya como propiedad del entonces conde de Altamira, con alguna precisión iconográfica más: *151 152 Dos Países aziendo Peñascos y fngidas cauezas de ombre de diferentes cassas y hermitas y vosque de una vara en quadro cada uno* (Agulló). Desde entonces no se tienen más noticias de estas pinturas.

98 bis

ANÓNIMO

No localizada.

Paisaje antropomorfo

Documentada por última vez en 1753

55,72 cm. alto

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 98; marqués de Leganés 1642, núm. 98; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 98; Conde de Altamira 1753, “Gabinete saliendo del dormitorio”, núm. 152.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 98; Agulló 1994, p. 161.

Notas:

Véase ficha anterior

²⁶⁷ Véase Apéndice Documental, doc. 14, f. 129.

²⁶⁸ Véase al respecto Anna Bentrkowska, *Anthropomorphic Landscapes in 16th and 17th century Western Art. A question of attribution and interpretation*. Biuletyn Historii Sztuki, 1997, n° 1-2. pp. 69-91.

²⁶⁹ AHPM 6267 ,f. 707v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

- 99** *Un quadro grande de quatro baras de ancho y dos y media de alto de mano de pedro de Vos con la figura de neptuno y otra con todos generos de pescados m^{ta} perros merinos y tortugas n^o nobenta y nueue y la taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

PAUL DE VOS

Neptuno con animales marinos

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

208,95 x 334,42 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 99; Marqués de Leganés 1642, núm. 99; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 99; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, cuadros sueltos en la sala de las batallas, núm. ; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, “Pieza de la Antecámara”; Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés; Probablemente Devuelta a su propietario, h. 1815;

Bibliografía: Poleró 1898, p.126; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1905.

Notas:

La obra adquirida por Leganés antes de 1637 se mantuvo siempre en poder de la casa Leganés, pasando después a la de Altamira, donde se documenta por primera vez en el inventario de 1726 entre los cuadros descolgados: *Otra de dos baras y meda de alto y tres y media de ancho con todo genero de Pescados y pintado el Dios Neptuno con el n^o 99*²⁷⁰. Sin embargo en esa misma fecha otra entrada similar arroja dudas sobre la existencia de un duplicado. En la llamada “pieza de las balletas” colgaba otra obra similar con el mismo número: *Ottro Quadro de mano de un Yttaliano donde ai todo genero de Pescados de quattro varas de ancho, y tres de alto, n^o 99*. Probablemente corresponda a una pintura restaurada en 1807 por Francisco Carrafa para los condes de Altamira: *16 Otro compañero, de igual asunto y tamaño, del célebre Pedro de Boss 02500*²⁷¹. En poder de la casa Altamira seguiría la pintura hasta que en 1812 fue secuestrada por el ejército francés, entre otras varias obras similares: *Unos pescados marinos y dos del mismo asunto de pescados*, que se encontraban en la llamada Pieza de la Antecámara. En ese momento también se cita otra de *pescados marinos* en el Comedor²⁷², lo que implica la profusión de estas representaciones, atribuibles indistintamente a Vos y Snyders. Pese a que probablemente sería devuelta en 1815 como el resto de obras que viajaron a París, desde entonces no se tienen más datos precisos.

Ninguno de los autores que han trabajado el inventario de Leganés, ha identificado la pintura, ni la ha relacionado con algún modelo conocido de Paul de Vos. Díaz Padrón la incluyó entre sus bodegones no localizados.

- 100** *Mas otra caza del mismo tamaño y maestro de los quatro elementos figurado de armas frutas aguas y pescados n^o çiento y la taso en ochoçientos R^s* 0800

PAUL DE VOS

Los cuatro elementos

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

208,95 x 334,42 cm.

²⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

²⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 16, cuenta de 14 de agosto, núm. 16. El número 15, correspondería al cat. 771, atribuido a Snyders.

²⁷² AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 100; Marqués de Leganés 1642, núm. 100; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 100; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 100; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, “Pieza comedor”; Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés; Probablemente devuelta a su propietario, h. 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1906.

Notas:

Pareja de la anterior. Aunque en el inventario de 1655 se menciona que se trata de una caza, es probable que fuera una representación de los cuatro sentidos sin ningún elemento venatorio. La obra permaneció en poder de la casa Leganés hasta que pasó a la de Altamira. En 1726 se cita como pintura realizada por un autor italiano, aportando una descripción más precisa sobre los elementos representados: *Otro Quadro que son los Quattro elementtos figurados de armas de Mano de un Yttaliano donde ai melones ubas y cangrejos, n° 100*²⁷³. En 1807 fue restaurado por Francisco Carrafa mientras se encontraba en poder de la casa Altamira en precio de 500 reales, cuando se atribuye a Snyders: *17Otro, de igual tamaño, qe estos dos, qe representa Frutas, Animales, y trofeos de guerra, de Eniders*²⁷⁴. La obra salió de las casas de Altamira en 1812 cuando fue secuestrada de la llamada “pieza comedor” por el ejército francés, llamativamente como una pintura “*de armaduras de Guerra de Pedro de Vos*”²⁷⁵. Aunque probablemente sería devuelta en 1815 como el resto de obras que viajaron a París, no se tienen más datos precisos.

Ninguno de los autores que han trabajado esta entrada del inventario ha identificado la obra. Díaz Padrón la incluye extrañamente entre los bodegones de Snyders no localizados.

101 *otro mayor de los dos una vara de la misma mano de un toro con siete perros
que le acometen n° ciento y uno y le taso en dos mill y duzientos Reales* 20200

PAUL DE VOS

Caza de toro por siete perros

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

Medidas imprecisas²⁷⁶.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 101; Marqués de Leganés 1642, núm. 101; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 101; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala”, núm. 101; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, (¿?); Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés (¿?); Devuelta a su propietario, h. 1815 (¿?); Stanley 1827, núm. 59 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 174; Díaz Padrón 1976, p. 1732.

Notas:

La pintura podría ser similar al *Toro rendido por Perros* del Museo del Prado (P1872), que hubiera sido recortado en algún momento, como parece deducirse de la cabeza y patas del perro del

²⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134. Con el número 100 también se cita otra obra en la estancia denominada “Mirador”: *Otro Quadro de mas de vara de alto en que ai dos Nanios, n° 100*. Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135v.

²⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 16, cuenta de 14 de agosto, núm. 17. No hay pinturas de Snyders con esta descripción en el inventario de 1655, luego esta restauración debe corresponder a esta obra de Vos.

²⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

²⁷⁶ Se dice mayor que las dos obras anteriores una vara, pero no se especifica si en altura o anchura. Éstas medían aproximadamente 208 x 334 cm.

extremo derecho. Sin embargo ésta obra se documenta en la colección real desde al menos 1700, mientras que la de Leganés permanecía en la colección en las mismas fechas. En 1711 junto al resto de la colección pasó a la casa de Altamira, citándose en 1726 como pintura realizada por Snyders: *Un Quadro de mano de sniders y es el original donde ay un torro acometido de siete perros n° 101*²⁷⁷. A partir de entonces, aunque permaneció entre las pinturas de la familia Altamira, las noticias son imprecisas. En 1807 Francisco Carrafa restauraba una idéntica: *Un quadro grande de cinco varas, q'es una lucha de un toro con unos perros 18300*²⁷⁸. Aunque en la colección Leganés había al menos cinco cazas del toro (Cat. 101, 204, 233 y 773), sin que sea posible discernir cuál es la restaurada por Carrafa. Al menos dos de estas fueron secuestradas por los franceses en 1812, cuando se encontraban en la “Pieza Antecomedor”, y en Alcoba y antesala de las “habitaciones de la señorita María Agustina”. Del mismo modo una caza del toro, aunque atribuida a Snyders, fue vendida en 1827 por Stanley procedente de Altamira, correspondiendo a una de las que habían sido llevadas a París por los franceses²⁷⁹.

102 *otra de un javali muerto y colgado por los pies con un perrillo Blanco y rojo lamiendole la sangre de la caueza de mano de snyders orijinal n° çiento y dos y le taso en seisçientos Reales* 8600

FRANS SNYDERS

Bodegón con jabalí colgado y perro.

No localizada

Documentada por última vez en 1726

250,16 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 102; Marqués de Leganés 1642, núm. 102; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 102; Casas de la Calle de la Ballesta, 1685; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Cuarta Pieza llamada Recibimiento”, núm. 102;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 274 ; Díaz Padrón 1976, p. 1725; Volk 1980, p. 264, n. 49.

Notas:

Conocida por las referencias documentales, nada se sabe de esta pintura, cuya historia dentro de las colecciones Leganés-Altamira es ambigua. Citada en los inventarios del marqués de Leganés, hasta su muerte en 1655. Más tarde en 1685, con la colección ya como propiedad del III marqués de Leganés, aparece en una lista de obras que permanecían en las casas del conde de Altamira, nieto de Leganés, en la calle de la Ballesta de Madrid, probablemente dejadas para la decoración de sus casas: *Una pintura de un javali colgado y auuerto lamiendole el ozico un perrillo*²⁸⁰. El conde de Altamira es ese momento es Luis de Moscoso y Guzmán IX conde de Altamira, hijo de la de hija de Leganés Inés de Guzmán. La pintura perteneciente al mayorazgo de Leganés sería reintegrada al grueso de la colección, siendo finalmente heredada por el nieto de éstos en 1711, pues en su palacio de San Bernardo se cita de nuevo en 1726 junto a las demás obras, entonces propiedad de su descendiente²⁸¹. En ese momento se considera obra de Paul de Vos y se aportan las medidas que no menciona en inventario de 1655.

²⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

²⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 16, cuenta 11 de agosto.

²⁷⁹ Stanley 1827, núm. 59.

²⁸⁰ AHN-N, Baena, Cª 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8.

²⁸¹ Véase el capítulo de la dispersión de la colección.

- 103** *Otro de un perro con una asadura de vaca y otras dos cabezas de perros que se la quieren quitar de mano de snyders n° ciento y tres y le taso en quatroçientos y quarenta Reales* δ400

Frans Snyders

Dos perros con asadura de vaca

167,16 x 167,16 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 103; Marqués de Leganés 1642, núm. 103; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 103; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza al lado del segundo oratorio", núm. 103.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 126; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1884; Volk 1980, p. 264, n. 49; Koslow 1995, p. 274.

Notas:

Solo conocida por referencias documentales, la pintura sería similar a los algunos cuadros conocidos de Snyders representando perros ante un plato con una cabeza de vaca y otros platos asados. Como por ejemplo la versión que se conserva en el Museo Real de Bruselas y sus variantes²⁸².

Permaneció en la colección heredada por el conde de Altamira en 1711, localizándose en 1726 junto al grueso de la colección en el Palacio de San Bernardo, aunque con unas medidas distintas 208,95 x 125,37 cm., probablemente más precisas que el inventario de 1655 y atribuido a un pintor italiano.

Quizás tenga relación con el cuadro de la colección de la venta Salamanca (110 x 169 cm.) cuya descripción es similar

un beau chien molosse, au pelage brun foncé, les deux pattes de devant étendues et posées avec énergie sur les débris d'un animal fraîchement abattu, montre les dents à deux chiens qui paraissent à droite et qui aboyent de convoitise sur leur camarade si bien partagé.

*Par l'ouverture grillée du fond, on aperçoit la campagne*²⁸³.

Sin embargo el catálogo de Salamanca afirma que proceden Aunque esta procede de la colección del marqués de Remisa, junto a una pelea de *Perros y Gatos* que bien pudiera corresponder con la obra de la colección Leganés (n° 206)²⁸⁴, de tema y medidas similar, habiendo pasado ambas a la colección Remisa en alguna de las ventas Altamira, y posteriormente a la colección del marqués de Salamanca.

- 104** *Un país de mano de mompar con unos hermitaños y unos cazadores y cauallos y unas grutas casi dos baras en quatro çiento y quatro y le taso en ochoçientos Reales* δ400

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras

167,16 x 167,16 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

²⁸² Véase Robels, 1989, p. 299, núm. 186.

²⁸³ Salamanca 1867, p. 90, n° 118.

²⁸⁴ Idem, p. 89-90, n° 117.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 104; Marqués de Leganés 1642, núm. 104; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 104.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 2166.

Notas:

Paisaje no identificado atribuido Momper. Conocido y citado únicamente por su presencia en el inventario de 1655, pasaría probablemente a poder de los condes de Altamira en 1711, con la integración de las dos casas nobiliarias, dado que no el conde no lo reclamó como ausente de la colección que había de heredar en su totalidad. Sin embargo su presencia no individualiza en los siguientes inventarios de la familia.

105 *Un quadro del principio de la casa de austria con el conde de absborngh y su criado que llebaron al cura y sacristan en sus cauallos de mano de Wildens n^o çiento y çinco y le taso en quatroçientos Reales* ð400

PETER PAUL RUBENS (?) / JAN WILDENS

Acto de devoción de Rodolfo I.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 208,95 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 105; Marqués de Leganés 1642, núm. 105; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 105; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza precedente al “Salón que fue Contaduría”, núm. 105.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 777; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, II, p. 526, núm. B90 y p. 359, nota; Jaffé 1989, p. 223.224; McGrath 1997 p. 311, copias (1).

Notas

La aparición de nuevos inventarios de la colección de pinturas de Leganés arroja luces sobre la hasta ahora confusa implicación de Leganés con la pintura de este tema que conserva en Museo del Prado (P1645; 198 x 283 cm.), dado que se evidencia que Leganés poseía un cuadro distinto, aunque con el mismo tema y autores.

La pintura de la Colección Real se documenta por primera vez en 1636 en la pieza en que Felipe IV comía en el Cuarto Bajo de Verano y se documenta sin dudas en los inventarios sucesivos de 1666, 1686, y 1700 y 1734²⁸⁵. Por lo tanto no puede ser la misma obra que poseyó Leganés dado que ésta se cita en 1726 en la colección del conde de Altamira en el Palacio de San Bernardo: *Un quadro de vara y media de alto y dos y media de ancho de mano de un flamenco del milagro de la cassa de Austria n^o 105*.



Rubens, *Acto de Devoción de Rodolfo I*, Madrid, Museo del Prado.

²⁸⁵ Sobre la obra del Prado véase McGrath 1997,II, p. 311, núm. 56; Díaz Padrón 1975, p. 232; Díaz Padrón, 1996, II, p. 1110, Madrid 1977,p.129, núm. 116; Madrid 1981, p. 92, núm. 59; Devischer en Madrid 1985; Vergara 1999, p. 114-116.

Esta cita aporta varias cuestiones relevantes. La primera es que el cuadro de Leganés tenía unas medidas más pequeñas que el de la colección real, siendo probablemente una réplica. La segunda está relacionada con la autoría de su pintura. En ninguno de los inventarios de Leganés se alude a Rubens. En 1637, 1642 y 1655 se menciona únicamente a Wildens como su autor, y en este de 1726 no se menciona más que la extracción flamenca del autor.

Del cuadro del Prado se conocen algunas copias, que pudieran corresponder a la que poseyó Leganés. La más probable, dadas las medidas, sería una atribuida a Wildens que fue propiedad de la familia Spencer Churchill en Northwick Park en 1864 (L. 184,9 x 271,8 cm.) y vendida en Christie's de Londres el 29 octubre de 1965, lote 41 como obra de Rubens y Wildens²⁸⁶. Otra copia con un paisaje distinto y probablemente realizada por Wildens se encuentra en la Iglesia de St. Waldetrudis en Herentals 118 x 195 cm²⁸⁷. Por último, Díaz Padrón menciona una copia en colección privada de Madrid, de menor calidad²⁸⁸. Sin embargo, ninguna ha podido ser vinculada con seguridad.



Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I*, Colección Particular.

106 *Un quadro en tabla de una pelea de gallos y gallinas de sniders orijinal de bara y media de ancho y bara de largo n° çiento y seis y le taso en seisçientos Reales* ̊600

FRANS SNYDERS

Pelea de gallos y gallinas

T. 83,58 x 125,37

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 106; Marqués de Leganés 1642, núm. 106; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 106; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarto tercero que llaman de las marinas", núm. 2277; Stanley 1827, núm. 28;

Bibliografía: Stanley 18278, núm. 28; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1737; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 517, núm. V41.

Notas:

La pintura reproduce un tema recurrente en la producción de Snyder y en la colección de Leganés cuya procedencia puede confundirse (cat. 373, 375m y 710). Escenas de corral con gallos y gallinas peleando se conocen en numerosas versiones, sin que ninguna haya sido identificada con la que tenía Leganés²⁸⁹.

No cabe identificar esta entrada del inventario, con la obra del mismo tema entregada por Leganés al rey y que se registra en 1636 en la "Pieza Grande" del Alcázar "*Dos gallos que están riñendo y una gallina sobre un comedero y otra que ba a salir por una bentanilla que son de mano de Esneyre, y los dio el*

²⁸⁶ McGrath 1997, p. 311, copia (1), identificada con la que poseyó Leganés. Véase también Adler 1980, p. 100, núm. G27.

²⁸⁷ McGrath 1997, p. 311 copia (2), suponiendo que se trate de la obra citada el 1 de septiembre de 1817 en la venta de J. F. Wolschot en Amberes, lote 63. Adler 1980, p. 100, núm. G26.

²⁸⁸ Díaz Padrón 1996, II, p. 1110, sin más detalles

²⁸⁹ Véase Robels 1989, p. 311 y ss.

*Marqués de Leganés*²⁹⁰ que se tratara de la misma que se encuentra en el Prado (P1764; 99 x 144 cm.)²⁹¹. La pintura entregada al rey no puede ser ésta pues se inventaría posteriormente en poder de Leganés en 1637, 1642 y 1655. Ninguna de las peleas de gallos y gallinas citadas en los inventarios de Leganés puede identificarse con la que entregó al rey, pues todas aparecen en sus inventarios después de 1636, cuando ya se cita el regalo en la colección Real. Es probable que esta entrada sea una copia después de entregar el original al rey, y que permaneció siempre en la colección Leganés-Altamira. De hecho, el número 106 cabe identificarlo por sus medidas con una que en 1726 se encontraba en el palacio de San Bernardo con el número 2277²⁹². El cuadro permanecería en propiedad de la casa de Altamira hasta principios del siglo XIX, siendo presumiblemente la pintura vendida por Stanley el 1 de junio de 1827: “*A Fight between two cocks*”, siendo adquirido por Smith. Se conocen innumerables escenas de este tipo atribuidas a Snyders (Robels).



Snyders, *Pelea de Gallos*, Bourg en Bress, Musée de Brou

107 *Una santa luzia de mano del çiboli de bara y tercia de alto y una de ancho con una taza en la mano con los ojos y en la otra una palma n° çiento y siete esta m^{ta} tasada en m^{ta}*

LUDOVICO CARDI *IL CIGOLI*
(ó DOMENICO CRESTI, *PASSIGNANO*)

Santa Lucía

111x 86 cm.

No localizado.

Documentado por última vez en 1883.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 107; Marqués de Leganés 1642, núm. 107; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 107; Conde de Altamira, 1753, Dormitorio, núm. 132; Conde de Altamira hasta siglo XIX; José de Madrazo, 1856, núm. 232; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 232; Marqués de Salamanca 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Agulló 1998, p. 160, Madrazo 1856, p. 56-57, n° 232; Vista-Alegre, s. n. p. 56-57, núm. 232; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 186

Notas:

El tema de Santa Lucía, no aparece en su catálogo pictórico en ninguna ocasión. De hecho son escasas las representaciones individualizadas de santos si no es en martirio, con la salvedad de las representaciones de San Francisco recibiendo los estigmas, San Jerónimo penitente o San Pedro²⁹³.

La obra pasó por pintura de *Cigoli* en los inventarios de Leganés y Altamira de los siglos XVII y XVIII. En 1856, una vez en poder de Madrazo, fue rebautizada por éste, quien, consciente de su anterior atribución, la consideró obra del florentino Domenico Cresti, *Passignano*. Al no haber sido localizada la pintura, ambas autorías son factibles, aunque no se conoce que Cigoli, de cuyas

²⁹⁰ Véase Volk 1981, p. 526.

²⁹¹ Díaz Padrón 1996, II, p. 127K2 Robels 2989, p. 312, núm. 203.

²⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109v.

²⁹³ Véase Faranda 1986, pp. 113 y ss.

obras perdidas se tienen abundantes noticias, hubiese jamás pintado una obra similar²⁹⁴. Se documenta por última vez en el inventario *postmortem* del marqués de Salamanca en 1883.

Para su futura identificación es de gran utilidad la descripción que se facilita en inventario de Madrazo, donde se la menciona sobre un sillón de cuero con sus atributos habituales, la palma y la copa con dos ojos.

-
- 108** *Tres pinturas de van der hamen de diferentes frutas y flores cardos rabanos y un*
109 *frasco de vino las dos de vara y una sesma de ancho y una de alto y la otra algo*
110 *mayor con los n^{os} ciento y ocho y ciento y diez y los taso en seisçientos Reales* 8600

108

JUAN VAN DER HAMEN

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Bodegón

81,5 x 110,5 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm.108; Marqués de Leganés 1642, núm. 108; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 108; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza cuadrada”, junto al 109(¿?).

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 274; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

En el inventario de 1655 se citan tres pinturas en una misma entrada (cat. 108-110), con las mismas medidas, salvo una que era algo mas grande, aunque no se especifica si en altura o anchura. De la número 108 no se tienen más noticias en inventarios posteriores. Sin embargo debió pasar como las otras a poder del Conde de Altamira, dado que no fue reclamada en 1711 como ausente de la colección²⁹⁵. Aún así, bajo este número no aparece en el inventario del Palacio de San Bernardo de 1726. Es más que probable que en ese momento se exhibiese junto a la número 109 como una misma pieza, pues ésta se describe con unas medidas extraordinariamente prolongadas en anchura.

No se tiene ninguna noticia posterior de este bodegón. Sin embargo por medidas y composición y fecha, y por la más que posible procedencia del cuadro de la National Gallery de Washington se debe considerar la posibilidad de que se tratara de la pintura número 108²⁹⁶.

²⁹⁴ Véase Chappel 1981, para las noticias documentales sobre obras perdidas de Cigoli.

²⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁹⁶ Véase cat. 97.

109

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

81,5 x 110,5 cm. aprox.

Madrid. Museo del Prado
P7907

Inscripciones: 109



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 109; Marqués de Leganés 1642, núm. 109; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 109; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza Cuadrada”, núm. 109; Colección Naseiro, finales siglo XX; donada al Museo del Prado 2006.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 274; Jordan & Cherry 1995, pp.- 54, 211, núm. 14; Cherry 1999, 158, 180, 307, n. 171; Cherry en Madrid 2003, p. 111-12, núm. 6; Jordan 2005, p. 195, 317, núm. 35; Portús en Madrid 2006, p. 57 núm. 2

Notas:

La presencia del número de la colección permitió identificar el cuadro de la colección Naseiro con la entrada del inventario de Leganés. Citada en 1655 junto a los números 108 y 110, esta se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII cuando se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio²⁹⁷. Posteriormente pasó a la colección Altamira, citándose en el inventario de 1726 con su número pero un tamaño extraordinariamente ancho: *Una sobre ventana de tres quartas de alto, dos baras y terzia de ancho de diferentes fruttas y un jarro sobre una salbilla n° 109*²⁹⁸. El hecho de que la anchura sea exactamente el doble de la original y que el número 110 esté también exhibido en la misma pieza cuadrada en esa fecha, obliga a considerar que este bodegón se había unido al 108, que no se cita expresamente. Es probable que ambos compusieran una disposición simétrica de los escalones. Según William Jordan²⁹⁹ era esta una manera habitual de exhibir los bodegones escalonados de van der Hamen. Una practica que aquí se habría llevado al extremo de unir las telas, o más probablemente colocarlos en un mismo marco. Se componía así una sobreventana mucho más alargada que utilizar como decoración palaciega.

110

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

83, 57 x 97,09 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

²⁹⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109.

²⁹⁹ Jordan 2005, p. 190.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 110; Marqués de Leganés 1642, núm. 110; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 110; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza cuadrada”, núm. 110.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p.174; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

Junto con sus compañeras pasó a la colección Altamira. Probablemente sería la de mayor tamaño como se afirma en el inventario de 1655, al no ser emparejada con ninguna de las otras dos en 1726. En ese momento se cita sin medidas y sin autor, pero en la misma pieza cuadrada. La descripción de 1726 aporta más datos sobre los objetos representados: *Un florero por sobre puerta con dos canastillos de fruta de mano de un flamenco nº 110*³⁰⁰ Sin embargo no ha sido localizada, ni se tienen datos posteriores de la obra.

111 *un cuadro de la villa de horn en bohemia de mano de snayers de tres baras de ancho y dos y tercçia de alto ganada por el conde de Buquoy nº çiento y honçe y la taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

111

PIETER SNAYERS

Toma de Horn en Bohemia por el conde de Bucquoy.

Madrid. Colección Privada.

195 x 250 cm aprox.

Inscripciones:

111;

“la villa de horn en bohemia

/

ganada por concierto su es /

el conde de Buquoy en setiem

/

bre de 1619”



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 111; Marqués de Leganés 1642, núm. 111; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 111; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 111; Conde de Altamira / Marqués de Astorga 1864, núm. 147; Madrid, Colección Privada.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274.

Notas:

Perteneciente a una serie de cinco batallas (cat. 111, 114, 115, 116, 117 y 118) relativas a la guerra de Bohemia a finales de la segunda década del XVII, en las que venció el conde de Bucquoy, general flamenco al servicio de la monarquía hispánica y amigo de Leganés.

³⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109.

Ésta permaneció como muchas de sus compañeras en poder de la casa de Altamira durante muchos años. Documentándose en varias ocasiones. En 1726 colgaba de la sala de Batallas, del Palacio de San Bernardo, como obra de Snayers. Superó las dificultades económicas de la familia durante la dispersión de la colección en el siglo XIX, permaneciendo en 1864 todavía como propiedad del entonces conde de Altamira y Marqués de Astorga, citándose en su inventario de esa fecha: *La villa de Horne en Bohemia ganada por el conde de Buqoy en Setiembre de 1619 original de Snayers Alto 6 pies 10 ½ pulgadas Ancho 9 – 1 ½ Marco dorado* [Precio de Estimación] 9000 [precio de venta] 8000³⁰¹.

No se conoce a quien pasó en la venta, aunque permaneció en varias colecciones privadas, localizándose a finales del siglo XX en una colección privada.

- 112** *Dos villas de anberes una por la parte de tierra y otra por la parte del agua orijinal de Wildens de quatro baras y una terçia de ancho n° çiento y doce y çiento y treçe y los taso en çinco mill y seisçientos Reales* 50600

112

JAN WILDENS

La llegada de María de Medici a Amberes el 4 de septiembre de 1631.

194 x 370 cm.

Bruselas. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, inv. 3068.



Inscripciones : +401+ ; 112
[casi perdido]

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 112; Marqués de Leganés 1642, núm. 112; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 112; duque de Medina Sidonia, 1680; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza que tiene la puerta al patio u ventana al jardín”, 1726, núm. 401; José de Madrazo 1856, núm. 661; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 620; Marqués de Salamanca 1868, núm. 661; Venta Salamanca París 1875; núm. 78; M. Charles-León Cardón Bruselas hasta 1888; Adquirido en esa fecha por el Museo.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 159; Vista-Alegre, s.n., p. 148; Salamanca 1875, p. 62; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 2218; Adler 1980, p. 41. p. 109, núm. G 73, ill. 106; Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 329; Bruselas 1985, p. 385, A15; Agulló 1994, p. 156. Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 256

Notas:

Pareja del cat. 113. La obra de Leganés, no localizada hasta ahora por los autores que han manejado su inventario, es sin duda la que se conserva en el museo bruselense, donde aún se aprecia el número +401+ propio de las obras atesoradas en 1753 en las Casas de Morata de Tajuña, cuya descripción evidencia que se trata de la misma pintura. También se aprecian restos del número 112 propio de la colección Leganés de 1655³⁰².

³⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

³⁰² Agradezco a Alejandro Vergara que llamara mi atención sobre esta numeración.

María de Medici fue expulsada de París en 1631 refugiándose en la ciudad de Amberes. Su llegada es el tema de esta pareja de cuadros. Se aprecia el río Escalda y la ciudad al fondo, con el puente de barcas creado por Ambrosio Spinola algún tiempo antes.

Fue restaurado entre 1999 y 2000 El propio Museo de Bruselas, tiene una réplica sacada a partir de éste y donada por el Caballero Pieter Smidt van Gelder al Museo en 1936³⁰³. La obra muestra la capacidad topográfica de Wildens para los paisajes.

Adquirida por Leganés antes de 1634, fecha de su último viaje a Flandes, aunque también pudo ser adquirida en 1631, poco después de que se produjese el hecho, cuando el marqués también se encontraba en tierra flamenca. Permaneció, junto con su pareja, en el Palacio Madrileño, hasta su muerte. En 1680 se documenta entre un grupo de obras prestadas por el III marqués de Leganés al duque de Medina Sidonia, para la decoración de sus casas: *Dos pinturas iguales ambers por la parte de mar y la otra por la parte de tierra de quatro baras de ancho y m^a y en la una su n^o 113 y la otra no se reconoce n^o*.³⁰⁴ Sería devuelta antes de 1711, pues no se hecha en falta en la revisión de la colección realizada en 1711 para la herencia por el conde de Altamira³⁰⁵. Después sería trasladada al Palacio de Morata de Tajuña en las cercanías de Madrid, donde colgaba en 1753 en una sala donde dominaban las vistas marítimas³⁰⁶. De la casa de Altamira, fue adquirida por José de Madrazo, de quien pasó al marqués de Salamanca, siendo vendida en 1875, pasando posteriormente al comerciante León, de quien la adquirió el Museo bruselense.

113

JAN WILDENS

Vista de Amberes

194 x 370 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1875

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 113; Marqués de Leganés 1642, núm. 113; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 113; Duque de Medina Sidonia, 1680; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza que tiene la puerta al patio u ventana al jardín”, 1726, núm. 398; José de Madrazo 1856, núm. 662; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 621; ; Marqués de Salamanca 1868, núm. 662; Venta Salamanca París 1875; núm. 79.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 159-160; Vista-Alegre, s.n., p. 148; Salamanca 1875, p. 62; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 2217; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 255; Agulló 1994, p. 156.

Notas:

Pareja del cat. 112.

La pintura permaneció, junto con su pareja, en el palacio madrileño, hasta su muerte. En 1680 se documenta entre un grupo de obras prestadas por el III marqués de Leganés al duque de Medina Sidonia, para la decoración de sus casas: *Dos pinturas iguales ambers por la parte de mar y la otra por la parte de tierra de quatro baras de ancho y m^a y en la una su n^o 113 y la otra no se reconoce n^o*.³⁰⁷ Sería devuelta antes de 1711, pues no se hecha en falta en la



Wildens, *Vista de Amberes*, Ámsterdam, Koninklijk Museum

³⁰³ Servicio de Documentación del Museo de Bruselas.

³⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

³⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

³⁰⁶ Véase Agulló 1994, p. 155 y 156.

³⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

revisión de la colección realizada en 1711 para la herencia por el conde de Altamira³⁰⁸. Después sería trasladada al Palacio de Morata de Tajuña en las cercanías de Madrid, donde colgaba en 1753 en una sala donde dominaban las vistas marítimas³⁰⁹. De la casa de Altamira, fue adquirida por José de Madrazo. La descripción de su catálogo evidencia la relación con el cuadro de Bruselas: *Desde el primer término, en que hay algunos caseríos y pasajeros, parten dos caminos paralelos á la ciudad atravesando huertas, y por ellos transitan carruajes y gentes*. Poco después pasó al marqués de Salamanca, siendo vendida por él en 1875 en París.

Se documenta por última vez en el inventario levantado a la muerte de la esposa del marqués de Salamanca en 1868 (Zapata Vaquerizo).

Representaba la vista de Amberes y su fortificación donde las gentes se dedican a sus afanes cotidianos. Aunque la obra no ha sido localizada con seguridad, conocemos su aspecto a través de la copia de la pareja que fue propiedad de l Caballero Pieter Smidt van Gelder de Ámsterdam y que fue legada al Museo Real de Bruselas (inv. 5064; 180 x 341)³¹⁰. El original de esta pintura se conserva en el Rijksmuseum de Ámsterdam (inv. A616; 197,5 x 367 cm.), procede de la donación del caballero J. P. Six van Hillegon, en Amsterdam en 1852³¹¹, que no puede tratarse del mismo que vendió Salamanca en 1875. Copias a partir de ésta se conocen varias Adler cita en poder de Richard Green de Londres, vendida en Christie's de Londres en 28 de abril 1972 lote 69, pero de medidas más pequeñas a la que pasó por la venta Salamanca (118 x 234,8 cm.)³¹².

114 *Una vatalla de mano de snayers de caualleria del mismo tamaño que la primera n^o çiento y catorçe y la taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

PIETER SNAYERS

Batalla de caballería

195 x 250 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 114; Marqués de Leganés 1642, núm. 114; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 114; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 114;

Bibliografía: Polero 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1488.

Notas:

Solo conocida hasta ahora a través del inventario de 1655, formaba parte de las batallas del conde de Bucquoy en la guerra de Bohemia. En 1726 se describe someramente junto a sus compañeras, aunque parece que había sido reducida, pues la medidas son menores. 208 x 62 cm. (dos varas y media de alto por tres cuartas de ancho) lo que implicaría que fue recortado³¹³.

115 *Otro quadro de la misma mano del sitio de la villa de memignar en boemia ganada por el conde de Buquoy del mismo tamaño que la otra n^o çiento y quinze y la taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

³⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

³⁰⁹ Véase Agulló 1994. p. 155 y 156.

³¹⁰ Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 330.

³¹¹ Thiel *et al.* 1976, p. 604; Thiéry 1987, p. 273; Ardler 1980, p. 108, núm. G68.

³¹² Adler 1980, p. 108.

³¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

PIETER SNAYERS

Batalla de "Memignar"

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195 x 250 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 115; Marqués de Leganés 1642, núm. 115; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 115; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 115;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1148.

Notas:

Solo conocida hasta ahora a través del inventario de 1655, formaba parte de las batallas del conde de Bucquoy en la guerra de Bohemia. En 1726 se describe someramente junto a sus compañeras, aunque parece que había sido reducida, pues la medidas son menores. 208 x 62 cm. (dos varas y media de alto por tres cuartas de ancho) lo que implicaría que fue recortado³¹⁴.

116 *Otro sitio de la villa de pargadiz de la misma mano y tamaño ganado por el conde de Buoy nº ciento y diez y seis y la taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

PIETER SNAYERS

Batalla de Prachactiche en Bohemia.

Fragmento.

Lisboa. Museo Nacional de Arte Antiga

Inscripciones: 116



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 116; Marqués de Leganés 1642, núm. 116; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 116; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 116; Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, h. 1950.

Bibliografía: Poleró 1898, p. ; López Navío 1962, p. 374; Díaz Padrón 1976, p. 1488.

Notas:

En el Museo de Arte Antiga de Lisboa se ha localizado un recorte de esta pintura de tamaño muy inferior a los casi dos metros que tendría la pintura originariamente. Afortunadamente el fragmento conserva el número 116 que permite identificarla como parte de la serie de batallas de Bohemia en las que participó en conde de Bucquoy (véase cat. 111)

Esta permanecía en 1726 en poder de los condes de Altamira en el palacio madrileño, donde se cita ya con las medias originales 167 x 350 cm. [dos varas de alto y tres de ancho]. Lo que implica que fue recortada posteriormente. No se tiene más noticias de ella pues no se la localizado con precisión en los inventarios posteriores de la casa Altamira, donde frecuentemente aparecen batallas de Snayers sin descripción precisa. En los años cincuenta del siglo XX fue adquirida por el museo lisboeta a "Bilbao Santa Cruz", según reza la cartela del museo.

³¹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

- 117** *Otro sitio de la villa de memignar em Bohemia de la misma mano y tamaño n^o ciento y diez y siete y le taso en dos mill y quinientos Reales* 20500

PIETER SNAYERS

Batalla de Memignar.

195 x 250 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 117; Marqués de Leganés 1642, núm. 117; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 117; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 117.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1488.

Notas:

Siempre citada a través del inventario como pintura no localizada, esta obra no se documenta como el resto de batallas de la guerra de Bohemia en el inventario de la familia Altamira de 1726, con ese número aunque es probable que se esconda detrás de varias pinturas renumeradas en la propia sala de Batallas³¹⁵.

- 118** *Otro quadro de la retirada que hizo en conde de Bucquoy sobre el uente de Wiena sobre el Rio danubio de la misma mano y tamaño n^o ciento y diez y ocho y le taso en tres mill y trez^{tos} R^s* 30300

PIETER SNAYERS

Batalla de Viena

195 x 250 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 115; Marqués de Leganés 1642, núm. 115; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 115; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 115;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Díaz Padrón 1976, p. 1148.

Notas:

Conocida hasta ahora a través del inventario de 1655, esta pintura formaba parte de las batallas del conde de Bucquoy en la guerra de Bohemia. En 1726 se describe someramente junto a sus compañeras, aunque parece que había sido reducida, pues la medidas son menores. 208 x 62 cm. (dos varas y media de alto por tres cuartas de ancho) lo que implicaría que fue recortada³¹⁶.

- 119** *Tres vatallas de mano de snayers entre villanos y soldados de bara y en quadro*
120 *desde el ciento y diez y nueve hasta ciento y veinte y dos y uno [sic] y los taso en*
121 *tres mill Reales* 30000

³¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115-115v, núms. 2304 y 2305.

³¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

119

PIETER SNAYERS

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125 x 125 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 119; Marqués de Leganés 1642, núm. 119; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 119; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 119.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas:

Serie de tres batallas de Snayers (cat. 119-121), sin mayor descripción del acontecimiento representado, que en 1726 permanecía en la Sala de las Batallas, perteneciente al conde de Altamira, y entre las demás obras de este artista supervivientes entonces en la colección. Curiosamente se atribuye a Noveliers, lo que puede ser un error de identificación con el mercader que proporcionó las pinturas³¹⁷.

120

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125 x 125 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 120; Marqués de Leganés 1642, núm. 120; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 120; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 120.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas: Esta se cita en 1726 como sobrepuerta atribuida a Noveliers³¹⁸.

121

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125 x 125 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 121; Marqués de Leganés 1642, núm. 121; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 121; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 121.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1489.

Notas: Esta se cita en 1726 como sobrepuerta atribuida a Noveliers³¹⁹.

³¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115-115v.

³¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115-115v

³¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115-115v

- 122** *Un Retrato del Rey Phelipe quarto nro señor harmado de todas harmas doradas un enano con el murrion y un lacayo de su libres con un caualllo Blanco de mano de gaspar de Kraer n° çiento y veinte y dos y le taso en mill y çient Reales*

18100

GASPAR DE CRAYER

Retrato de Felipe IV con lacayo

215 x 163 cm.

Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores.
Palacio de Viana.

Inscripciones: R PHS 4



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 122; Marqués de Leganés 1642, núm. 122; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 122; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Sala de Batallas”, 1726, núm. 122; Conde de Altamira a. 1812, Estrado del Cuarto Bajo, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815; Venta Stanley Londres 1827; Colección Beckford Londres 1848; Casa Agnew Londres h. 1958; Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores 1958.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 42; López Navío 1962, p. 275; López Rey 1964, p. 361; López Rey 1966; Díaz Padrón 1965, p. 238; Vlieghe 1972, p. 257; Díaz Padrón 1976, p. 1093; Díaz Padrón en Madrid 1977, p. 43; Díaz Padrón en Madrid 1981, p. 59, núm. 29; Bruselas 1985, p. 69; Vlieghe 2000, p. 213.; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

El retrato de Felipe IV con un enano fue la primera adquisición de Leganés de obra de Gaspar de Crayer. Aunque no presenta número de colección pintado sobre el lienzo, la perfecta documentación de la procedencia del cuadro, hasta nuestros días y la coincidencia en las descripciones, prueba que se trata de la misma pintura que actualmente se encuentra en el Palacio de Viana.

En el Metropolitan Museum de Nueva York se conserva una réplica de la figura del Rey, sin la presencia del enano ni del caballo, también autógrafa de Crayer, que fue dada a conocer por López Rey como obra de Juan Bautista Maino. Según Vlieghe el modelo para el retrato del rey será Rubens, especialmente a través del retrato de Felipe IV que se conservaba en la Kunsthhaus de Zurich, aunque también tiene ciertas analogías con los retratos de van Dyck ejecutados en Amberes entre 1627 y 1632. De hecho, la pintura ha sido fechada entre esos años. Los mismos en que sería además adquirido por Leganés. Aunque solo se documenta con seguridad en su poder en 1637, es más que probable que fuera adquirido antes de 1634, cuando realizó su último viaje a Flandes,³²⁰.

Permaneció en el palacio de San Bernardo, durante la vida del marqués de Leganés, pasando por herencia a la casa de Altamira. En el mismo lugar se cita en 1726 cuando curiosamente se le da nombre al enano y sorprendentemente se considera una copia de Jordaens: *Un Retrato de Phelipe 4º con Belasquillo que estta vestido de negro y un Penacho en las manos, y un caballo blanco de tres baras de*

³²⁰ Véase capítulo sobre la formación de la colección y los inventarios.

*alto; y dos de ancho copia de jordan, n° 122*³²¹. Permaneció en poder de la familia hasta principios del siglo XIX, cuando llamativamente y pese a seguir considerando el mismo nombre para el enano, se creía que era una pintura realizada por Jan van Kessel: *otro por Juan Banquesel, q° tiene ademas a Velazquillo y su jaca*³²². Tras ser devuelto a sus propietarios en 1815, como todos los robados, fue ofrecido en venta en 1827 en Londres, cuando de nuevo se considera obra de Crayer, y se sigue considerando el mismo nombre para el enano. Tras pasar por varias colecciones privadas londinenses fue adquirido por el estado en 1958 y destinado al Ministerio de Asuntos Exteriores.

123 *Un Retrato del príncipe nro señor Don Baltasar Carlos con faldas de edad de dos años n° ciento y veinte y tres y le taso en quatrocientos Reales* ₤400

DIEGO VELÁZQUEZ

El Príncipe Baltasar Carlos

Londres
Wallace Collection
(P12)

117,8 x 95,9 cm



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 123; Marqués de Leganés 1642, núm. 123; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 123; Condes de Altamira desde 1711; Venta Stanley 1827; F. H. Standish; Legado a Louis Philippe de Francia 1842-1848, exhibido en el Louvre; Venta colección Standish Christie's Londres 30 mayo 1853; adquirido por Mawson para el Marqués de Hertford; Hertford House 1870; Wallace Collection desde 1897

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 48; Curtis 1883, p. 56-57, núm. 135; Polero 1898, p. 127 Allende Salazar 1925, p. 50, 276; Mayer 1936, p. 64, núm. 270; Gómez Moreno 1960, p. 691; López Navío 1962, p. 275; López Rey 1963, p. 226 núm. 303; Gudiol 1974, p. 142, 330, núm. 70; Volk 1980, p. 268; Ingamells 1985, p. 407-411; López Rey 1999, p. 148; núm. 60; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

En los inventarios de la colección no se afirma nunca la autoría de Velázquez. La localización es confusa, pues con este número aparece un retrato en el palacio de la calle de San Bernardo, tasado en 400 reales y de nuevo en las casas de Morata, donde se aportan más detalles: *123 Un retrato de un niño con un baston en la mano 123*. Al margen se consignaba “*es el principe n sr*”.³²³ No queda claro si se trata de la misma pintura que pasó del palacio madrileño a Morata, o es una confusión de los redactores del inventario. En cualquier caso, años después, la pintura del número 123 pasaría a los condes de Altamira en 1711, dado que no se reclamó su ausencia en la revisión del mayorazgo que le tocaba heredar al X conde Antonio Gaspar de Moscoso. Aún así no ha sido localizada con precisión en los inventarios posteriores de la familia de los condes de Altamira. En

³²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115v.

³²² AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

³²³ AHPM, 6267, f. 706v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

1827 Stanley vendió la pintura hoy en la colección Wallace como procedente del conde de Altamira atribuida a Velázquez estando perfectamente documentada desde entonces (Ingamells).

La imagen muestra al Príncipe con aproximadamente dos años como mencionaba el inventario de Leganés. Repitiendo la pose del príncipe que se da en el retrato con enano del Museum of Fine Arts de Boston (inv. 01.104), aunque con mayor edad.

- 124** *Un quadro de frutas en una çesta con menbrillos de mano de van der hamen vara y quarta de largo y tres quartas de alto n^o çiento y veinte y quatro y la taso en tres mill Reales* 30000

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

62,68 x 104,47 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 124; Marqués de Leganés 1642, núm. 124; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 124.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 274; Agulló 1994, p. 157, núm. 34; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 188.

Notas:

Desconocido bodegón de van der Hamen que llama la atención por lo elevadísimo de su tasación en 3.000 reales. Lo que apunta a una obra de alta calidad y atracción, por cuanto los inventarios no mencionan un marco rico o elaborado que justifique su alto precio.

La obra se cita en 1753 en el Palacio de Morata, ya como propiedad de los condes de Altamira, y mencionada como una cesta de camuesas, fruto similar a las manzanas, al igual que los membrillos.

- 125** *Otra pintura de bara y media de largo y bara de alto de mano de snyders de un perro de agua rojo y blanco riçado sobre una asadura gruñendo con otros perros y una cesta de naranjas y limones y dos perdiçes sobre una mesa n^o çiento y veinte y çinco y la taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

FRANS SNYDERS

Despensa con Perros

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83,58 x 125,37 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 125; Marqués de Leganés 1642, núm. 125 ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 125; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, núm. 2317 ó 2336.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1776, p. 1731; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 517.

Notas:

El cuadro reproduce motivos que se repiten incansablemente en la producción de escenas de despensa con animales de Snyders. Especial parecido tenía con la pintura regalada por el propio Leganés al rey, que se menciona en el inventario del Alcázar de 1636: y el otro un perro que tiene un cuarto de carne debajo de las manos y otro perro tirando de unas salchichas con un plato quebrado a un lado un taburete bajo”. Esta última identificada con la obra del Museo del Prado (P1750; 99x 145 cm.).

Sin embargo esta entrada no puede corresponder a la entregada por Leganés al rey y citada en 1636 pues en 1726 se citan hasta dos pinturas en la colección Leganés, ya heredada por Altamira, que cabe identificar con esta entrada del número 125. Una de ellas en el Salón entre los dos patios: *Un quadro por sobre Puerta de mano de un Ytaliano donde ai un Perro comiendo una asadura de vaca y otro se la quiere quitar n° 2317* y la otra en la Galería que sigue a la pieza al lado del Oratorio: *Una sobre puertta de mas de vara de alto y dos menos quartta de ancho en que esta un Perro de agua comiendo una asadura de vara y otros se la quieren quitar n° 2336*³²⁴.

Como en otras ocasiones es probable que Leganés obtuviese una copia de la pintura o versión entregada por él mismo al monarca. Se conocen muchas pinturas con este tema, sin que ninguna pueda ser vinculada con certeza a la entrada núm. 125 del inventario.

126 127 *Seis pinturas de paisajes de mompar hermitas y caçadores de dos baras y una*
128 129 *terçia de alto y poca diferençia de largo de los n°s çiento y veinte y seis hasta*
130 131 *çiento y treinta y uno y los taso en siete mill y duçientos Reales* 70200

126

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,62 x -195,62 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 126; Marqués de Leganés 1642, núm. 126; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 126;

Bibliografía: Madrazo 1856, núm. 560; Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 2167.

Notas:

La serie de paisajes de Momper citada conjuntamente en el inventario de 1655 (cat. 126-132), se documenta parcialmente en los posteriores inventarios de la familia de los marqueses de Leganés y los condes de Altamira. Tres de ellos serían hacia 1856 adquiridos por José de Madrazo, dos están perfectamente identificados con los cat. 130 y 131. Y una tercera podría estar relacionado con cualquiera con los números: 126, 127, o 129 dada la poca singularidad de los datos que cita el catálogo de Madrazo. Se trata de la obra que se describe en el catálogo de Madrazo como:

*Momper**560 País montañoso y quebrado*

En primer término un camino, por el que transitan gentes. Algo lejos, hacia la izquierda, se ve población, y a la derecha rocas que parecen habitadas por ermitaños. En el fondo hay grandes montañas. Las figuras son de Juan Brueghel

197 x 299

³²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, ff. 119 y 127 respectivamente.

*Galería de Altamira*³²⁵.

127

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras.

195,62 x -195,62 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 127; Marqués de Leganés 1642, núm. ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 127; Casas del conde de Altamira a. 1685; III marqués de Leganés, 1685, almacén de la Calle de la Sartén; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue al Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 127.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Véase cat. 126.

Perteneciente a la serie de seis paisajes de Momper la obra se incluyó tras la muerte del I marqués de Leganés entre las pinturas que fueron prestadas por su nieto el III marqués para la decoración de las casas de su primo el conde de Altamira también nieto del fundador de la colección, en sus casas de Madrid, en la calle de la Ballesta. En 1685 ante la partida del conde para la villa de Almazán la pintura se trasladó a un almacén de la calle de la Sartén³²⁶. Se reintegró posteriormente al grueso de la colección, pues está citada en 1726 en el palacio de San Bernardo, ya propiedad del entonces conde de Altamira. Este cuadro vuelve a aparecer en 1726, como propiedad del conde de Altamira en el Palacio de San Bernardo, aunque la descripción no ofrece nuevos datos para su identificación actual. Al contrario, en ese momento se había perdido la identidad de su autor: *Otro Pais de dos varas y terçia de altto y lo mismo poco menos de ancho de la misma mano que la antecedente nº 127*³²⁷. Se ignora si se trata de uno de los que acabaron en poder de José Madrazo.

128

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras.

Madrid. Colección Banco Santander
Central Hispano.

140 x 162 cm.

Inscripciones: 128



³²⁵ Madrazo 1856, p. 131, núm. 560. Esta obra, posteriormente perteneció al Marqués de Salamanca citándose con el número 533 en su finca de Vista-Alegre (Vista Alegre, s.n., p. 127).

³²⁶ Apéndice Documental, Doc. 8. Véase asimismo el capítulo sobre la dispersión de la colección.

³²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 128; Marqués de Leganés 1642, núm. 128; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 128; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antesala del cuarto bajo, núm. 128; Duques de Medinaceli; Duques de Almazán; Colección Banco Urquijo 1980; Colección Banco Hispano Americano; Colección Banco Santander Central Hispano.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 175; Díaz Padrón 1980; Hertz 1986, p. 492, núm. 106; Díaz Padrón en Central Hispano 1996, p. 90-91.

Notas:

Parte integrante de los seis paisajes de Momper. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio³²⁸. Permanecía en la colección Leganés-Altamira en 1726 cuando se describe sin autor, pero perfectamente reconocible en la antesala del cuarto bajo del palacio de San Bernardo: *Ottro Quadro del mismo tamaño donde ai un Hombre a caballo en un caballo tordo y estta dando Limosna a un Pobre, y un Perro que ba corriendo adelante n° 128*.³²⁹ Se desconoce su paradero posterior, no siendo ninguno de los citados por Madrazo. Díaz Padrón lo dio a conocer en 1980 como presente en la colección del Banco Urquijo, como procedente de la colección Leganés, gracias al número de colección aún visible en el lienzo. Sin embargo, leyó 129 en lugar del 128 que se aprecia claramente en la fotografías de su propia publicación. Algo similar sucedió en el catálogo siguiente de la colección del Banco Hispano, donde recaló la obra. Será Díaz Padrón quien mencione la procedencia de las casas de Medinaceli y Almazán antes de su llegada a la colección del banco Urquijo.

Es muy llamativo el hecho de que las medidas del cuadro, que no parece recortado, sean sensiblemente menores que las aportadas por el inventario de 1655 (195,62 x -195,62 cm. aprox.), lo que puede indicar que no todos los cuadros de la serie tenían el mismo tamaño.

129

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras.

195,62 x -195,62 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 129; Marqués de Leganés 1642, núm. 129; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 129; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Portería, núm. 129.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Perteneciente a la misma serie de seis paisajes (véase cat. 126). El número 129 se documenta únicamente en 1726 cuando se cita en la Portería del Palacio de San Bernardo: *Un Pais por sobrepuertta de ttres varas de ancho y dos y quartta de alito n° 129*³³⁰. Desde entonces no se tienen más noticias podría ser uno de que poseyó Madrazo en 1856.

³²⁸ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

³²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

³³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc.14, f. 129v.

130

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras.

199 x 277 cm.

Colección Particular.

Inscripciones: 130



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 130; Marqués de Leganés 1642, núm. 130; Marqués de Leganés 1655, Casas de San Bernardo, núm. 130; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue al Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 130; Madrazo 1856, núm. 561; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, 534; ; Marqués de Salamanca 1868, núm. 561; Duquesa de Pastrana, a. 1977; Madrid mercado del arte, 1991.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 135, núm. 561; Vista-Alegre, s. n., p. 127-128; Poleró 1989, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón en Madrid 1977-1978, p. 85, núm. 70; Díaz Padrón 1980, p. 119, n. 3; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 123; Ertz 1986, p. 596, núm. 478a; Subasta Edmund Peel, Madrid 31 octubre 1991, lote 11; M. E. W. en Boston 1994, p. 458, n. 3;

Notas:

Parte integrante de la serie de seis paisajes de Momper. En 1726 se localiza como parte de la colección Altamira en el Palacio de San Bernardo, aunque considerada obra de Snyders: *Un Pais de mas de quatro baras de ancho y dos varas y terçia de alto de mano de sniders, tiene una ermita, y un ermitaño y frailes, nº 130*³³¹. No se tienen más noticias de estas pinturas durante su permanencia en la casa de Altamira, aunque de ella fue adquirida por José de Madrazo, quien consideró que las figuras podrían haber sido ejecutadas por Jan Brueghel:

561 Pais Montañoso con grutas habitadas por ermitaños

En primer término una gran roca con varias cuevas, morada de ermitaños; uno de estos reza arrodillado delante de una cruz con los símbolos de la Pasión; otro se dirige hacia la roca con un mulo cargado de legumbres; otro recoge en un cuenco agua de un manantial; dentro de una gruta están otros haciendo la comida; y por último un caballero se dirige con el sombrero en la mano á otros un poco distantes. Las figuras son de Breughel.

197 x 276

*Galería de Altamira.*³³²

Posteriormente pasó a la colección del marqués de Salamanca, citándose en su Quinta de Vista Alegre, y en el inventario de 1868 por la muerte de su esposa, pero no en las ventas conocidas de sus pinturas en París (1864 y 1875). En 1977 reapareció en la colección de la duquesa de Pastrana, y más recientemente en el mercado madrileño del arte en 1991.

³³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118.

³³² Madrazo 1856, p. 131, núm. 561.

131

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras

192 x 294 cm.

Vaduz. Colección
Príncipes de
Liechtenstein, inv. 730.

Inscripciones: 131



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 131; Marqués de Leganés 1642, núm. 131; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 131; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue al oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 131; José de Madrazo 1856, núm. 562; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 535; Marqués de Salamanca 1868, núm. 562; Zurich, Galería Meissner, 1986; Vaduz, Príncipe de Liechtenstein, a. 1994.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 131; Vista-Alegre s. n., p. 128; Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 2197; Hertz 1986, p. 522, núm. 198; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 124 Boston 1994, 458, n. 3.

Notas:

El número 131 es el mejor documentado de toda la serie. Presente en la colección Altamira y documentado en el Palacio de San Bernardo, como el resto de la serie, aunque dispersa. Este se cita aún como obra de Momper: *Un Pais de mano de mompar de dos varas y terçia de alto y lo mismo de ancho poco menos n° 131*³³³. Permaneció en la casa Altamira hasta que fue adquirido por José de Madrazo en cuyo catálogo de 1856 se cita sin duda sobre la identificación. Madrazo consideraba que las figuras habían sido realizadas por Brueghel:

562 Pais montañoso, con rocas muy escarpadas.

En primer término un pobre pide limosna á dos personajes que van á caballo; otro, sentado en un ribazo, se ha quitado un zapato; dos franciscanos con el hábito arremangado conversan con tres viajeros; a la izquierda unos arrieros conducen sus machos cargados; y á mayor distancia, en medio del cuadro, otra recua sube por la montaña. A un lado se ve población y en el fondo grandes montañas. Las figuras son de Brueghel

La obra permanecía sin localizar en 1976 cuando fue citada por Díaz Padrón, como una de las obras perdidas de la colección Leganés. En 1896 Ertz la mencionó en las galerías Meissner de Zurich, y la identificó con el número 131 de la colección Leganés, gracias al número de inventario visible sobre el lienzo, incluso en la fotografía de su publicación. Posteriormente fue adquirida para a la colección de los Príncipes de Liechtenstein.

132 *Un quatro de orfeo con todos jeneros de animales del mismo tamaño de muson n° çiento y treinta y dos y la taso en quatroçientos Reales*

0400

³³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118v.

DENIS VAN ALSLOOT

Orfeo y los animales en un paisaje.

151 x 159 cm.

Colección Privada.

Inscripciones: 132; "D. ab Alsloot S. AR.
Pic 1610"

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 132; Marqués de Leganés 1642, núm. 132; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 132; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarta Pieza llamada Recibimiento", núm. 132; José de Madrazo 1856, núm. 457; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 444; Marqués de Salamanca 1868, núm. 457; Madame L. H. R., núm. 1; Londres, Sotheby's, 10.07.2003, lote 9; Londres, Johnny Van Haeften, diciembre 2003; Feria de Arte de Maastrich 2005, Bernheimer-Conalghi.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 112; Vista-Alegre, s. n., p. 107; Poleró 1889, p. 127; Roblot 1914, p. 3; Larsen 1948, p. 354; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1334-5; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 48; Jonny van Haeften, December 2003, lote 1; van Sprang 2005, cap. III, n. 7.

Notas:

La reciente aparición del cuadro de *Orfeo y los animales*, firmado por Denijs van Alsloot y con el número 132 escrito sobre el lienzo y por tanto con toda seguridad procedente de la colección del marqués de Leganés, prueba que la alusión a Musson del inventario de 1655 es probablemente noticia del mercader de este nombre y no al autor de la pintura. A través suyo sería adquirida esta pintura y otras así citadas en el inventario

Aunque no se conoce el momento preciso en que fue adquirida la pintura, probablemente antes de 1624, cuando partió Leganés de los Países Bajos definitivamente y con seguridad antes de 1637, cuando se cita en su colección, la historia posterior de la pintura está muy bien documentada. Permanecía en su palacio madrileño a su muerte, y en esta ubicación sería heredada por los condes de Altamira en 1711 cuando pasó a ellos el mayorazgo de la casa de Leganés. En el mismo palacio permanecía en 1726 cuando se describe como: *Un quadro de mano de un flamenco es orfeo arodeado de todo general de Animales que tiene de alto dos varas y terçia, y de ancho dos baras n.º 132*³³⁴. Permaneció en poder de la familia Altamira hasta mediados del siglo XIX, cuando era propiedad de José de Madrazo, en cuyo inventario se alude adecuadamente a la autoría de Alsloot:

457 Pais muy frondoso con Orfeo tocando la lira

Sentado al pie robustos y corpulentos árboles, y escuchado por multitud de animales de todos géneros (firmado en el año de 1610)

Posteriormente pasó, como casi toda la colección Madrazo a poder del marqués de Salamanca, estando citado en la Quinta de Vista Alegre, en el inventario sin fecha de las pinturas de tal residencia, y por tanto aún hoy el sello de cera Sin embargo no se cita en ninguna de las dos ventas de la colección Salamanca celebradas en París en 1864 y 1875, por lo que se ignora la fecha precisa en que salió de su poder. Años después, en 1914, reaparece en la colección de Madame Roblot, en cuyo catálogo se alude claramente a la procedencia de Salamanca, a través del sello de

³³⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 110 -110v.

cera que podía apreciarse, y que en tiempos recientes conservaba el cuadro³³⁵. Se mantuvo en la familia Roblot hasta la adquisición por los propietarios que la ofertaron en 2003 a través del mercader Jonny van Haften.

La pintura, de la que se tenía noticia a través de los mencionados inventarios de coleccionistas del siglo XIX y XX, no había sido nunca relacionada con el marqués de Leganés. Díaz Padrón, citó los inventarios de Madrazo y Roblot y la procedencia del marqués de Salamanca pero la incluyó entre los cuadros perdidos o no localizados de Hendrick de Clerk y Larsen la incluyó entre las obras de Alsloot citadas en la colección Madrazo. Tras su reaparición ha sido incluida en el catálogo de este artista, como obra de colaboración entre Alsloot y un desconocido artista que abordó las figuras (van Sprang)³³⁶. Es probable que la pintura fuese realizada para los Archiduques, dada la condición de artista de su corte de Alsloot, como queda claro en la propia firma del cuadro, y la inclusión de la pintura en el fondo de la *Alegoría del Oído* de Jan Brueghel (Madrid, Museo del Prado, P1395). Dado que el estilo del paisaje de la pintura de Brueghel es muy diferente a la de la pintura de Alsloot, como delata la distinta posición de la fuga de paisaje, es posible que se esté copiando un original perdido³³⁷.

-
- 133** *Tres países de mano del mismo de vara y tercia de alto y lo mismo de ancho nºs*
134 *cientos y treinta y tres hasta cientos y treinta y cinco y los taso en novecientos*
135 *Reales* 900

133

ANÓNIMO

No localizada.

Paisaje

Documentada por última vez en 1726

111,44 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 133; marqués de Leganés 1642, núm. 133; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 133; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Salón entre los dos patios”, núm. 133.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Serie de paisajes anónimos cuyo tamaño cuadrado y amplio recuerda a obras de Joost Momper. Sin embargo se desconoce su verdadera autoría. Al menos dos de ellos se localizan en 1726 aún en la colección situados en la misma sala del palacio de la calle san Bernardo. En ese momento esta pintura se considera de autor italiano: *Un Pais de vara y tercia en quadro de mano de un Ytaliano 133*³³⁸.

134

ANÓNIMO

No localizada.

Paisaje

Documentada por última vez en 1655

111,44 x 111, 44 cm. aprox.

³³⁵ Según el catálogo de venta de Johnny van Haften, el sello incluye el número 102.

³³⁶ Incluido en el capítulo

³³⁷ Agradezco estas noticias estilísticas e históricas a Sabine van Sprang.

³³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 134; marqués de Leganés 1642, núm. 134; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 134.

Bibliografía: López Navío 1962, p.275.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Llamativamente no se localiza en 1726 como las otras dos pinturas de la serie, aunque es probable que hubiese pasado al conde de Altamira en 1711, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo³³⁹

135

ANÓNIMO

Paisaje.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

111,44 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 135; marqués de Leganés 1642, núm. 135; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 135; Conde de Altamira 1726, Segunda pieza que esta al lado del segundo oratorio, núm.133.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Parte de la serie de paisajes anónimos, se localiza aún en 1726 aún en la colección ubicado en el palacio de la calle san Bernardo sin mencionarse autor: *Un Pais de vara y terçia de ancho y lo mismo de alto n° 135*³⁴⁰.

136 137 *Mas ocho pinturas de mano de basan el mozo de bara y dos terçias de alto y*
138 139 *dos baras de ancho de los meses del año con los n°s çiento y treinta y seis hasta*
140 141 *çiento y quarenta y tres y los taso en tres mill y duçientos Reales*
142 143

30200

136

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1726

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 136; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 136; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Alcoba donde murió el conde, núm. 136.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas:

³³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

³⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

Aunque en el siglo XVII los inventarios de Leganés mencionan la serie de los meses como obra de Bassano el Mozo, en 1726 aparece atribuida a Leandro, verdadero autor de la mayoría de las versiones de este ciclo que realizó la familia Bassano.

De acuerdo con Ridolfi, la serie original de los Meses era la que hizo Jacopo Bassano para el emperador Rodolfo II³⁴¹. De ésta no se conoce su traza actual, pero sí de una serie firmada por Leandro, de la que se encuentran dos ejemplares en Praga (Galería del Castillo) y el resto en Viena (Kunsthistorisches Museum). En el inventario de los bienes personales de Jacopo en 1592 se listan un número de bocetos al óleo de los meses, a partir de los cuales su hijo llevaría a cabo las pinturas, de las que se conocen innumerables versiones en la actualidad³⁴².

La serie, que tenía medidas mayores de las que se transcriben erróneamente en López Navío, permanecía dispersa en 1726, localizándose únicamente algunos cuadros en el palacio de San Bernardo en propiedad del Conde de Altamira, núms. 136 y 143, mientras que otros permanecían en 1753 en Morata de Tajuña. Uno es el cat. 138. El otro es el número 263 de 1753, que no se puede identificar con ninguna entrada de 1655 dado que la serie no es completa estando únicamente ocho meses representados, sin que se puedan relacionar con certeza, habiendo sido aquí relacionado con el número 136 por ser el que encabeza la serie, pero pudiendo corresponder cualquiera de los otros

137

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1655.

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 137; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 137.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Véase cat. 136.

138

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

Madrid. Colección Particular

135 x 158cms. aprox.

Incripciones 138; 261

Firmado: "Leander Bass / Eques F."



³⁴¹ Ridolfi 1648, p. 387.

³⁴² Aikema 1996, p. 140 y ss.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 138; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 138.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

139

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1655.

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 139; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 139.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

140

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1655.

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 140; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 140.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

141

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1655.

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 141; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 141.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

142

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 142; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 142; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo cuarto donde está la chimenea, núm. 142.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

143

LEANDRO BASSANO

Uno de los meses del año

No localizada.

Documentado por última vez en 1726

139,30 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 136; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 136; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo cuarto donde está la chimenea, núm. 136.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas: Véase cat. 136.

144 *Un quadrito de media bara en quadro de una taza de fruta de van der hamen
nº ciento y quarenta y quatro y la taso en quarenta Reales* 00040

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

41,79 x 41,79 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 144; Marqués de Leganés 1642, núm. 144; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 144; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo cuarto donde está la chimenea, núm. 144.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127 ; López Navío 1962, p. 174.

Notas:

Pequeña pintura que se documenta hasta 1726 en el Palacio de San Bernardo entre las pinturas del conde de Altamira. En ese momento, ya sin noción del autor, el inventario no aporta más datos: *Un quadritto de media vara en quadro donde ai una taza de todo genero de fruttas n° 144*³⁴³.

Desde entonces no se tienen más noticias de la obra.

145 146 *Siete sobrentanas de mano de juan namur de pescados palomas conejos*
147 148 *çigueñas anades y gatos de bara de ancho y dos terçias de alto desde los n°s*
149 150 *çiento y quarenta y çinco hasta çiento y cinquenta y uno y los taso en tres*
151 *mill y quinientos Reales* 30500

145

JEAN NAMUR

No localizada.

Animales en un paisaje

Documentada por última vez en 1726

55,72 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 145; Marqués de Leganés 1642, núm. 145; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 145.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

La serie de obras de Jan Namur inventariada bajo una sola entrada estaba compuesta de siete pinturas. La serie al completo fue heredada por los condes de Altamira, dado que no se cita la ausencia de ninguno de ellos en la reclamación realizada en 1711 por los representantes de don Antonio de Moscoso y Osorio X conde de Altamira, heredero de la colección³⁴⁴. Sin embargo no todos se documentan en la colección a partir de esa fecha. Solo tres pinturas están presentes en el Palacio de San Bernardo en 1726 (cat. 147, 148 y 150) en distintas salas, las demás o se habían trasladado o no han sido identificadas, pudiendo estar bajo otra numeración.

146

JEAN NAMUR

No localizada.

Animales en un paisaje

Documentada por última vez en 1655

55,72 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 146; Marqués de Leganés 1642, núm. 146; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 146.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145.

³⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120.

³⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

147

JEAN NAMUR

Anades en un paisaje

55,72 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 147; Marqués de Leganés 1642, núm. 147; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 147; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 147.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145. Se localiza en 1726 en el mismo Palacio de San Bernardo, cuyo inventario aporta algún detalle sobre el aspecto de la pintura: *Otro Quadro por sobre puerta de dos terzias de alto y una vara de ancho donde ai una anade con sus Hijos* 147³⁴⁵.

148

JEAN NAMUR

Pájaro en un paisaje

55,72 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 148; Marqués de Leganés 1642, núm. 148; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 148; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 147.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145. Se localiza en 1726 en el mismo Palacio de San Bernardo, cuyo inventario aporta algún detalle sobre el aspecto de la pintura: *Una sobre venttana donde ai un Paxaro Pintado n°* 148³⁴⁶.

149

JEAN NAMUR

Animales en un paisaje

55,72 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 149; Marqués de Leganés 1642, núm. 149; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 149.

³⁴⁵ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120.

³⁴⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125v.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145.

150

JEAN NAMUR

Pescados, caracoles y coral en un paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

55,72 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 150; Marqués de Leganés 1642, núm. 159; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 150; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Tercera Pieza de las Bóvedas que es donde está el pozo, núm. 150.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145. La presencia de la pintura en el inventario de 1726 en el palacio aporta más detalles sobre su iconografía: *Una sobre Puerta de mano de Juan Anamur de tres quarttas de Alto, Bara y media de Ancho tiene pescados caracoles, y coral, n° 150*³⁴⁷.

151

JEAN NAMUR

Animales en paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

55,72 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 151; Marqués de Leganés 1642, núm. 151; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 151.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 160.

Notas:

Véase cat. 145.

152 *Un quadro de vara y media de alto y dos de ancho de diferentes frutas melones y un çarçal y dos çierbos en un lejos de mano de snyders n° çiento y çinquenta y m^{ta} dos esta tasada en m^{ta}*

³⁴⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 106v.

152

FRANS SNYDERS

Bodegón con ciervos.

83,58 x 125,37 cm. aprox.

Colección Particular (en 1959)



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 152; Marqués de Leganés 1642, núm. 152; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 152; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segunda Pieza” que sigue a la de las Batallas, núm. 152; Galería Viévez, Bruselas 1926, colección privada Berlín; Colección Privada Estocolmo, 1959.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1886; Volk 1980, p. 264, n. 49; Balis 1983, p. 15, n. 66; Robels 1989, p. 516, núm. V23.

Notas:

Arnout Balis en su artículo inédito de 1983, cita una pintura con éste número en las galerías Viévez de Bruselas en 1926 y posteriormente en Berlín y Estocolmo en 1959.

En la colección de Leganés-Altamira se citó por última vez en 1726 con unas medidas ligeramente superiores a las de 1655 125,37 x 167,16, pero idéntico número de inventario³⁴⁸.

153 *Un perro sobre la caueza y pies de una baca que derriba de una çesta y gruñe con la caueza de otro perro y tiene su collar atado de una cadena de mano de snyders n° çiento y çinquenta y tres y la taso en çiento y çinquenta Reales*

0150

FRANS SNYDERS

Perro defendiendo su ración

150 x 250 cm.

Bruselas Galería Jan de Maere.

Inscripciones: 153



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 153; Marqués de Leganés 1642, núm. 153 ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 153; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuadros sueltos en la “Sala de las Batallas”, núm. 153; Condes de Altamira s. XIX; José de Madrazo 1856, núm. 619; Marqués de Salamanca, 1861, Vista Alegre, núm. 583; Marqués de

³⁴⁸ Véase Apéndice Documental, doc. 14., núm. 152, f. 116v-117.

Salamanca 1868, núm. 619; Colección Albert. B. de Berghe, Bruselas; venta Santa Gúdula, Bruselas 1906; F. W. de Marez Oyen, Ámsterdam 1932; Galería Jan de Maere, Bruselas, 1995.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 149; Vista-Alegre, s.n., p. 139; Poleró 1898, p. 127 ; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1730; Balis 1983, p. 15, n. 67; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989 p. 302, núm. 189, p. 517, núm. V35; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 192; Koslow 1995, p. 274.

Notas:

Las medidas mencionadas corresponden a las que aporta el inventario de José de Madrazo.

Habitualmente citada la pintura entre las obras pedidas de Snyders, Balis en 1983, la identificó con una que apareció en la venta F. W. de Marez Oyens *et al.* Amsterdam 1 marzo 1932, (nº 238). R

Koslow en 1995 afirmó que era la misma pintura que se encontraba en las Galería Jan de Maere de Bruselas.

Leganés que se hizo con la pintura antes de 1637 la mantuvo en su poder en el palacio de Madrid, donde se cita en 1726 ya como parte de la colección heredada por el conde de Altamira, cuando la anchura se establece en 208,95 cm. Posteriormente aparece en la colección de José de Madrazo, cuyas medidas y descripción no ofrecen dudas respecto de la fotografía que se aprecia en Koslow 1995. El marqués de Salamanca fue posteriormente el último poseedor español conocido de la pintura, que pasaría después al circuito internacional.

154 *Una zesta de fruta una perdiz y otros pajaros n° ciento y cinquenta y quatro y le taso en duçientos y veinte Reales* 8220

ANÓNIMO

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 154; marqués de Leganés 1642, núm. 154; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 154.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1884-85.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Aunque citada sin autor, la atribución a Snyders es muy probable dada la descripción y la ubicación de la pintura en los inventarios entre muchas obras de este autor.

155 *Un quadro de una cueza de un çierbo con siete perros y uno le tiene asido de la oreja derecha de mano de snyders n° ciento y cinquenta y cinco y la taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

FRANS SNYDERS

Caza de ciervos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

250 x 500 cm. aprox³⁴⁹.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 155; Marqués de Leganés 1642, núm. 155; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 155; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería grande del Cuarto Bajo", núm. 155.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 519, núm. V73; Koslow 1995, p. 248.

Notas:

El motivo del perro agarrando al ciervo de la oreja, se repite en muchas de los cuadros de Snyders que reflejan la caza de este animal³⁵⁰. Robles menciona como principal la que se encontraba en Althorp House en Northampton, propiedad de lord Spencer, sacando a colación una copia en la Galería Sabauda, (inv. 260), que vincula con la que poseyó Leganés³⁵¹. El número de perros no ha sido suficiente para identificar la pintura en la actualidad, pues el ejemplar de Northampton tiene muchos más que el de Leganés.

Desde 1726 cuando se aportaron unas medidas probablemente demasiado grandes no se tiene noticia cierta de la pintura. En 1995 se vendió una caza del ciervo atribuida a Vos y Wildens donde un perro coge de la oreja a la presa 98,4 x 168,3 cm. en Christie's 8 Diciembre 1995, lote 208. La misma había pertenecido al Capitán Fraser Mackenzie, Netley Park, Gurnshall, y fue vendido en Christie's el julio 1927 como Snyders, comprado por Leger, y posteriormente había aparecido como anónimo en Christie's 18 abril 1978, lot. 97 y Sotheby's 31 Octubre 1980, lot. 79, sin embargo hay ocho perros. Otra distinta de 199 x 339 cm., medidas muy similares a la de Leganés, se apareció en Sotheby's Londres, 6 julio 1994, lote 114, atribuida a Vos, pero no se mencionaba ningún número de colección, por lo que no se puede identificar con seguridad con la de este coleccionista.

156 *Un frutero de una porcelana llena de uvas y un melón en el suelo sobre un bufete con un tapete rojo nº ciento y cincuenta y seis esta tasado en mta m^{ta}*

ANÓNIMO

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 156; marqués de Leganés 1642, núm. 156; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 156.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1885.

Notas:

³⁴⁹ Las medidas se aportan por primera vez en el inventario de 1726, siendo probablemente exageradas.

³⁵⁰ Véase Robels 1989, p. 337 y ss.

³⁵¹ Robels 1989, pp. 340-341, núm. 244 y copia a.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Aunque citada sin autor, la atribución a Snyders es muy probable dada la descripción y la ubicación de la pintura en los inventarios entre muchas obras de este autor.

Fue destinada a las casas de Morata de Tajuña donde se describe sin mayores precisiones: *156 Un frutero con ubas y un melon n° ciento y quinta y seis 200*³⁵²

157 *Un quadro grande una caza de tres lobos con bonçe perros de mano de sniders
n° çiento y çinquenta y siete y le taso en ocho mill y ochoçientos R^s* 80800

157

FRANS SNYDERS

Caza del Lobo.

Colección Privada.

213 x 346 cm.

Inscripciones: 157 ; 404



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 157; Marqués de Leganés 1642, núm. 157; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 157; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuadros sueltos en la “Sala de las Batallas”, núm. 157; Condes de Altamira, h. 1812. Estrado de la “Habitación de la Señora”, Secuestrada por el ejército francés el 12 de noviembre de 1812; Devuelta a la casa de Altamira, h. 1815: Conde de Altamira-Duque de Montemar h. 1864, núm. 404; Duque de Sessa, desde 1864, por herencia; Conde de la Riviere, h. 1948; Sotheby’s Londres 1991.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127 ; Milicua, 1948; Barcelona 1950, núm. López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1711; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 342, núm. 247 y 520, núm. V79; Koslow 1995, p. 230-231, p. 248; Sotheby’s Londres 12 julio 2001, lote 32.

Notas:

La caza de lobos es una de las últimas pinturas de Snyders en abandonar la colección Leganés-Altamira, citándose en la mayoría de los inventarios conocidos. Especial mención merece su localización en el inventario de 1864 levantado a la muerte del XV conde de Altamira Vicente Pío, como confirma el número 404 aún sobre el lienzo: *un lucha de tres lobos con muchos perros. Original de Francisco Snyders alto 14.7 Ancho 12.3 sin marco*. Heredada por su hijo el duque de Sessa³⁵³, pasó a sus sucesivas herencias hasta llegar a poder de los condes de la Riviere donde la citó José Milicua en 1948. Díaz Padrón que conoció la pintura afirmó que el paisaje era obra de Jan Wildens. La obra ha sufrido un continuo proceso de ampliación y reducción para adaptar su tamaño a diversas necesidades decorativas. En 1655 solo se menciona que era una pintura “grande”, mientras en 1726 se considera obra de tres varas y media de alto por cinco de alto (292 x 417 cm. aprox.).

³⁵² AHPM, 6267. f. 709; Apéndice Documental, Doc. 4.

³⁵³ AHN, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

158 *Otro cuadro*

FRANS SNYDERS

Caza del ciervo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 417,9 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 157; Marqués de Leganés 1642, núm. 157; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 157; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 157;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 275; Díaz Padrón 1976, p. 1706-1707. Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 519, núm. V74; Koslow 1995, p. 248.

Notas:

Pareja del siguiente. En 1726 se cita como de cuatro varas de ancho lo que reduce su anchura a 334 cm. Sin embargo las medidas originales coinciden con la pintura que citaba Díaz Padrón en poder de los duques de Andria (L. 226 x 410 cm.), descrita por él como “Equilibrada composición en triángulo, donde nueve perros, uno asoma media cabeza, convergen en el centro del escenario en pirámide regular. Los colores fundidos, la sólida ejecución y efecto decorativo hacen de esta pieza una obra clásica en la producción del pintor”, y que relacionaba con la versión de este tema realizado por Paul de Vos que se encuentra en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Bruselas. El infante don Gabriel de Borbón una pintura similar según el inventario de 1835³⁵⁴, que a veces ha sido identificado con la obra de Leganés, aunque no hay datos precisos³⁵⁵.

159 *Otro del mismo alto y dos baras de ancho de mano de suiders de un corço sobre un lienço Blanco y algunas abes dos galgos y una çesta de fruta y un bidrio de flores n° çiento y çinquenta y nuene y le taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

FRANS SNYDERS

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1867.

208,95 x 417,9 cm.

Firmada

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 159; Marqués de Leganés 1642, núm. 159; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 159; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio”, núm. 159; Marqués de Salamanca venta París 1867, núm. 89.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 88, núm. 116 Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 275-276; Díaz Padrón 1976, p. 1883-1884; Robels 1989, p. 516, núm. V24.

Notas:

³⁵⁴ Águeda p. 112, núm. 155; Museo del Prado-Trinidad 1991, p. 88, núm. 226.

³⁵⁵ Cfr. Díaz Padrón 1976, p. 1706-1707 citando Catalogue Asile de Pau 1876, n° 534.

Pareja del anterior. Conocido únicamente a través del inventario de 1655. Su aparición en el inventario de 1726 arroja dudas sobre sus verdaderas medidas que se aproximan a 111 x 167 cm.: *Otro Quadro de dos varas de ancho, y vara y media de alto es un corzo sobre un lienzo blanco, y diferentes abes, y una zestia de frutta de mano original de un Ytaliano, n° 159*³⁵⁶.

Estas medidas más permiten considerar esta entrada, como hizo Robels, con la que en 1867 vendió el marqués de Salamanca en París como procedente de la colección Leganés (223 x 204 cm.). La descripción de este catálogo aporta muchas precisiones para una futura identificación de la pintura:

Fruits et nature morte

Belle composition, largement traitée, offrait à nos regards, sur une table couverte d'une draperie rouge, un vase rempli d'eau et de fleurs; puis des perdrix, des bécassine, un faisan et un artichaut amoncelés près d'un chevreuil qui est étendu sur un drap blanc et dont la tête pend au dehors; en arrière et une corbeille contenant des raisins, des pêches, des poires, des pommes et un melon, exécutés avec une précieuse érité et une grande puissance de coloris.

A l'extrême droite, deux melons, dont l'un est entr'ouvert.

Après de la table, à gauche, deux levriers, les regards tournés vers le chevreuil, et à terre, un fragment de cep de vigne auquel sont encore attachés quelques grains de raisin

Signé à droite, sur la tablette F Snyder. F.

Los elementos descritos son muy habituales en la producción de Snyder³⁵⁷, sin embargo no se conoce ninguna pieza que responda a los elementos de la cesta de frutas y las aves muertas sobre una mesa. Se conocen varias composiciones muy similares. Con la presencia de animales vivos, que difícilmente hubieran sido ignorados por los redactores del inventario. Por ejemplo uno con la presencia de un perro existe en la colección de Victor D. Spark, en Nueva York entre 1957. y 1963 (226 x 165 cm.), En Lieja, Musée d'Art Wallon, como donación de Paul Dony, existe uno muy similar con un perro y un gato peleando por las aves muertas³⁵⁸.



Snyders, *Bodegón*, Lieja, Musée d'Art Wallon

160 *Un pais de Wildens con dos figuras una diana y un satiro de vara y media de ancho y una de alto n° ciento y sesenta y le taso en quatrocientos Reales* 0400

JAN WILDENS

Paisaje con Diana y Sátiros.

81 x 123 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 160; Marqués de Leganés 1642, núm. 160; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 160; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, "Cuarto que fue contaduría y vivienda del mayordomo", 1726, núm. 160; Condes de Altamira hasta primera mitad siglo XIX; José de Madrazo 1856, núm. 663; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm., 622; Marqués de Salamanca 1868, núm. 663

³⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126.

³⁵⁷ Véase Robels 1989, p. 220.

³⁵⁸ Véase Tokyo 1988, núm 68.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 160; Vista Alegre, s.n., p. 148; Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 276 ; Díaz Padrón 1976, p. 2218; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 255.

Notas:

Desconocida representación mitológica con Diana y un sátiro en un paisaje. Que permaneció en el Palacio de la calle San Bernardo, donde sería heredada por los condes de Altamira. Se documenta allí en 1726 como un país con figuras sin autor³⁵⁹. En el siglo XIX fue adquirido por José de Madrazo, la descripción en su catálogo es la mejor aproximación al aspecto de la pintura de que se dispone:

A la izquierda un grupo espeso de árboles, y a la derecha rocas. Por medio atraviesa una ninfa huyendo de un sátiro por entre matorrales

Tras pasar a poder del marqués de Salamanca, en cuya finca de Vista Alegre se describe en fecha incierta y posteriormente a la muerte de su esposa en el inventario de 1868, nada se sabe de la pintura desde entonces.

161 *un quadro que sirbe de sobrepuerta de mano de suiders de un gallo y un diamante quadrado que mira n^o çiento y sesenta y uno y le taso en çiento y veinte Reales*

Ø120

FRANS SNYDERS

Fábula del gallo y el diamante.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 161; Marqués de Leganés 1642, núm. 161; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 161; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala entre los dos patios”, núm. 161; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira-Duque de Montemar hasta 1864, núm. 455; Duque de Sessa d. 1864

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276 ; Díaz Padrón 1976, p. 1722, Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 310, (variante); p. 517, núm. V42; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Utilizado como sobrepuerta en 1655, aparece citado en 1726 como obra de “un flamenco”³⁶⁰, habiendo perdido la autoría que de nuevo se cita en el inventario del XV conde de Altamira: “455, 158 *Un gallo que encuentra una esmeralda engarzada en oro. Original de Sneyders alto 4-7½ Ancho 3-7½ Marco dorado*”³⁶¹. Pasó por herencia a su hijo el duque de Sessa. Díaz Padrón conoció una en la colección del marqués de Roda en Madrid, que identificó con la procedente de Leganés, aunque sin citar la existencia de un número de colección. Aparentemente sería la misma que en 1944 se expuso en la sala Vilches de Madrid y que Robels cita en colección Privada de Madrid (L. 98,5 x 95 cm.)³⁶². No ha sido posible verificar la procedencia de esta pintura en la colección Leganés

En cualquier caso la obra responde a una composición idéntica a la que se conserva en el Städtisches Suermondt-Ludwig



Snyders, *Fábula del Gallo y el Diamante*, Aquisgrán, Städtisches Suermondt-Ludwig Museum

³⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120v.

³⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

³⁶¹ Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 455.

³⁶² Véase Robels 1989, p. 309, con más bibliografía.; Rooses 1886-1892, IV, núm. 927, 1167.

Museum de Aquisgrán. Que ha sido relacionado con la pintura entregada por Rubens a su amigo Arzt Johann Faber y que se consideró durante tiempo obra del propio Rubens³⁶³.

- 162** *Un quadro de dos baras y media en quadro de suiders con unos perros y un javali chiquito n° çiento y sesenta y dos y le taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

FRANS SNYDERS

Caza del javato

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

167,16 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 162; Marqués de Leganés 1642, núm. 162; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 162; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuadros sueltos en la “sala de Batallas”, núm. 162; Stanley 1827, núm. 72 (?); José de Madrazo 1856, núm. 611; Marqués de Salamanca 1867, núm. 231. Marqués de Salamanca 1868, núm. 231

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 147; Salamanca 1867, p. 173; Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1725, 1725-26; 1748; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 519, núm. V64; Koslow 1995, p. 248; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 205

Notas:

El cuadro permaneció en poder de la casa Leganés y fue heredado por la de Altamira, en cuyo poder se cita en 1726 con las mismas medidas de ancho, y una descripción más precisa al mencionarse la presencia de dos perros³⁶⁴. Es probable que la anchura se ampliase en un momento indeterminado pues la obra coincide con la que se localiza en poder de José de Madrazo en 1856, como “Caza de un jabalí pequeño de 153 x 209 cm., que ha de serla misma que pasó a poder del marqués de Salamanca en cuya venta parisina de 1867 comparece de nuevo. Se confirma su venta en el inventario levantado al año siguiente a la muerte de la esposa del marqués.

Sin embargo la presencia en la venta Stanley de 1827 de una pieza muy similar descrita como “A young boar attacked by Dogs This was also taken to Paris”, arroja dudas sobre la procedencia anterior, pues podría tratarse de esta pintura. Las cazas de jabalíes de la colección de Leganés eran muy numerosas (cats. 68, 162, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280) aunque únicamente en el n° 162 se advierte que sea un solo jabalí pequeño.

- 163** *Otro quadro de la misma mano de diferentes pajaros y un buo en medio que tiene debajo de las patas un libro de musica n° çiento y sesenta y tres y le taso en ochoçientos y ochenta Reales* 0880

FRANS SNYDERS

Música de pájaros con búbo y libro musical.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

³⁶³ Robels 1989, p. 309, núm. 202.

³⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 163; Marqués de Leganés 1642, núm. 163; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 163; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 163.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1740; Volk 1980, p. 264, n. 49; Koslow 1995, p. 292, n. 24.

Notas:

La aparición del cuadro en el inventario de 1726, confirma que la pintura de este número, pese a ser idéntica, no era la entregada al rey por Leganés que parece citada en el Alcázar en 1636: *Otros tres lienços de pintura, que tienen de largo cinco pies y medio, con molduras doradas y negras, de menos labor que las dhas, que el uno es una capilla de musica de diferentes aues sentadas sobre un tronco de Aruol y un mochelo que tiene el libro de solfa...*³⁶⁵.

Por las similitudes de la descripción, esta entrada del inventario de Leganés debe considerarse probablemente una copia de la obra entregada al rey antes de 1636. Díaz Padrón consideró posible que se tratara de la misma pintura citada en el inventario de Madrazo, núm. 613, sin embargo la descripción no es precisa. La pintura de Madrazo se asemeja más al cat. 60 y a la pintura del Museo del Prado (P1761).

164 *Otro quadro de la misma mano de dos baras de ancho y dos y media de alto con quatro jabalies chiquitos y tres perros nº çiento y sesenta y quatro y le taso en çiento y sesenta y quatro [sic] ochoçientos reales* Ø800

FRANS SNYDERS

Caza de jabalí

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

208,95 x 167,16 cm. aprox³⁶⁶.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 164; Marqués de Leganés 1642, núm. 164; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 164; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del Cuarto Bajo”, núm. 164; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid; Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés; Devuelta a su propietario, h. 1815 ; José de Madrazo 1856, núm. 612; Marqués de Salamanca, 1861, Vista Alegre, núm. 577; Marqués de Salamanca 1868, núm. 612.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 147; Vista- Alegre, s. n, p. 138; Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1726; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 519, núm. V65; Zapata Vaquerizo 1993, p. 201; Koslow 1995, p. 248.

Notas:

Aparentemente las medidas aportadas en el inventario indican que era una pintura vertical, lo que supone un formato infrecuente a las cazas de Snijders.

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio³⁶⁷. El cuadro permanecería en la colección Leganés-Altamira hasta el siglo XIX, siendo probablemente uno de los sustraídos por el ejército francés en 1812, aunque no se ha podido individualizar entre los que se dividían entre varias salas³⁶⁸, aunque Leganés

³⁶⁵ Véase la cita al inventario en Volk 1981, p. 526. Para esta pintura y sus versiones de este tema en Snijders véase Robels 1989, p. 304.

³⁶⁶ Probablemente las medidas se invirtieran en la redacción del inventario, pues es más habitual el formato apaisado para las cazas de Snijders.

³⁶⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

³⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 17: “Pieza Antecámara”, “Pieza antes del Billar”, “Ante Camara” dentro de la Casa del conde de Trastámara y Estrado de la “Habitación de la Señora”.

tenía al menos nueve obras con este tema (cats. 68, 162, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280). Una vez devuelto, probablemente en 1815, cabe identificarlo por el hecho de tratarse de varios jabatos con el cuadro que poseyó Madrazo, aunque sus medidas sean más pequeñas que el que tuvo Leganés. De éste pasó al marqués de Salamanca perdiéndosele el rastro a esta pintura desde entonces.

165 *Un quadro del mismo mro un pabo Real que esta sobre un tronco seco y a su oposito un ruiñeñor n° çiento y sesenta y çinco y le taso en seisçientos Reales* 8600

FRANS SNYDERS

Pavo Real y Ruiñeñor

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 165; Marqués de Leganés 1642, núm. 165; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 165; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación de la antesala, núm. 165.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1738; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 157, núm. V43; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Conocido únicamente a través del inventario, no ha sido relacionado con ninguna pintura existente en la actualidad por los autores que han manejado las obras de Snijders presentes en la colección Leganés. Hella Robels no cita ninguna obra similar entre los conciertos de pájaros presentes en su catálogo de Snijders³⁶⁹.

Sin embargo pasó a la colección Altamira, citándose por última vez como una pintura de un artista flamenco anónimo en 1726, sin mencionar las medidas, que tampoco se dan en los inventarios del XVII.

166 *Otro quadro de la misma mano de snijders que es del conbite de la çorra y garça dos garças una çorra y un anade n° çiento y sesenta y seis y le taso en mill y çient. Reales* 18100

166

FRANS SNYDERS

Fábula de la çorra y la cigüeña

L. 119,7 x 155,58 cm.

Rochester. Rochester University Art
Gallery 72.75

Inscripciones: 166



³⁶⁹ Véase Robels 1989, p. 303 y ss.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 166; Marqués de Leganés 1642, núm. 166; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 166; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 166; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, Estrado en el “cuarto de la señora”; secuestrada por el ejército francés en noviembre de 1812; devuelta a su propietario, h. 1815; Stanley 1827, núm. 52; Sir A. Hume, 1828?; Lord Alford, 1838, 1847(?); Lord Brownlow, 1893; Venta Christie’s Londres 4-7 mayo 1923, lote 91; Colección Freiherr von Buttlar, Zoesten; James V, Aquavella y señora a. 1972; donada por éstos al Museo de la Universidad de Rochester en 1972

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 376; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 321, núm. 217.

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio³⁷⁰. En 1726 se pierde la condición del autor afirmándose como pintura de un flamenco. Aunque Leganés poseía otras dos pinturas bajo esta temática (cat. 70 y 374), probablemente sería ésta la sustraída por los franceses en 1812 y posteriormente vendida en Londres, como consideró Hella Robels.

La composición sigue la pintura del mismo tema que se encuentra en el National Museum de Estocolmo (inv. 1486; 121 x 238), narrando la fábula por la que una zorra, pese a su acostumbrada astucia, no puede alcanzar el premio dentro de una garrafa a la que una cigüeña llega sin problemas gracias a su pico.

- 167** *Otro quadro largueado de mano del mismo snyders de un galgo en pie que mira a un gato que asoma a una bentana n^o çiento y sesenta y siete y la taso en duçientos Reales* ð200

FRANS SNYDERS

Galgo y gato en la ventana

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 167; Marqués de Leganés 1642, núm. 167; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 167; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Recibimiento de mi señora”, núm. 167.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1732-33; Volk 1980, p. 264, n. 49; Koslow 1995, p. 274.

Notas:

Pocos datos se tienen de esta pintura de la que se desconoce las medidas, y la verdadera iconografía. Ha sido documentada con seguridad hasta 1726 cuando se usaba como sobre-ventana, desconociéndose su autor.

- 168** *Un quadro grande de un nazimientto de mano del españoletto nra señora el niño san joseph y algunos quatro o çinco rrostros de viillanos un carnero y un anjel arriba de tres baras y quarta de alto y dos y quarta de ancho n^o çiento y sesenta y nueue y le taso en çinco mill Reales* 5ð000

³⁷⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

Jusepe RIBERA

Nacimiento

271,63 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 168; Marqués de Leganés 1642, núm. 168; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 168; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, Oratorio del Cuarto Bajo, núm. 2280

Bibliografía: Poleró 1898, p. 127; López Navío 1962, p. 276:

Notas:

Representación del Nacimiento o de la Adoración de los Pastores, no localizada. Sin embargo de la ausencia de datos al respecto y de la imposible relación con un modelo riberesco del mismo tema. Por ejemplo en la catedral de Valencia existía antes de la guerra Civil española una adoración de los pastores, de tamaño vertical, firmado y fechado en 1643³⁷¹, que no podría nunca ser la misma que ésta de Leganés, atesorada por él ya en junio de 1637. Muy relevante es la pintura del Convento de Agustinas Descalzas de Salamanca por poseer unas medidas similares a las del cuadro de Leganés³⁷². Sin que haya datos para afirmar que se trate de la misma pintura. Por su parte la versión de la Academia de Bellas Artes (190 x 225 cm.), quizá obra de Juan Do, es también horizontal³⁷³. Mientras que las dos versiones del Monasterio de El Escorial, tampoco pueden tener relación, por su formato horizontal, y por que al menos una de ellas está firmada en 1640, y se considera que es la que regaló el duque de medina de las Torres al Rey. La otra, en ocasiones se ha atribuido a Juan Do³⁷⁴.



Ribera, *Nacimiento*. Monasterio de El Escorial

En cualquier caso la obra de Leganés no debía ser copia sino un original de cierta relevancia y calidad, pues era una de las obras más valoradas de toda la colección en 5.000 reales³⁷⁵. Heredada por los condes de Altamira, se ubicaba en uno de los oratorios del Palacio de la calle san Bernardo en 1726, en cuyo inventario de esa fecha se describe con idéntica atribución: *Otro Quadro de mas de tres baras de alto y dos y media de ancho es el Nacim^{to} del Niño dios de mano del españoletto llamado Joseph ribera n^o 2280*³⁷⁶. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

Se conoce una única pintura vertical con este tema y original de Ribera es la que se encuentra en el Louvre de París, (238 x 179), que sin embargo está firmado en 1650, no pudiendo tener relación con la obra de Leganés, aunque ésta puede contemplarse quizá como un precedente de la obra parisina³⁷⁷. Sin embarco como copia de Ribera existe una



Ribera, *Nacimiento*. Aquisgrán, Suermond Museum

³⁷¹ Spinosa 2003, p. 331, núm. A265; Spinosa 1979, p. 143, núm. 451.

³⁷² Spinosa 2003, p. 348, bajo núm. B9; Spinosa 1979, p. 142, núm. 441.

³⁷³ Spinosa 2003, p., núm. 321, bajo A233; Spinosa 1979, p. 141, núm. 419.

³⁷⁴ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 348, núm. 100 y p. 350, núm. 101; Spinosa 2003, p. 321, núm. A233 y A234; Spinosa 1979, p. 138, núms. 392 y 393, respectivamente.

³⁷⁵ Nótese que la transcripción de López Navío consigna erróneamente que se tasa en 500 reales.

³⁷⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111v.

³⁷⁷ No hay datos de ésta antes de 1802 cuando estaba en la colección del duque Della Regina en Nápoles. Spinosa 2003, p. 340, núm. A295; Spinosa 1979, p. 124, núm. 201.

Adoración de los Pastores en el Museo Suermond de Aquisgrán, (290 x 198), que coincide en medidas con la que poseyó Leganés³⁷⁸. El hecho de que la procedencia de la obra del museo alemán se conozca solo desde su estancia en la Galería española del Louvre donde se documenta en 1838, hace muy posible que se trate de la pintura de Leganés, que pasó a la familia Altamira. Además de esta misma composición se conoce una copia en el convento de Agustinas Recoletas de Salamanca, lo que establece la posibilidad de una comunión de intereses con el conde de Moterrey respecto a la posesión de idéntica composición riberesca.

- 169** *Un san sebastian atado a un arbol de mano de van dick con otras figuras a cauallo y a pie dos baras y media de alto y dos de ancho n° çiento y sesenta y nueue y la taso en tres mill y trezientos Reales* 30300

ANTON VAN DYCK

Martirio de San Sebastián.

Edimburgo, National Gallery of Scotland.
Inv. 121

223 x 160

Inscripciones: 169



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 169; Marqués de Leganés 1642, núm. 169; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 169; III marqués de Leganés, por herencia desde 1669; Mercader Juan Bautista Marqueli antes 1711; Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI Almirante de Castilla 1711; Almirante de Castilla 1715; Constantino Balbi 1724, núm. 46; Giacomo Balbi, Palazzo Balbi 1780; por descendencia Marchesa Tommasina Adorno Balbi; vendido a la Royal Institution Edimburgo en 1830; National Gallery of Scotland, 1859.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 276. Glück 1931, p. 526; National Gallery of Scotland 1980, p. 39; Washington 1990, núm. 22; National Gallery of Scotland, 1997, p. 112.

Notas:

El martirio de San Sebastián realizado por van Dyck era una de las obras más atractivas de la colección de pinturas del marqués de Leganés, y por ello una de las primeras en salir de la colección. Permaneció en su poder hasta su muerte, colgada en el Palacio de la Calle de San Bernardo en la Corte madrileña. Sin embargo, durante la vida de su nieto Diego, III marqués de Leganés y heredero de la colección salió del mayorazgo. Antes de su muerte en febrero de 1771 había sido vendida a un mercader de pintura llamado Juan Bautista Marqueli, según declaraba el Guardarropa de este último marqués en agosto de ese año, cuando la obra era reclamada por el conde de Altamira, a quien le correspondía por herencia del mayorazgo³⁷⁹. Los abogados del conde habían echado la pintura en falta y consignado su ausencia en la revisión de la colección hecha en julio de ese año³⁸⁰. Antes hacia abril los pleitos por la herencia ya habían comenzado, siendo uno de

³⁷⁸ Spinosa 2003, p. 348, núm. B9

³⁷⁹ Testimonio del testigo Carlos Maroto, Guardarropa del marqués de Leganés, en el pleito por los bienes desvinculados del mayorazgo. Archivo Diocesano. C^a 2102/ 3, ff. 15. 12 agosto 1711

³⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

los testigos reclamados por el tribunal eclesiástico que gestionaba la testamentaria, quien había afirmado que había visto la pintura en poder del Almirante de Castilla, sin conocer la razón, según manifestaba en su declaración: *i tambien uio la de S^a Sebastian en casa del Almirante n^o 169 no saue si por empeño o trueque*³⁸¹. Los pleitos para la recuperación de la pintura se prolongaron durante varios años. En 1715 el procurador del conde aún afirmaba que había visto la pintura en poder del Almirante, dudando todavía si había sido un empeño o un trueque con el III Marqués de Leganés³⁸².

Es imposible saber si el conde de Altamira recuperó la pintura, pues no se ha documentado en los inventarios posteriores de esta familia. Aún así en 1827 en la venta Stanley de Londres se vende un Martirio de San Sebastián por Van Dyck³⁸³. Aunque en esta venta están muchas de las obras de la colección Altamira, aparentemente por la mención a que el rostro del santo es un autorretrato de van Dyck, debiera corresponder a la pintura que recientemente se encontraba en la Galería Hall and Kingth de Nueva York, o al ejemplar del Louvre de París³⁸⁴, no pudiendo tratarse de la obra que nos ocupa.

Sin embargo, en esas mismas fechas el cuadro de Leganés estaba ya en el Reino Unido. Es evidente que la pintura que actualmente se encuentra en la National Gallery de Edimburgo es la que poseyó Leganés, y pasó al Almirante, pues aún lleva el número 169 claramente visible sobre el lienzo³⁸⁵. El cuadro fue adquirido por compra a la Institución Real en Edimburgo en 1830³⁸⁶. Aparentemente la pintura ha sido rastreada hasta Génova, donde se documenta con seguridad en 1724 en la colección de Constantino Balbi (Barnes *et al.*). El camino por el que acabó allí desde la colección del Almirante, permanece aún desconocido.

170 *Un san françisco y un santo domingo de mano de segers de una bara de ancho*
171 *y dos y quarta de ancho [sic] de loss n^{os} ciento y setenta y çiento y setenta y uno*
 y los taso en seisçientos Reales

ô600

170

GERARD SEGHERS

San Francisco de Asís.

Madrid
 Colección Privada.

188 x 83,5 cm. aprox.

Inscripciones: 170; 328



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 170; Marqués de Leganés 1642, núm. 170; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 170; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio del Cuarto Bajo núm. 170; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV Conde

³⁸¹ *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganes que murio en Paris en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte*, Archivo Diocesano, C^a2103/ 3, 27 abril 1711. Resumen de las declaraciones del 3^{er} testigo.

³⁸² *El s^{or} Conde de Altamira sobre el Reíntegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganes y otros*, Archivo Diocesano, C^a 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715

³⁸³ Stanley 1827, núm. 41.

³⁸⁴ Publicada con esta procedencia en Barnes *et al.* 2004, p. 162, núm. II.17, considerando que podría tratar del San Sebastián que había permanecido en el Escorial. Tres años después Díaz Padrón publica esta misma procedencia, sospechando que la pintura vendida por Stanley procedía de la colección del Conde de Monterrey, siendo la que se encuentra en el Louvre (Díaz Padrón 2007, p. 46).

³⁸⁵ Díaz Padrón anunció que el cuadro de Leganés debía tratarse de una versión localizada en el Ayuntamiento de Palma de Mallorca (Díaz Padrón 2007, p. 49, n. 15).

³⁸⁶ National Gallery of Scotland 1980, p. 39.

de Altamira hasta 1864, núm. 328; María Cristina Moscoso y Carvajal Duquesa de Sanlúcar 1864; Madrid Colección Privada 2006.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1038; Bieneck 1992, p. 239, núm. B30

Notas:

Pareja del cat. 171. Permaneció en la colección Leganés hasta ser heredado por la de Altamira donde se cita por primera vez en 1726 en el mismo palacio de la calle de San Bernardo, aunque habiéndose perdido la noción del autor: *Otro Quadro de la misma escuela del mismo tamaño es un s^a fran^{co} de basis n^o 170*³⁸⁷. En la familia permaneció durante los años de la dispersión de la colección pues se cita en 1864 en el inventario *postmortem* de Vicente Pío Moscoso y Ponce de León, XV conde de Altamira, siendo heredado en la partición de sus bienes por su hija María Cristina. Desde entonces ha permanecido en diversas colecciones privadas hasta la actual³⁸⁸. Díaz Padrón lo dio como perdido o no identificado. Reapareciendo recientemente en el mercado madrileño del arte.

La representación del santo en pie con las manos cruzadas sobre el pecho a la vez que sostiene una cruz y mira al cielo, evidencia la relación con modelos rubensianos

171

GERARD SEGHERS

Santo Domingo de Guzmán.

188 x 83,5 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 171; Marqués de Leganés 1642, núm. 171; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 171; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio del Cuarto Bajo, núm. 171; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV Conde de Altamira hasta 1864, núm. 328; María Cristina Moscoso y Carvajal Duquesa de San Lucar 1864.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1038; Bieneck 1992, p. 239, núm. B31.

Notas:

Pareja del anterior, y miembro de la serie de imágenes de religiosos junto con los números. 175 y 176. Todos se citan en 1726 en la colección Altamira integrados en la mismo oratorio del cuarto bajo. En ese momento se cita éste sin autor, pero vinculado a los otros dos: *Otro Quadro Igual de un s^{to} Domingo de la escuela flamenca de quien son los dos S^a fran^{cos} y el s^a Pedro de Alcantara n^o 171*. En esa fecha se menciona otra obra similar en la Alcoba del señor Don Ventura: *Un s^{to} domingo de dos varas y media de alto es original de un flamenco n^o 2283*³⁸⁹. Probablemente el cuadro de santo Domingo que se cita en 1864 todavía en la familia como propiedad del entonces recién fallecido XV conde de Altamira como obra de Gaspar de Crayer: *327 151 Santo Domingo de Guzmán de cuerpo entero, original de Crayer Alto 6 9 1/2 Ancho 3-1 marco dorado*³⁹⁰. En ese momento se relacionaba aún con el san Francisco con el que había sido concebido como compañero³⁹¹. Junto a él pasó por herencia a María Cristina Duquesa de Sanlúcar³⁹². Desde entonces se desconoce su paradero.

³⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111.

³⁸⁸ Agradezco a Alejandro Vergara que me facilitara la información sobre la existencia de esta pintura.

³⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

³⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 327.

³⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 328.

³⁹² AHN-N, Baena, C^a 386. Véanse el capítulo sobre la dispersión de la colección y Apéndice Documental, Doc. 22.

- 172** *Una pintura de san juan que saca un anjel de la barca y un timonero de la mano del Bonsino de tamaño del san sebastian n° çiento y setenta y dos uno [sic] y le taso en dos mill y duçientos R^s* 20200

CRISTOFANO ALLORI

La Hospitalidad de San Julián

Madrid. Colección Particular

L. 230 x 170 cm.

Inscripciones:

CC con corona superior; 3 (rojo); 72 blanco



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 172; Marqués de Leganés 1642, núm. 172; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 172; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, Pieza junto a la de las columnas, que servía de despensa, núm. 172. Conde de Altamira h. 1812, Palacio de San Bernardo, “segunda pieza de la calle de la flor”, como una de las secuestradas por los franceses; en fecha indeterminada en poder de María Teresa Godoy de Borbón, Condesa de Chinchón; Madrid 1998, Subastas Castellana 150, 5 y 6 de febrero 1998, lote 53.

Bibliografía: López Navío, 1998, p. 276; Subastas Catellana 150, 5-6 febrero 1998, p. 152

Notas:

La pintura aparecida en el mercado madrileño a finales del siglo XX, el número 172 aún visible en el lienzo confirma que es el cuadro de la colección Leganés.

Se trata de una copia o versión autógrafa, de la pintura conservada en la Galleria Palatina de Florencia (Inv. 1912, núm. 41)³⁹³. Considerada como una de las más bellas pinturas de Allori, representa una de las escenas de la vida de San Julián. El santo, en penitencia por haber asesinado involuntariamente a sus padres, se ocupaba de asistir a los peregrinos para redimir su involuntario pecado, al ayudar a descender a un joven de una barca, éste resultó ser Cristo. Su fama fue muy elevada durante el siglo XVII, como demuestra que fuera una de las mencionadas por Francesco Sacanelli, al ponderar la pintura entre todas las pintadas por Allori en poder del granduque de Toscana: “*si vede l'istoria del Martirio di S. Giuliano con figuri intere al vuono, che al sicuro non ha dipinto oppera maggiore*”³⁹⁴.

No se conoce el origen de la pintura de las colecciones mediceas, cuya primera mención es en el inventario de 1638, aunque ha sido sugerido que se trata de una obra relacionada con el culto a San Julián que se desarrolló a principio del siglo XVII, especialmente a través de la Compañía del Oratorio de San Benedetto Blanco para la que había trabajado Allori. La mayoría de los autores fechan la pintura original entre 1605 y 1618. Baldinucci la citó en Florencia, afirmando que



Cristofano Allori, *Hospitalidad de San Julián*, Florencia, Galería Palatina.

³⁹³ Chappell 1984, p. 89, núm. 29; Pizzorusso 1962, p. 133; Chiarini & Padovani 2003, p. 30, núm. 24.

³⁹⁴ Scanelli (1657) 1996, p. 201.

estuvo siempre en la Regia Camera del Granduque de Toscana³⁹⁵, donde quizá pudo conocerla Leganés.

Se conocen muchísimos dibujos y bocetos para la composición³⁹⁶, a la vez que alguna copia como la que se encuentra en los Uffizi (inv. 1890, n. 8414). También una copia en tapiz ejecutada por Pietro Fevére, en la misma Galería del Palazzo Pitti. La pintura de Leganés presenta algunas diferencias con el original, diferencias que se han interpretado a la luz de la posibilidad de que el cuadro de Florencia hubiese sido finalizado, tras la muerte de Allori, por Onorio Marinari por orden de Cosme III³⁹⁷.

Curiosamente la versión de Leganés está documentada en su poder en 1637, es decir, anteriormente a la primera mención de la obra florentina en poder de los Medici. Sin embargo es probable una adquisición a posteriori, como copia de la pintura en poder de la familia florentina, adquirida en los primeros años de su gobierno en Milán. En su poder permaneció como una de las más valoradas de este artista. Heredada por Altamira, se documenta por última vez en 1812 cuando fue secuestrada por el ejército francés. Los datos posteriores son muy confusos. La marca CC, visible en el cuadro, indica que en algún momento fue propiedad de la Condesa de Chinchón, hija del infante don Luís y esposa de Manuel de Godoy, ambos grandes coleccionistas. Es probable que éste último se apropiase de la pintura durante la guerra, como sucedió con otras obras de la colección Altamira, y pasase a su viuda, pues parece corresponder a la pintura citada en el inventario levantado por Frederic Quilliet como un San Julián atribuido a Cigoli, pintor manierista florentino³⁹⁸. El número 3 en rojo parece indicar que la obra estuvo en el palacio de Boadilla, residencia propiedad de la condesa. Sin embargo no ha podido ser localizado entre los inventarios de estas colecciones que se conocen.³⁹⁹

173 *Una ymagen de nra señora del destierro las tres figuras y arbol de palma de mano de segers n° çiento y setenta y tres y le taso en trezçientos y çinquenta Reales* 0350

GERARD SEGHERS

Virgen del Destierro.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 173; Marqués de Leganés 1642, núm. 173; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 173; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Recibimiento de mi señora”, núm. 173;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1035; ; Bieneck 1992, p. 240, núm. B32.

Notas:

Se desconoce el paradero de esta pintura desde que fuera citada en 1726 en poder del conde de Altamira, como obra italiana. En ese momento tampoco se citan las medidas: *Una Ymagen de nra s^{ra} del Destierro de mano de un Yttaliano, n° 173*⁴⁰⁰. Desde entonces no se tienen más noticias.

174 *Um san françisco de paula de tres baras de alto y dos de ancho pasando el Llebada a la mar sobre su manto con dos compañeros de mano de velaçquez = esta*

³⁹⁵ Baldinucci 1845-1847, III, p. 733

³⁹⁶ Chapel 1984 y Cantelli & Chelazzi Dini 1974, p. 39

³⁹⁷ Santi 1980 II, p. 63.

³⁹⁸ Para una transcripción véase Rose 1983, p. 426.

³⁹⁹ Domínguez Fuentes 2002, IV, p. 986 y ss.

⁴⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 24, f. 132v.

hermita de pintura del numero çiento y setenta y quatro se llebo para siempre a la morata hermita de morata en cuya parte se taso

DIEGO VELÁZQUEZ

Milagro de San Francisco de Padua

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 174; Marqués de Leganés 1642, núm. 174; Marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña (ermita), núm. 174.

Bibliografía: Gómez Moreno 1960, p. 690; López Navío 1962, p. 276; López Rey 1963, p. 136, núm. 46 Volk 1980, p. 268; Bardi 1970, p. 110, n° 130.

Notas:

Se tiene noticia de una pintura del mismo tema atribuida a Velázquez que se encontraba en 1780 en el convento de San Hermenegildo⁴⁰¹, aunque sus medidas 209 x 209 cm. impiden relacionarla con seguridad con la que había poseído Leganés. La academia de San Fernando posee una pintura similar, que en ocasiones ha sido considerada como obra cercana a Velázquez, aunque otros autores niegan esta posibilidad, habiendo sido considerada obra de Velázquez, Mazo y Jiménez Donoso en diferentes momentos⁴⁰². Pero como ya dedujo López Rey, no puede ser la pintura de la colección Leganés. Las medidas 175 x 175 cm. y la ausencia de un dato significativo como un número de inventario, hace que no pueda afirmarse con rotundidad que la pintura de la Academia sea la misma que poseyó Leganés, aunque debe ser tenida en cuenta como una posibilidad. Y sobre todo establece un posible modelo para la pintura que mantuvo Leganés en su poder.

De la obra que atesoró el Marqués no se tienen noticias históricas desde el inventario levantado en 1655 a la muerte del coleccionista, cuando se en las casas de su villa de Morata de Tajuña, en cuya ermita se había colgado⁴⁰³. Aún así es probable que la obra fuese heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que en esa fecha no se reclamó su ausencia de la colección⁴⁰⁴. Desde entonces no hay más datos ni argumentos que permitan relacionarla con la que reaparece a finales del XVII en las mencionadas instituciones religiosas.

175 *Dos pinturas de san fransisco jabier y el Beato fray pedro de alcantara del*
176 *tamaño de dos baras de alto y una de ancho de los nºs çiento y setenta y çinco y çiento y setenta y seis y los taso en quatroçientos Reales* 8400

⁴⁰¹ Gómez Moreno 1960, p. 690; Pérez Sanchez 1964 p. 11 dice que procedería del Convento de Mínimos de la Victoria. En cualquier caso parece una obra salida de las desamortizaciones de la época de Mendizábal. Lo que impide especular sobre su origen en la colección Leganés.

⁴⁰² Pérez Sánchez 1964, p. 11, núm. 8; Tormo 1929, p. 117; Academia de San Fernando 1929, p. 88; Pita Andrade et al. 1991, p. 108-109.

⁴⁰³ Según se afirma en la tasación de las pinturas (AHPM, 6267, f. 585). Pese a la afirmación de este documento no se ha encontrado ninguna referencia a pinturas en la ermita de ese lugar. La pintura número 174 no se encuentra entre las tasadas en Morata de Tajuña (AHPM 6267, f. 678v y ss. Apéndice Documental, Doc. 4).

⁴⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

175

GERARD SEGHERS

San Pedro de Alcántara

288 x 83,5 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 175; Marqués de Leganés 1642, núm. 175; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 175; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio del Cuarto Bajo, núm. 175; Condes de Altamira hasta 1864, núm. 332 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276.

Notas:

Parte de la serie de retratos de religiosos compuesta por las pinturas cat. 170, 171, 175 y 176. Juntos permanecían en 1726 en poder del conde de Altamira, tras haber heredado la colección Leganés. El santo abulense se cita entonces como *Un sⁿ Pedro de alcanttara de dos varas y media de alto y una de ancho escuela flamenca n^o 175*⁴⁰⁵. Aunque en 1655 este cuadro y su pareja inmediata (cat. 176) se citaban sin autor, en 1726 se afirma que eran de la misma mano que el Santo Domingo, creído obra de Seghers ya en 1655, lo que confirma que todos tenían el mismo aspecto y eran considerados una serie del mismo autor. La relación con Seghers queda confirmada a través del San Francisco Javier conservado en la actualidad (cat. 176). En 1726 se conservaba otra pintura de San Pedro de Alcántara: *Otro quadro de un Sⁿ Pedro de Alcántara mismo tamaño es original de un flamenco n^o 2288*⁴⁰⁶ como también sucede con el Santo Domingo. Ambas representaciones de San Pedro se citan en 1864 en la misma colección Altamira: 332 620 *San Pedro de Alcántara. Copia, Alto 8 2 Ancho 3 4 1/2 Marco dorado*; 356 562 *San Pedro de Alcántara. Anónimo Alto 6-3 1/2 Ancho 3-4 Marco dorado*. Se ignora el destino posterior de ambas representaciones, no consignándose en la partición de las pinturas entre los cuatro hijos del conde⁴⁰⁷.

176

GERARD SEGHERS

San Francisco Javier

Madrid. Colección Privada.

179 x 87 cm.

Inscripciones 176; 320



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 176; Marqués de Leganés 1642, núm. 176; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 176; Conde de Altamira 1726, Palacio de San

⁴⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111.

⁴⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, Alcoba del señor Don Ventura, f. 133

⁴⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 333 y 256. Se ignora por quien fueron heredadas estas pinturas, que no se citan en el documento de partición AHN-N, Baena, C^a 386 (Véase Apéndice Documental, Doc. 22).

Bernardo, Oratorio del Cuarto Bajo, núm. 176; XV Conde de Altamira hasta 1864, núm. 320; Duque de Sessa 1864; Madrid Colección Privada 2003.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276.

Notas:

Tras ser adquiridas por el marqués de Leganés y colgadas en su palacio de la calle san Bernardo, la obra pasó junto con sus compañeros (Cat. 171, 172 y 175) a la casa de Altamira en 1771 como el resto de la colección. En 1726 se cita aún en el mismo palacio como *Otro Quadro de dos varas de alto de la misma escuela es un sⁿ fran^{co} Xavier n^o 176*⁴⁰⁸. Sin embargo de no mencionarse expresamente el autor, se considera de la misma mano que el Santo Domingo, siempre atribuido a Seghers⁴⁰⁹.

El San Francisco Javier se mantenía en 1864 todavía en la casa Altamira, aunque por su hábito era confundido como una pintura de San Ignacio de Loyola. El número 320 todavía visible en el lienzo confirma que es el que se cita en el inventario *postmortem* de Vicente Pío, XV Conde de Altamira: *320 69 San Ignacio de Loyola. Copia Alto 6- 6- ancho 3-1½* ⁴¹⁰. Por herencia pasó al hijo del conde, entonces duque de Sessa, casado con la infanta María Teresa. Desde entonces la pintura pasó por varias colecciones privadas hasta los actuales propietarios.

Aunque en el inventario se cita como una obra anónima sus características formales lo relacionan directamente con el San Francisco atribuido a Seghers poder de Leganés (cat 170), confirmando la existencia de imágenes de santos de este autor

San Francisco Javier nacido en 1506 fue uno de los primeros seguidores de San Ignacio de Loyola, a quien conoció durante sus estudios y con quien participó en la redacción de las *Constituciones* de la Compañía de Jesús. A lo largo de su vida se dedicó fundamentalmente a la labor misionera y evangelizadora tanto en las Indias orientales, como en China y Japón. La presencia de la orden jesuita en Flandes fue muy fuerte a partir de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier en 1622, año en que se levantó la iglesia jesuita de Amberes, profusamente decorada por Pedro Pablo Rubens, con altares dedicados a San Ignacio y San Francisco.

En la pintura, San Francisco está representado junto a un paisaje, de cuerpo entero y en pie. Gira la cabeza hacia la derecha, mirando al cielo, desde donde un rayo de sol parece inspirarle. El hábito cayendo sobre la parte baja confiere un aspecto de fortaleza y rotundidad de considerable expresividad. Mientras que el preciso juego en la colocación de las manos denota a total aceptación de la luz divina. El halo de santidad habitual está aquí sustituido por un aura de luz que rodea su cabeza. Sobre el suelo, el libro, probablemente las Constituciones, y el bonete delatan la identificación de este santo como el popular jesuita misionero. El hábito negro con el cuello blanco es un elemento más para relacionar al personaje con la orden ignaciana.

El rostro del santo sigue el prototipo físico otorgado a este santo desde el siglo XVI, siendo, junto con su postura, muy similar a la imagen del mismo que realizó Rubens (antiguamente en Londres, Asscher y Welker, hoy perdido)⁴¹¹ Además de la diferente posición de la mano izquierda, mucho más abierta y expresiva aquí, son los ropajes los únicos elementos que los diferencian. En la obra de Rubens el santo vestía hábitos de celebrar y aquí luce el traje habitual de su orden. Evidentemente el autor de esta obra conocía la popular escena rubensiana, muy difundida a través del grabado que Simon A. Bolswert, que incluía una mesa o altar donde se colocaban el bonete y el libro junto a un crucifijo. El recurso de la luz divina es común en otras representaciones, como se puede contemplar en el *San Ignacio de Loyola* de la colección del Duque de Warwick (Warwick Castle, Reino Unido)⁴¹², pareja del anterior y también grabado por Bolswert. De cuya posición de la mano derecha del santo fundador sería de donde tomaría nuestro anónimo pintor la mano izquierda de su versión. Se evidencia de este modo cómo en esta obra anónima se están combinando motivos formales de varios modelos rubensianos.

⁴⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111v.

⁴⁰⁹ Véase cat. 171.

⁴¹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 320.

⁴¹¹ Vlieghe 1971, II, p. 73, núm. 114.

⁴¹² Vlieghe 1971, II, p. 68, núm. 113.

- 177** *Un san geronimo pintado de noche leyendo un libro con la cruz de mano de un flamenco de anberes q pinta de noche n° çiento y setenta y siete y le taso en mill Reales* 10000

GERARD VAN HONTNORST (¿?)

San Jerónimo en su estudio

No localizada.

Medidas desconocidas

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 177; Marqués de Leganés 1642, núm. 177; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 177; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm.177.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276; Díaz Padrón 1976, p. 1989.

Notas:

La obra vuelve a localizarse años después cuando pertenece al conde de Altamira en 1726. Descrita entonces sin autor pero afirmando la autoría de un pintor flamenco original de Amberes: *Un s^o Geronimo Pintado de noche de mano de un flamenco en amberes n° 177*⁴¹³. Esta última confirmación a la condición de escena nocturna a la que también alude el documento de 1655 permite considerar la posibilidad de una obra de Gerard van Honthorst o algún seguidor como Trophime Bigot, de las que Leganés probablemente llegó poseer otras pinturas (cat. 209).

- 178** *Un san agustin con un anjel que le tiene la mitra y otro que coje agua tres baras de alto y dos de ancho de mano de gaspar craer n° çiento y setenta y ocho y la taso en mill Reales* 10000

GASPAR DE CRAYER

San Agustín

No localizada.

250, 74 x 167,16 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 178; Marqués de Leganés 1642, núm. 178; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 178; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 178; Conde de Altamira hasta 1864; Duquesa de Baena, 1864

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276; Vlieghe 1972, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 431.

Notas:

La pintura estaría muy cerca de la representación del mismo santo, obra de Crayer que se conserva en el Museo del Prado (271 x 175 cm.; cat. P3475). Procede del Monasterio de San Francisco de Burgos, cuyo origen está relacionado con una serie de santos fundadores de órdenes religiosas⁴¹⁴. Como modelo para la pintura de la colección Leganés y la del Prado, hay que tener en cuenta el San Agustín que se encuentra en la Galería Nacional de Praga, (232 x 153 cm., inv. O 7598) que procede de la iglesia de Santo Tomas en Praga, donde se documenta en 1637⁴¹⁵.

⁴¹³ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124v.

⁴¹⁴ Véase sobre la serie Díaz Padrón 1968 y Díaz Padrón 1975, p. 90.

⁴¹⁵ Slaviček 2000, p. 233, con abundante bibliografía.

En España se conservan otras versiones. Por ejemplo en el propio Museo del Prado (209 x 159 cm., cat. P2811), adquirido en 1941 como obra de Crayer, y hoy considerada taller de Rubens. Falta el ángel superior para poder relacionarlo con el que fue de la colección Leganés, aunque es llamativa la ausencia de una franja superior donde se encontraría el ángel y que haría las medidas exactas a las de 1655. Sin embargo este extremo, lejos de poder ser probado, permanece únicamente como una hipótesis plausible. De la pintura del Museo ha sido citada una copia en colección privada madrileña, otra en el Escorial, y otra en los registros de incautaciones de la guerra civil, (núm. 9562), que sería la que entro en el Prado en 1941⁴¹⁶.



Gaspar de Crayer, *San Agustín y el ángel*, Madrid, Museo del Prado.

Sin que ninguna pueda ser vinculada con seguridad con la que poseyó el marqués de Leganés en el siglo XVII.

La obra de la colección Leganés se documenta en la colección por última vez en 1726, ya como propiedad de la casa de Altamira, cuando colgaba en uno de los oratorios del Palacio de san Bernardo como una pintura atribuida a Rubens⁴¹⁷, lo que potencia la posibilidad de que se tratara de una de las copias que Díaz Padrón citaba en colecciones privadas bajo este autor, dando por perdido el cuadro de Leganés. Sin embargo, de no haber sido localizado en la actualidad, la pintura aún permanecía en 1864 en poder de la casa de Altamira,

siendo citado en el inventario de don Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV conde de Altamira, aunque sin autor: 354 332, *San Agustín y el Niño sacando agua del mar con una concha Tamaño colosal alto 9 – 9 ancho 6 – 3 marco dorado*⁴¹⁸. Fue heredado en la partición de sus bienes por su hija Maria Rosalía Luisa duquesa de Baena, casada con don José Ruiz de Arana, hijo de los condes de Sevilla la Nueva⁴¹⁹. En ese momento la obra se valora en 4,000 reales⁴²⁰. Desde entonces se pierde su traza segura. La posibilidad de que sea el citado por Díaz Padrón en colección privada permanece en el aire.



Rubens, *San Agustín y el ángel*, Praga, Galería de Bellas Artes.



Rubens (taller) *San Agustín y el ángel*, Madrid, Museo del Prado.

179 *Una ymagen de nra señora con el niño arrimada a un edifiçio copia de maubense de una bara de alto y tres quartas de ancho n° çiento y setenta y nueue y la taso en seteçientos y setenta Reales*

0770

JAN GOSSAERT, *MABUSE*

Virgen con Niño

83,58 x 62,67

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

⁴¹⁶ Díaz Padrón 1996, II p. 1150.

⁴¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v.

⁴¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 354.

⁴¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 20 el capítulo sobre la dispersión de la colección y la casa de Altamira en el siglo XIX.

⁴²⁰ AHN, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 179; Marqués de Leganés 1642, núm. 179; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 179; Posiblemente Antonio Moscoso X conde de Altamira 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276.

Notas:

La consideración de que se trataba de una copia de Jan Gossaert y la alusión a la cercanía de la Virgen y el Niño a un edificio a las que alude el inventario permiten suponer que se trataba de una versión de la *Virgen de Lovaina*, realizada por Barend van Orley. Obra que la ciudad de Lovaina donó a Felipe II en 1588, y que se consideraba obra de Gossaert debido a una inscripción apócrifa. Actualmente esta pintura se encuentra en el Museo del Prado (T.45 x 39; P1536). Sin embargo también podría tratarse de una versión de la Virgen con Niño del propio Gossaert que Felipe III entregara al Escorial en 1572 (P1930; T. 63 x 50 cm.), que también muestra a María junto a un renacentista basamento arquitectónico.



Bernd van Orley, *La Virgen de Lovaina*, Madrid, Museo del Prado.



Gossaert, *Virgen con Niño*, Madrid, Museo del Prado.

Desafortunadamente no hay datos para corroborar ninguna de las dos hipótesis.

Se desconoce el destino final de la pintura. Presente en los inventarios hasta la muerte del marqués de Leganés, no se tiene más noticia desde. Entonces. Aún así, es muy posible que fuera heredada en 1711 por el conde de Altamira, dado que no fue reclamada en la revisión de la herencia que hicieron los abogados del conde, que tenía derecho a todas las pinturas del mayorazgo, de donde se deduce que permanecía efectivamente en su poder. Sin embargo, no se ha localizado en otros inventarios de esta casa nobiliaria⁴²¹.

180 *Un exçe omo con nra señora de la piedad de una bara en quadro copias de*
181 *tiçiano de los n^{os} çiento y ochenta y çiento y ochenta y uno y los taso en*
seisçientos Reales

0600

180

TIZIANO VECELLIO (copia)

Ecce Homo

83,58 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentado por última vez en 1726.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 180; Marqués de Leganés 1642, núm. 180; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 180; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuarto que fue contaduría y vivienda del mayordomo, núm. 180.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276.

⁴²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Descrito en todos los inventarios de Leganés como una copia de Tiziano, probablemente sería, junto con su pareja (cat 181), una copia a partir de los originales tizianescos de la Colección Real, actualmente en el Museo del Prado (P437 y P444), la primera procedente del Alcázar y la segunda de El Escorial. Wethey enumera las réplicas que existen a partir del *Ecce Homo* del Museo del Prado⁴²², que podría ser el original de Leganés, aunque también hay que considerar la posibilidad de una copia a partir de otras versiones de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que se conservaban en el Escorial⁴²³. No hay datos suficientes para relacionar ninguna de las copias conocidas con las obras que poseyó Leganés.



Tiziano, *Ecce Homo*
Madrid, Museo del Prado

181

TIZIANO VECELLIO (copia)

Dolorosa

83,58 x 83,58 aprox.

No localizado.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 181; Marqués de Leganés 1642, núm. 181; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 181.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 276.

Notas:

Descrito en todos los inventarios como una copia de Tiziano, este y su pareja (cat 180) serían probablemente copias a partir de los originales de la Colección Real. De la *Dolorosa* en el Museo del Prado hay dos ejemplares distintos (P443 y P444). No hay datos suficientes para relacionar ninguna de las copias conocidas con las obras que poseyó Leganés⁴²⁴. Sorprende que no fuese descrito en el inventario de la colección Altamira en 1726, cuando sí se registra el cuadro compañero.



Tiziano, *Dolorosa*
Madrid, Museo del Prado



Tiziano, *Dolorosa*
Madrid, Museo del Prado

182 Una asunción de nro señor de tres baras de alto y dos de ancho de mano de gaspar de Kraer n^o ciento y ochenta y dos y la tasa en mill y trezientos Reales 10300

182

GASPAR DE CRAYER

Ascensión de Cristo.

Madrid. Colección Particular.



⁴²² Wethey 1961, p. 86 y ss

⁴²³ Wethey 1969, p. 88, véase también los modelos que menciona Bottineau 1958, LX, núm. 2, pp. 160-162.

⁴²⁴ Las copias en Wethey 19969, p. 76 y ss.

250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 182; Marqués de Leganés 1642, núm. 182; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 182; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio cerca de la sala de las Batallas, núm. 182;

Bibliografía: López Navío 1962, p.277; Vlieghe 1972, p. 272; Díaz Padrón 1976, p. 432.

Notas:

La Ascensión de Cristo era la pintura mas valorada de mano de Crayer de cuantas poseía Leganés. Permaneció en su colección hasta su muerte, siendo heredada en 1711 por los condes de Altamira, en cuyo poder permanecía aún en 1726, aunque con la pérdida de la autoría: *Otro Quadro de tres baras de alto y vara y media de ancho esta Asumpcion de christo de mano de un flamenco n° 182*⁴²⁵.

Considerada como obra perdida o no localizada por Díaz Padrón, corresponde con la Ascensión que se encuentra en la colección Granados de Madrid, cuyo número aún se puede observar en el lienzo.

183 *Un san juan Bautista en el desierto junto a una fuente sentado con el cordero de mano de palma de dos baras y media y vara y media de ancho n° ciento y ochenta y tres y la taso en mill y duzientos Reales* 16200

GIACOMO NEGRETTI, PALMA EL JOVEN

San Juan Bautista en el desierto.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 183; Marqués de Leganés 1642, núm. 183; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 183; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, entrada del oratorio, núm. 183.

Bibliografía: López Navío 1962, p.277.

Notas:

Por descripción y medidas debía ser muy similar al que actualmente se encuentra en el University Museum of Art de Standord, en California (inv. núm. 66.73), realizado hacia 1610-1615, cuya procedencia está documentada primero en Venecia, luego en Inglaterra y posteriormente en la colección del archiduque Leopoldo Guillermo en el XVII⁴²⁶. Otras versiones firmadas por Palma, aunque muy relacionadas en la composición, carecen de algún elemento iconográfico para identificarlas con la de Leganés: como *San Juan Bautista en el desierto* del Museo de Arte Occidental y

⁴²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v.

⁴²⁶ Citada en poder del coleccionista véneto Bartolomeo della Nave, muerto en 1637 pasó al duque de Hamilton, estando en Inglaterra en 1639 perdiéndose la pista hasta que se localiza en poder del Archiduque Austriaco en Bruselas en 1659, de donde pasó a la Colección Imperial Austriaca en la Galería Belvedere, y posteriormente en la del barón von Thyssen en Castagnola, Lugano. En 1963 fue vendida en Sotheby's siendo adquirida para el Museo californiano, ver Ivanoff Zampetti 1980, p. 523, núm. 37 y Mason Rinaldi 1984, p. 112, núm. 295.

Oriental de Kiev, cuyas medidas son similares, pero en la que no se aprecia fuente ni cordero alguno⁴²⁷. Mientras que otros, o bien están perfectamente documentados en el siglo XVII, como el de la Iglesia Parroquial de Bagno en Reggio Emilia⁴²⁸, o pese a su probable destino foráneo, nunca salieron de Italia, como la versión de la iglesia parroquial de Cadelbosco di Sopra, también en Reggio Emilia⁴²⁹. En cualquier caso se han documentado numerosísimas imágenes de San Juan en el desierto realizadas por Palma el Joven, muchas de ellas no localizadas en la actualidad, como la de Leganés⁴³⁰.

- 184** *Un san antonio de padua del mismo tamaño de mano de un portugues = esta pintura del numero çiento y ochenta y quatro la dio su ex^o en sui uida a don antonio de ugarte*

ANÓNIMO PORTUGUÉS

San Antonio de Padua.

208,95 x 125,37 cm. aprox.

Iglesia de San Salvador de Leganés.

Capilla de los Ugarte.

Retablo.



Procedencia.: Marqués de Leganés, 1637, núm. 184; Marqués de Leganés 1642, núm. 184; Marqués de Leganés 1655, núm. 184 como entregada a Antonio de Ugarte; Antonio de Ugarte, antes junio 1655; Iglesia de San Salvador de Leganés (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1724-25.

Notas:

Se desconoce el origen de esta pintura de San Pablo, adquirida antes de junio de 1637 y atribuida a un anónimo artista portugués en todos los inventarios. Antes de su muerte Leganés la entregó a don Antonio Ugarte, según reza la entrada de su inventario *postmortem*. Ugarte era uno de los ciudadanos más notables de la villa de Leganés, y una de las personas más cercanas al Marqués,

⁴²⁷ Véase Mason Rinaldi 1984, p. 88, núm. 122.

⁴²⁸ Firmada en 1602, esta versión fue donada a la iglesia en marzo de 1655, Ivanoff Zampetti 1980, p. 599, núm. 469; Mason Rinaldi 1984, p. 106, núm. 244.

⁴²⁹ Ivanoff Zampetti 1980, p. 599, núm. 469; Mason Rinaldi 1984, p. 106, núm. 244.

⁴³⁰ Ivanoff Zampetti (1980, p. 599, núm. 464) menciona un San Juan Bautista sobre lienzo 75 x 65 cm. en la Iglesia de San Alejandro en Colonna de Bérgamo, atribuido tradicionalmente a Palma el Joven, pero de un pintor veneciano cercano a Paolo Fiammingo. Entre las obras perdidas se conocen un ejemplar en la Galería Carrara de Bergamo, citado en el catálogo de la galería en 1796 como propiedad del conde Giacomo (Ivanoff Zampetti 1980, p. 602, núm. 517); Otro desaparecido en la segunda Guerra Mundial se encontraba en el Museo Kaiser Friederich de Berlín, firmado por Palma y cuyas medidas (121 x 96) eran muy similares a las que tendría el cuadro de Leganés (Ivanoff Zampetti 1980, p. 602, núm. 525) y un último se cita antiguamente en la Iglesia de la Magdalena de Venecia (Ivanoff Zampetti 1980, p. 610, núm. 663).

encargado de la administración de ese señorío⁴³¹. En la Iglesia de San Salvador de Leganés, existe aún hoy una capilla familiar con los escudos de la familia Ugarte cuyo retablo principal alberga una representación de san Antonio de Padua, que presumiblemente es la que donó Leganés a su colaborador Antonio Ugarte. Sin embargo las medidas parecen un tanto menores que las que se citan en el inventario de 1655⁴³².

El autor de la obra de la iglesia de Leganés permanece anónimo, no existiendo relación formal con ningún autor portugués conocido. Desconocemos las causas que llevaron a Díaz Padrón a considerar esta entrada del inventario de Leganés, como una pintura flamenca no localizada.

185 *Un san sebastian de dos baras de alto y bara y quarta de ancho de mano de palma nº çiento y ochenta y çinco y la taso en mill y quinientos Reales* 10500

GIACOMO NEGRETTI, PALMA EL JOVEN

San Sebastián

No localizada.

Documentada por última vez en 1890

152 x 91 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 185; Marqués de Leganés 1642, núm. 185; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 185; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio cerca de la sala de las Batallas, núm. 2311; Infante don Gabriel 1835, núm. 95; Museo de la Trinidad 1854, núm. 108; Infante don Sebastián 1861, tras la devolución de sus bienes; Pierre de Bourbon 1890, p. 23, núm. 40.

Bibliografía: Agueda 1981, p. 109; Museo del Prado-Trinidad 1991, p. 54; Pierre de Bourbon 1890, p. 23;

Notas:

López Navío se salta la entrada de esta pintura en su transcripción de la tasación de las pinturas de Leganés⁴³³.

Las medidas se dan por el Inventario de la Trinidad en el Museo del Prado, en otros catálogos las medidas son más grandes, probablemente por incluir con el marco.

Ninguna alusión a la iconografía o al aspecto del cuadro permiten relacionar la pintura de Leganés con ninguno de los muchos modelos del martirio de este Santo realizados por Palma el joven, como el de la Gemäldegalerie de Scheleissheim, se conserva un *Martirio de San Sebastian* (inv. 575) de 139 x 110 centímetros con el Santo atado a un árbol y una única flecha clavada en el costado⁴³⁴. Otro posible modelo podría ser la tela que conserva la Gemäldegalerie de Dresde, (167 x 171 cm.) con el santo atado en una columna, junto a otra figura agachada, sin ninguna flecha clavada en el cuerpo pero con un carcaj a los pies, siendo improbable que se tratase del mismo que poseyó Leganés⁴³⁵, aunque existen copias a partir de este modelo como la que se encuentra en la colección Lazzaroni de Roma⁴³⁶. Un tercer modelo de este mismo santo realizado por Palma es el que se encontraba en la Colección Paul Ganz de Nueva York, de tamaño más estrecho con el Santo amarrado a un árbol, flechas en el costado y la pierna derecha y varias figuras al fondo, cuyas

⁴³¹ Para más datos véase el capítulo de la dispersión de la colección, en el apartado sobre las mandas testamentarias.

⁴³² Las medidas aquí aportadas son las del cuadro anterior. Dada la fórmula “del mismo tamaño”, empleada en esta entrada del inventario, probablemente utilizada de manera demasiado genérica.

⁴³³ Véase López Navío 1962, p. 277

⁴³⁴ 139 x 110 cm., documentado en las colecciones que formaron el Museo desde 1748, véase Ivanoff Zampetti 1980, p. 545, núm. 116; Rinaldi 1984, p. 111, núm. 285.

⁴³⁵ 167 x 171 cm., procede de la colección Giovanelli del siglo XVIII, entrando en la galería en 1743, véase Ivanoff Zampetti 1980, p. 537, núm. 60; Mason Rinaldi 1984, p. 84 núm. 90

⁴³⁶ Desconocemos el origen anterior de esta pintura, véase Mason Rinaldi 1984, p. 106, cat. 244, ill. 506.

reducidas medidas (69 x 43 cm.) impiden identificarlo con el que poseía Leganés⁴³⁷. La descripción del inventario de Leganés parece referirse al Santo como la única figura, siendo improbable que se tratase de una pintura a partir de los varios Martirios de San Sebastián con varias figuras, como los que se conocen en la Catedral de Castelfranco Veneto (Treviso)⁴³⁸ y el de la Catedral de Málaga⁴³⁹.

La pintura de Leganés pasó a la colección Altamira en cuyo poder permanecería todo el siglo XVIII. Y sería muy probablemente el mismo *San Sebastian* de mano de Palma el joven que se cita en 1835 como recién restaurado en la colección del Infante don Sebastián (1811-1875), quien se benefició de la dispersión de las pinturas de la colección Altamira. Esta pintura era una de las obras expropiadas en el proceso contra el infante por su apoyo a la causa carlista, pasando un tiempo en el Museo de la Trinidad antes de que le fuera devuelta en 1861. En 1890 todavía se citaba en la venta de su hijo Pierre de Borbón, desde entonces se le perdió la pista. En el catálogo de la venta de ésta última colección se afirma que la obra estaba firmada en la parte baja de la columna. Esta noticia permite suponer que el modelo más cercano a la composición que poseyeron Leganés y presumiblemente el Infante sería la versión de Dresde, la única en que aparece una columna, cuya copia en la antigua colección Lazzaroni se posiciona como candidata a ser la misma pintura, aunque no se aprecian números de colección en las fotografías que hemos consultado.

186 *Un san matheo con el angel y un leon de dos baras de alto y bara y media de ancho de mano de van dick n° çiento y ochenta y seis y le taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANTON VAN DYCK

San Mateo con un Ángel y el León.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 186; Marqués de Leganés 1642, núm. 186; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 186.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; Gue Trapier 1957, p. 266. n. 5; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 451-453.

Notas:

El San Jerónimo con ángel y león citado en el inventario de 1655 es una pintura problemática en cuanto a la iconografía. La obra está claramente identificada en los inventarios de Leganés como representación de San Mateo, tanto en el de 1637, como en el de 1642, como en el inventario *postmortem* de 1655. En este último se tasa en 1.500 reales lo que implica que se encontraba en el Palacio de San Bernardo en Madrid, donde lo vio el tasador⁴⁴⁰. Sin embargo, en el inventario levantado en el palacio de Morata ese mismo año aparece una pintura similar con el mismo número: *186 San Geronimo el medio cuerpo descubierto*⁴⁴¹, lo que origina dudas respecto a su ubicación y correcta identificación del protagonista del cuadro. En cualquier caso, la obra salió de la

⁴³⁷ 69 x 43 cm., véase Mason Rinaldi 1984, p. 96, cat 176, ill 476.

⁴³⁸ La pintura de 206 x 159 centímetros fue llevada allí en tiempos de la ocupación napoleónica, siendo muy difundida a través de grabados de Egidio Sadeler. Su documentación se remonta 1648 cuando mencionada por Ridolfi como parte de la decoración del palacio ducal de la ciudad, hecha por la familia Pregadi en 1595, véase Ivanoff Zampetti 1980, p. 533, núm. 39; Mason Rinaldi 1984, p. 79, núm. 53.

⁴³⁹ ver Masón Rinaldi, 1984, p. 91, núm. 140.

⁴⁴⁰ Las pinturas que no se encontraban en Madrid, nunca se tasan.

⁴⁴¹ AHPM, 6267, f. 710.

colección antes de 1711, pues en julio de ese año, el conde de Altamira, heredero de la colección, denunciaba su ausencia. Significativamente en esa fecha en la documentación se sigue hablando de una pintura de San Mateo: *un s^a Matheo con el Angel y un leon dos baras de alto y media de ancho de el Bandik num^o ziento y ochenta y seis tasado en mil y quinientos Rs 1500*⁴⁴².

Gue Trapier, ya en 1956, mencionaba la posibilidad que la obra citada en 1655 -que ella sólo conocía a través de la publicación de Poleró donde se menciona como san Mateo- se tratara de la imagen de San Jerónimo que se encontraba en el Museo de Estocolmo (inv. NM404; 167 x 154 cm.)⁴⁴³. Esta especulación, realizada al hilo de los elementos comunes como el ángel y el león, sería la que llevó a Díaz Padrón a considerar segura la identificación del cuadro de Estocolmo con el que poseyó Leganés. Sin embargo, aunque las similitudes iconográficas son muchas, hay ciertas contradicciones. Díaz Padrón afirma que la última procedencia conocida del cuadro de Estocolmo es 1771 cuando se encontraba en la colección John Karl Hedlinger⁴⁴⁴. Sin embargo, también afirma que la pintura de Leganés, fue entregada por éste al Rey Felipe IV (sin aportar la fuente que prueba esto) e identificándola con su pintura número 186. Considera también Díaz Padrón que la obra permaneció en El Escorial hasta que salió en tiempos de José Bonaparte.



Van Dyck, *San Jerónimo*,
Róterdam, Boijmans van
Beuningen



Van Dyck, *San Jerónimo*, Estocolmo,
Nationalmuseum.

Recientemente Bonaventura Bassegoda ha apuntado que la pintura del monasterio escurialense, que procede de la almoneda de Rubens, es la que se encuentra en el Museo Boijmans de Rotterdam⁴⁴⁵. En realidad hay varias cuestiones que hacen desestimar la posibilidad de que cualquiera de ellas proceda de la colección Leganés. En primer lugar, ninguna de las dos versiones, ni la de Estocolmo ni la de Rotterdam, llevan número de inventario que permitan seguir especulando con una procedencia de la colección Leganés⁴⁴⁶. Otro factor, ya mencionado por el propio Díaz Padrón, es la existencia de réplicas de las mismas. Cualquiera de ellas podría ser la que atesoró el coleccionista español. Además los datos aportados por Díaz Padrón sobre el cuadro de Estocolmo y la pintura de Leganés entran en contradicción. Si el origen de la pintura de Estocolmo se remonta a 1771 no puede ser la que estuvo en El Escorial, ni tampoco hay ninguna prueba documental de que el

San Jerónimo del Escorial fuese entregado por Leganés al rey. Máxime cuando está presente en 1655 en su colección y nada se afirma sobre que hubiese sido donada, como sí sucede con otras pinturas entregadas a Felipe IV. Por último, la posibilidad de que el cuadro de Leganés fuese un San Jerónimo como afirmó Gue Trapier y recogió Díaz Padrón no parece tener base. En todos los inventarios se cita como San Mateo, incluido en 1711 cuando se reclama la obra. La única mención es el inventario de Morata, donde tal afirmación se debía tratar de un error de identificación del cuadro por parte de los escribanos y tasadores. Nada se dice en este documento de la existencia de un león ni del ángel, ni tampoco se afirma el autor. Es fácil suponer que los redactores del inventario están contemplando una pintura distinta a la que nos ocupa, probablemente una representación de San Jerónimo, que consideran erróneamente que se del número 186, que se encontraba, como prueba el inventario principal, en el palacio madrileño. En nuestra opinión la pintura 186, mientras no se pruebe lo contrario, debe considerarse una representación de San Mateo, aún sin localizar.

⁴⁴² A.D.M. C^a 2102, cuadernillo 3, f. 4v-14v. Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁴⁴³ National Museum. Stockholm 1990, p 124; Siren 1928.

⁴⁴⁴ Posteriormente colección Adolf Friederik y Colección Gustav III

⁴⁴⁵ Bassegoda 2002, p. 132.

⁴⁴⁶ Véase para una catalogación reciente de ambos Barnes *et al.* 2001, p. 48-49, núm. I.33 e I.34.

-
- 187** *Una magdalena de mano de ytaliano de tres quartas de alto y dos terçias de ancho n^o çiento y ochenta y siete y le taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO ITALIANO

Magdalena

55,72 x 62,68 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 187; marqués de Leganés 1642, núm. 187; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 187.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 277.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁴⁴⁷

-
- 188** *Otro san juan de la misma mano de dos terçias de alto y media bara escasa de ancho n^o çiento y ochenta y ocho y la taso en quinientos y çinquenta Reales* 0550

ANÓNIMO ITALIANO

San Juan

55,72 x -41,79 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 188; marqués de Leganés 1642, núm. 188; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 188; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 277.

Notas:

Esta desconocida pintura, destinada por el marqués a su Palacio en la corte, fue parte del equipaje que el III marqués envió a Barcelona cuando acudió como virrey en 1680, así se documenta en el listado de obras enviadas el 29 de diciembre de 1680⁴⁴⁸. Desde entonces no hay más noticias, aunque presumiblemente regresó y se reincorporó a la colección, pues en 1711 los abogados del conde de Altamira, no la reclaman como parte de las pinturas ausentes del mayorazgo⁴⁴⁹.

-
- 189** *Un quadro de quatro Baras de ancho y dos y media de alto de una caza de un jabali acometido por catorçe perros de mano de suyders y uno armado n^o çiento y ochenta y nueue y le taso en ocho mill y ochoçientos Reales* 80800

⁴⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁴⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

⁴⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

FRANS SNYDERS

Caza de jabalí

208,95 x 334,52 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 189; Marqués de Leganés 1642, núm. 189; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 189; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 189.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 1724; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 519, núm. V63; ; Koslow 1995, p. 248.

Notas:

La pintura similar a las varias cazas de jabalí que presentes en la colección mantenía la diferencia de la presencia de un figura humana “uno armado”, lo que permite vincular la obra a escenas conocidas como la que se conserva en la Galería Nacional de Arte Antica de Roma (Inv. 842), de la que se conocen hasta ocho copias⁴⁵⁰.

La pintura pasó al conde de Altamira, en cuya colección se mantenía en 1726 pero atribuido a Paul de Vos, dada la menor efectividad de las atribuciones de los redactores del inventario de ese año es posible que estuviesen leyendo una firma en el lienzo: *Un Quadro de quattro varas de ancho y dos y media de alto de mano de Pedro de Bos, es un janali acometido de catorze Perros n° 189*. Llama la atención la existencia de una copia o versión de medidas un tanto mayores ese mismo año: *Otro Quadro de mas de zínco varas digo seis varas de ancho y trres de alto es una caza de jabalís de seis pequeños y uno Grande y catorce perros y un perro tiene cojido a un jabalí pequeño es de mano de Pedro de Bos n° 2276*⁴⁵¹. Obra que no parece tener correspondiente en los inventarios anteriores, pero que implica la enorme presencia de la cazas de jabalís en la colección Leganés Altamira. En 1655 se daban al menos siete obras con este tema (números 68, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280), de las cuales cinco fueron sacadas de las casas de Altamira por los franceses en 1812, siendo una vendida en Stanley en 1827⁴⁵².



Snyders, *Caza del jabalí*, Roma, Galería Nacional de Arte Antica

190 *Una pintura de dos varas en quadro de un perro de agua Bermejo y blanco sobre una puente que deja caer la carne por la sombra de mano de snyders n° ciento y nobenta y le taso en duzientos y veinte R^s* 0220

FRANS SNYDERS

Fábula del perro y su reflejo

167,16 x 167,16 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 190; Marqués de Leganés 1642, núm. 190; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 190; Casas del conde de Altamira a. 1685; III marqués de Leganés, 1685, almacén de la Calle de la Sartén; Conde de Altamira 1726, Palacio de

⁴⁵⁰ Robels 1989, p. 323, núm. 221.

⁴⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, Cuarta pieza que llaman del recibimiento, f. 111.

⁴⁵² Véase cat. 68.

San Bernardo, Galería Grande del cuarto Bajo, núm. 190; José de Madrazo 1856, núm. 617; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista-Alegre, núm. 581; Marqués de Salamanca 1868, núm. 617

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 148; Vista-Alegre, s-n., p. 139; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1729; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 518 núm. V54; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 194; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

La obra se incluye entre las pinturas que fueron prestadas por el III marqués Leganés para la decoración de las casas de su primo Luís de Moscoso y Guzmán IX conde de Altamira, hijo de Inés de Guzmán. En 1685 ante la partida del conde para la villa de Almazán la pintura se trasladó a un almacén de la calle de la Sartén⁴⁵³. Se reintegró posteriormente al grueso de la colección, pues está citada en 1726 en el palacio de San Bernardo, ya propiedad del entonces conde de Altamira. En ese momento se atribuye a Paul de Vos y se aportan unas medidas algo más pequeñas 146,26 x 111,44 cm. El cuadro permanecería en la colección Altamira hasta el siglo XIX, coincidiendo con uno adquirido por José de Madrazo, de cuya colección pasaría a la de Salamanca, en cuyo poder se inventaría por última vez en 1868 a la muerte de su esposa. Leganés había tenido dos versiones de ésta fábula. La otra (cat. 91), también fue adquirida por el marqués de Salamanca, estando documentada en la venta de su colección de 1875, entrada que evidencia que era una pintura diferente a ésta del número 190 por medidas. Desde entonces no se conoce su paradero. Díaz Padrón afirmó que una de las dos estaba era propiedad de la colección Casas Torres, dato que no ha podido ser corroborado.

191 *Un Leon de la misma mano preso con una Red y un raton que le quiere soltar de dos baras de ancho y una de alto n° çiento y nobenta y uno y le taso en quinientos Reales* 8500

FRANS SNYDERS

Fábula del León y el Ratón.

Colección Privada.

180 x 187 cm.

Inscripciones: 191



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 191; Marqués de Leganés 1642, núm. 191; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 191; Madrid Mercado del Arte 2003.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 317, 518, núm. V52; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Leganés poseyó al menos dos imágenes de esta fábula de Esopo (véase cat. 89). Esta no documentada desde 1655, reapareció en el mercado madrileño en mayo 2003 (Antigüedades Linares). La presencia del número 191 sobre el lienzo evidenciaba su procedencia de Leganés, en una composición invertida respecto de los ejemplos del Museo del Prado (P1756) y el que cita Robels en la residencia del primer ministro inglés en Chequers (inv. 129), en la que según una tradición el propio Winston Churchill repintó el ratón.⁴⁵⁴ Las medidas mostraban un lienzo

⁴⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 8. Véase también el capítulo sobre la dispersión de la colección.

⁴⁵⁴ Robels 1989, p. 316, núm. 210; Koslow 1995, p. 263, n.

prácticamente cuadrado, distinto a las aportadas por el inventario de 1655 (167,16 x 83,58), sin embargo el cuadro parecía no haber sido ampliado.

- 192** *Una cabra negra y blanca de bara y media en quadro que le esta mamando un lobo y le baze sangre de la misma mano de suyders n° çiento y nobenta y dos y la taso en trezientos Reales* 10300

FRANS SNYDERS

Fábula de la cabra y el lobo

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 125, 37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 192; Marqués de Leganés 1642, núm. 192; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 192; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería grande del Cuarto Bajo, núm. 192;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128 ; López Navío 1962, p.277; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 518, núm. V56; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Leganés tenía otra pintura del mismo tema que también mantuvo en su palacio de la calle San Bernardo (Cat. 92). La pintura se mantuvo siempre en la colección Leganés pasando a la de Altamira, en la que se documenta en 1726 en el mismo palacio madrileño levantado en tiempos del Marqués. En ese momento se atribuye a Paul de Vos y se aportan unas medidas distintas 146,26 x 104, 47 cm. Desde entonces nada se sabe de este cuadro.

- 193** *un quadro de un arbol grande y otros pequeños de mano de fuquier y unas culebras y otras sabandijas dos baras de ancho y dos y media de alto n° çiento y nobenta y tres y le taso en mill y çiento Reales* 10100

JACQUES FOUQUIER

País con culebras y otros animales.

No localizada.

Documentada por última vez después de 1861.

247 x 165 cm.⁴⁵⁵

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 193; Marqués de Leganés 1642, núm. 193; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 193; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería Grande del Cuarto Bajo, núm. 193; José de Madrazo 1856, núm. 505; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 482.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 122; Vista Alegre, s. n., p. 122; Poleró 1889, p. 193; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 2130.

Notas:

Desconocido paisaje de Fouquier, incluido por Díaz Padrón entre las pinturas de este artista no localizadas. El hecho de que se incluya entre un gran número de pinturas de animales de Frans Snyders (cat. 189-196), parece indicar que se trata de una obra de colaboración, en la que el paisaje estaría hecho por Fouquier y los animales representados por Snyders o Vos. Esto es

⁴⁵⁵ Medidas según el catálogo de Madrazo. Que son más amplias que las que cita el inventario de 1655 (208, 95 x 167,16 cm. aprox.)

relevante pues generalmente se ha pensado en Jan Wildens como el autor de los paisajes en las obras de Snyders.

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio⁴⁵⁶. Posteriormente en la colección Leganés-Altamira perfectamente. En 1726 ya como obra de esta última casa nobiliaria se sigue citando en el palacio de San Bernardo, como: *Un pais de mano de un flamenco de dos baras y media de alto, y dos de ancho n° 193*⁴⁵⁷. En poder de los condes de este título permaneció hasta ser adquirida por José de Madrazo, cuyo catálogo, que de nuevo lo atribuye a Fouquieres, aporta en este caso muy pocos detalles al conocimiento del aspecto del paisaje:

Fouquieres, Jacobo

505. Pais

En primer término un grande árbol

247 x 165 cms.

Galería de Altamira

Posteriormente se documenta en la Finca de Vista Alegre, como una de las obras propiedad del marqués de Salamanca. Desde entonces se le pierde la traza a la pintura.

194 *Otro quadro de un gallo y un gato que tiene asido de mano de suiders de bara y media de ancho y una de alto n° çiento y çinquenta Reales* Ø150

FRANS SNYDERS

Gato peleando con un Gallo

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 194; Marqués de Leganés 1642, núm. 194; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 194; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación de la antesala, núm. 2327; Condes de Altamira a. 1827; Londres, 1 junio 1827; Venta Stanley; Adquirido por el marqués Stafford

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 18; Poleró 1898, p.128; López Navío 1962, p.277 ; Díaz Padrón 1976, p. 1733 ; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 517, núm. V32; ; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

La obra se documenta en la colección Leganés Altamira hasta 1726 cuando se atribuye a un italiano. Aun así permanecería en poder de la casa Altamira, pues reaparece en 1827 en Londres siendo como una de las obras de esa familia noble española. En ese momento se pondera esta obra, entre otras de Snyders: "*A cat and a Cock. From the Altamira Collection very free spirited and fine*". Se desconoce su paradero actual.

Sin embargo no se conoce una obra similar atribuida a Snyders en la actualidad.

195 *Un pais de mompar de dos baras y media de alto y bara y media de ancho n° çiento y nobenta y çinco y le taso en ochoçientos Reales* Ø800

⁴⁵⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; . Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

⁴⁵⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113v.

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208 x 95 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 195; Marqués de Leganés 1642, núm. 195; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 195; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, 1726, núm. 195.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 127; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 2165

Notas:

La obra permaneció en poder de la casa Leganés hasta su desaparición, siendo heredada por la de Altamira en 1711, como el resto de la colección. En 1726 se documenta por última vez en el Palacio de San Bernardo, ya propiedad del conde de Altamira, como una obra anónima de idénticas medidas: *Otro Pais de dos varas y media de altto, y vara y media de ancho n° 195*⁴⁵⁸. Díaz Padrón lo cita entre las obras perdidas o no identificadas. Llama la atención en hecho de ser una pintura vertical, circunstancia nada frecuente entre los paisajes conocidos de Joost Momper.

196

Un quadro de dos monos una cesta de diferentes frutas y un plato de porcelana hecho pedazos de mano de suyders de bara y media en quadro n° ciento y nobenta y seis y le taso en ochoçientos Reales

Ø800

FRANS SNYDERS

Bodegón con monos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 125, 17 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 196; Marqués de Leganés 1642, núm. 196; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 196;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1882 ; Volk 1980, p. 264, n. 49; Robels 1989, p. 516, núm. 196; Koslow 1995, p. 274.

Notas:

Nada se sabe de esta pintura desde 1655. Por la descripción del inventario debía ser muy similar a otras obras conocidas. Especialmente con la pintura que se conserva en el Louvre de París (Inv. Núm. RF3046) con la que coincide en medidas y prácticamente en su aspecto. Ésta fue legada por Isidore-Fernand Chevreau, Baron de Christiani, en 1929⁴⁵⁹. Robels cita también una copia vendida en Sotheby's Monaco el 6 diciembre de 1987, lote 54 (93,5 x 141 cm.), lo que implica la profusión de este tipo de pinturas. Por su parte Díaz Padrón había citado un bodegón de frutas y monos L 155 x 108 fig, 1595 en el comercio de 1960 1961 y 1965, sin más datos. Obra que podría estar relacionada con esta entrada. Posteriormente cita otro bodegón con Monos en colección privadas sin que los datos permitan su rastreo actual.

⁴⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

⁴⁵⁹ Robels 1989, p. 296, núm. 183.

- 197** *Un quadro de dos baras y media de alto y tres de ancho de un jauli con cinco perros y uno dellos muerto de mano de pedro de Vos n^o çiento y nobenta y siete y le taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

PAUL DE VOS

Caza de jabalí

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

208, 95 x 250,74 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 197; Marqués de Leganés 1642, núm. 197; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 197; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 197; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, “Pieza antecámara” (?); Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés (?); Devuelta a su propietario, h. 1815 (?); Marqués de Salamanca, 1867, núm. 140 ó 142.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 105, 106-07; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 227; Díaz Padrón 1976, p. 1749-50; 1782, 1784.

Notas:

Esta caza del toro atribuida a Vos se mantuvo en la colección Leganés-Altamira, con seguridad hasta 1726 cuando se cita con el mismo número y descripción en las casas familiares en Madrid⁴⁶⁰. Posteriormente, aunque presumiblemente se mantuvo en poder de la casa Altamira hasta mediados del siglo XIX, su localización se traza con dificultad. En 1812 el ejército francés sustrajo varias cazas de jabalíes de las casas de Altamira, alguna de las cuales podría corresponder con ésta⁴⁶¹. Reintegradas probablemente en 1815. Hay que tener en cuenta la profusión de este tema en las colecciones, lo que dificulta la identificación precisa con las entradas del inventario de 1655⁴⁶².

En 1867 el marqués de Salamanca mantenía dos composiciones similares atribuidas a Paul de Vos procedentes de la galería Leganés. Confiando en las atribuciones, habrían de corresponder a ésta y al catálogo 1280, sin que sea posible identificarlas con mayor concreción, cuyas medidas 170 x 236 y 166 x 245 respectivamente podrían encajar. La descripción de este catálogo aporta una descripción literaria de la obra:

140 *Chasse au sanglier*

Composition pleine de mouvement et saisissante de vérité, offrant à nos regards une chasse au sanglier ; l'animal, en fuyant vers la droite (..) en vain échappera ses ennemis acharnés, dont l'un s'est jeté sur ses reins qu'il mord avec fureur et dont l'autre lui a saisi une des oreilles qu'il déchire à belles dents ; ce dernier cherche à l'arrêter, et se laisse traîner sur le sol contre lequel il s'areboute⁴⁶³.

142 *Chasse au sanglier*

Après avoir couru longtemps et échappé à ses ennemis, un sanglier a été réduit et acculé, mais il ne périra pas sans vengeance, à en juger par les victimes de sa colère, étendues sanglantes sur le sol.

Pendant qu'il est déchiré à belles dents par les chiens qui l'ont arrêté, d'autres arrivent de gauche pour se joindre aux premiers déjà fatigués, mais encore acharnés sur leur proie⁴⁶⁴.

Ninguna de las dos ha sido localizada en la actualidad. Aunque Díaz Padrón relacionó esta entrada con una o colección privada, cuyo paisaje atribuiría a Jan Wildens. Y posteriormente dio la pintura de Leganés como no localizada, así como las que tuvo Salamanca.

- 198** *Otro quadro de tres baras y media de largo y dos y media de alto de mano de* 20200

⁴⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125v.

⁴⁶¹ En la Antecámara se sustrajeron diez pinturas atribuidas a Vos y Snyders de las cuales dos eran cazas de este animal. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

⁴⁶² Leganés tenía al menos nueve obras con este tema (números 68, 162, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280).

⁴⁶³ Salamanca 1867, p. 105, n^o 140

⁴⁶⁴ Salamanca 1867, p. 106-7,

pedro de Vos un caualllo a quien tienen en el suelo quatro lobos que le estan matando n° çiento y nobenta y ocho y la taso en dos mill y duçientos Reales

PAUL DE VOS

Cuatro lobos atacando un caballo

208,85 x 292,75

No localizada.

Documentada por última vez en 1827.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 198; Marqués de Leganés 1642, núm. 198; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 198; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, cuadros sueltos en la sala de las Batallas, núm. 198; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, “Pieza Antecámara”; Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés; Probablemente Devuelta a su propietario, h. 1815; Stanley 1827, núm. 60; Sr. Banks, Kingston Lazy(¿?).

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 60; Poleró 1898, p.128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1764.

Notas:

El ataque de los lobos a un caballo permaneció en poder de Leganés hasta la muerte del III marqués en 1711 cuando pasó a la colección Altamira, donde se cita en 1726 en las casas de Madrid, aunque habiendo perdido la atribución, considerándose entonces obra de un flamenco: *Otra Pintura en que estta un caballo y Diferente Lobos de tres baras de ancho de mano de un flamenco n° 198*⁴⁶⁵. En las casas de la familia Altamira permanecería hasta al menos 1812 cuando fue secuestrada de la Antecámara por el ejército francés, junto a otra obra similar: *Diez grandes Pinturas las seis mayores de 6 var. de alto y algo menos de ancho poco mas o menos: sus autores Pedro de Vos y Fran^{co} Esneiders, q^e representan(...)y otras dos de Lobos devorando un cavallo blanco*⁴⁶⁶. Probablemente devuelta como el resto de las obras robadas se corresponde con la pintura vendida en Londres en 1827 por Stanley, como obra de Snyders, a quien no se atribuye ninguna obra similar en las colección Leganés altamira, de donde procedería la obra por él vendida y que se describe así: “*Wolves devouring a White Horse. A magnificent Picture painted wih all the power of which the pensil is capable*”. La pintura fue adquirida por Mr. Bankes, sin que haya sido posible identificarla en su colección actual en Kingston Lacy.

Díaz Padrón relacionó la pintura temáticamente con una del Museo Real de Bruselas, con réplicas en Bolonia y Leningrado -sin aportar más detalles-, que implican la aceptación que el tema tuvo en la producción de Vos y Snyders, a quien indistintamente se pueden atribuir.

199 *Otro quadro del mismo alto y quatro baras de largo un çierbo que ba buyendo de seis perros de la misma mano n° çiento y nobenta y nueue y le taso en mill y duçientos Reales*

16200

PAUL DE VOS

Caza de ciervo

208,95 x 334,42

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

⁴⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

⁴⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 17

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 199; Marqués de Leganés 1642, núm. 199; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 199; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 199.

Bibliografía: Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1790.

Notas:

Esta caza de ciervos atribuida a Vos en 1655 no ha sido localizada. Se documenta con seguridad hasta 1726 cuando se cita emparejado con el cat. 197, sin atribuir: *Otro quadro de la misma mano y tamaño q el antecedente es un zieruo que ba huiendo de seis Perros n° 199*⁴⁶⁷.

200 *Una sobre tabla de nra señora dos terçias de alto y una de ancho de mano de mro quintin con el niño en los Brazos Besandole n° duzientos y le taso en dos mill Reales* 20000

QUENTIN METSYS

Virgen con Niño.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 27,86

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 200; Marqués de Leganés 1642, núm. 200; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 200.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 126; López Navío 1962, p. 200.

Notas:



Quintin Metsys, *Madonna Rattier*, París Louvre.



Quintin Metsys, *Virgen con Niño*, Berlin-Dahlem Gemäldegalerie.



Quintin Metsys, *Virgen con Niño*, Sarasota, Ringling Museum

⁴⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125v.

Por la intimidad de la representación de la Virgen y el Niño la descripción recuerda a la Madona en un trono, que Cornelis van der Geest le está mostrando a la Infanta Isabel Clara Eugenia en la representación de la galería de pinturas de éste, representada por Van Haech (Amberes, Rubenshuis) y que posteriormente perteneció a Peeter Stevens⁴⁶⁸. Es muy posible que Leganés obtuviese una representación similar o una copia de esa obra, aunque las medidas de su versión son significativamente más pequeñas que las del original y las de las copias conocidas. Por ejemplo la del Ringling Museum de Sarasota (74,9 x 62,9 cm.). Sin embargo existen otras composiciones de la Virgen con el Niño en actitudes igualmente afectuosas realizadas por Metsys. Por ejemplo la Virgen entronizada que perteneció Alberto e Isabel, y se mantuvo en el XVII en el Palacio de Coudenberg en Bruselas, que también pudo llegar a contemplar Leganés. Actualmente se encuentra en Berlín Dhalen (P561; 135 x 90 cm.)⁴⁶⁹, y de ella existe una copia de tamaño menor en el Musée Royaux des Beaux Arts de Bruselas (inv. 5052; 84,5 x 74,5 cm.) y otra en la iglesia de Saint Jacques de Amberes (65 x 53cm.). Tampoco coincide la pintura de Leganés con la llamada *Madonna Rattier* del Louvre (inv. 20; 68 x 51), aunque sus medidas significativamente más pequeñas que en las anteriores obras la convierten el modelo original más probable. De hecho, esta obra fue también originariamente propiedad de los Archiduques Alberto e Isabel⁴⁷⁰, documentándose en 1639, siendo fácil para Leganés la obtención de una copia.

Por otro lado, la pintura de Leganés quizás haya que relacionarla con tablas de Dieric Bouts o Gerard David de la Madona besando al Niño, de un tamaño menor, y que inspiraron la obra de Metsys. En cualquier caso, la obra salió pronto de la colección pues está incluida entre las perdidas y no entregadas en 1711 cuando el grueso de la colección fue heredada por el X Conde de Altamira⁴⁷¹. Se desconocen las causas por las que salió del mayorazgo y su destino final.

201 *Una nra s^{ra} con san joseph el niño san juan el cordero y los angeles estan
cojiendo fruta de un arbol y tienen llena una cesta della de tres baras y media
de ancho y dos y media de alto de segres n^o duziendos y uno y la taso en mill y
çien Reales*

10100

GERARD SEGHERS

Sagrada Familia, con San Juan y ángeles.

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

208,95 x 292,95 cm. aprox⁴⁷².

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 201; Marqués de Leganés 1642, núm. 201; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 201; Marquesa de Poza, antes de 1680; Juan Morales, criado de la marquesa, 1680.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Bieneck 1992, p.240, núm. B33.

Notas:

La pintura salió del mayorazgo en 1680 tras la muerte de la marquesa de Poza, Juana de Córdoba, segunda esposa del Marqués de Leganés. Sin embargo se desconoce las causas por las que fue enajenada del mayorazgo, pues no era parte de las doce obras que el marqués le permitió elegir como herencia. Años después cuando el grueso de la colección fue heredado por el conde de Altamira en 1711, se denuncia la ausencia de esta obra de la colección⁴⁷³. En la documentación

⁴⁶⁸ Véase Silver 1984, p. 230, cat. 50; Bosque 1975, p. 226, il 68.

⁴⁶⁹ Silver 1984, p. 224, cat. 37; Bosque 1975, p. 214-215.

⁴⁷⁰ Silver 1984, p. 229 cat. 48; De bosque 1975, p. 218.

⁴⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 200.

⁴⁷² Las medidas de la transcripción de López Navío son erróneas, pues lee cuatro varas y media de ancho, cuando el documento arroja tres y media.

⁴⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

siguiente a las reclamaciones se menciona que la pintura había sido adquirida en 1680 por un criado de doña Juana, llamado Juan de Morales: "... la de S^a Joseph n^o 201 se uendio en la Almoneda de la S^a Marques de Poza y la compro Dⁿ Juan de Morales Criado suio..."⁴⁷⁴. En 1715 el abogado de los condes de Altamira de nuevo confirmaba que la pintura había estado en poder de la marquesa, saliendo de la colección durante la partición de sus bienes, y que la compró Juan de Morales, en cuyas casas las había visto él⁴⁷⁵. Desde entonces se desconoce su paradero.

202 *Otro quatro de quatro baras de ancho y dos y media de alto un jabali con nueue perros y dos hombres el uno con un benablo y el otro con una vocina de Vos n^o duzientos y dos y le taso en dos mill y duzientos R^s* 20200

PAUL DE VOS

Caza de jabalí con figuras de cazadores

Aquisgrán. Suermont Museum. Cat. 531
(Destruída en la 2^a guerra mundial)

204 x 343 cm.
Inscripciones: 202



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 202; Marqués de Leganés 1642, núm. 202; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 202; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 202; Condes de Altamira hasta principios s. XIX; José de Madrazo 1856, núm. 656; Marqués de Salamanca, Vista Alegre, núm. 615; Venta Salamanca 1867, núm. 232; Marqués de Salamanca 1868, núm. 615; Venta Salamanca 1875, núm. 84; Marqués de Salamanca 1883, núm. 86; Aquisgrán, Suermont Museum, desde fecha incierta.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 156; Vista-Alegre, s. n. p. 147; Salamanca 1867, p. 232; Salamanca 1875, p. 61; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1782; Balis 1983, p. 15, y n. 70; Balis 1986, p. 82, n. 68, n^o 2. Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 240.

Notas:

Pareja de la siguiente. Arnout Balis identificó esta entrada del inventario con la pintura del museo de Aquisgrán, que todavía lucía antes de ser destruida, el número de la colección Leganés. En el museo permanecía atribuida a Cornelis y Paul de Vos. Fue también Balis quien la identificó con la obra que pasó por las colecciones de Madrazo y Salamanca.

Díaz Padrón afirmaba que la obra de Leganés procedía de la colección real, sin aportar datos al respecto.

La obra habría permanecido en poder de la casa Leganés Altamira en los siglos XVII y XVIII. En 1726 se había perdido la autoría, cuando se lucía en las casas madrileñas de los condes de Altamira. No hay constancia de que fuera ninguna de las secuestradas por los franceses en 1812, como sucede con muchas de las obras de Vos y Snyders. Una vez en poder de Madrazo, su catálogo atribuye a Rubens las figuras. En poder del marqués de Salamanca pasó por todas sus ventas públicas sin ser vendida, se documenta por última vez en 1883 en su testamentaria. Se desconoce el camino recorrido hasta su ingreso en el museo de Berlín. Donde fue identificada por Arnout Balis.

⁴⁷⁴ Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganes que murio en Paris en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte, Archivo Diocesano, C^a 2103/ 3, 27 abril 1711. Resumen de las declaraciones del 3er testigo.

⁴⁷⁵ El s^{or} Conde de Altamira sobre el Reíntegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganes y otros, Archivo Diocesano, C^a 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715.

203 *Otro quadro del mismo tamaño y mano de muchos perros y un çierbo que arroja un perro en el ayre n° duçientos y tres y la taso en dos mill y duçientos Reales*

20200

PAUL DE VOS

Caza de ciervo

217 x 347 cm.

Bruselas. Musees Royaus des
Beaux Arts.
Inv. 2858.

Inscripciones: 203

Firmado: "P. de Vos fecit"



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 203; Marqués de Leganés 1642, núm. 203; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 203; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza la lado del segundo oratorio, núm. 203; Marqués de Salamanca a. 1867; Venta Salamanca 1867, núm. 131; Vizconde Bernard du Bus de Gisignies hasta 1882; Adquirido por el Museo Real en la venta Gisignies Bruselas 9-10 Mayo 1882, n° 88.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 99; Gisignies 1882, p. 90; Poleró 1898, p. 128; Bruselas 1926, p. 97; López Navío 1962, p. 277; Mannebach en Bruselas 1965, p. 284-85; Díaz Padrón 1976, p. 1757-58; Balis 1983, p. 15, n. 70; Balis, 1986, fig. 10; Museés Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 319; Robels 1989, p. 519, núm. V74; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 132.

Notas:

La caza del ciervo el museo bruselense, es una de las pocas obras de Vos identificadas entre las que se citan en el inventario de Leganés. Parece formar conjunto con la desaparecida caza del ciervo Cat. 202 y una caza de toro, con las que comparte medidas. Como ellas ésta pasó en 1711 a poder el conde de Altamira a la muerte del III marqués de Leganés citándose en el palacio madrileño en 1726. *Otro Quadro de quatro varas de ancho y dos y media de alto de mano e Pedro de Bos es una cazeria de un çierbo acometido de diferentes Perros n° 203*. No es seguro que fuera una de las sustraídas en 1812 por los franceses de las casas de Altamira, por cuanto se desconoce su destino concreto hasta que aparece en 1867 en poder del marqués de Salamanca, pasando posteriormente al Vizconde Bernard du Bus de Gisignies, y de su colección al Museo Real de Bruselas.

Se conocen varias copias de esta composición, una en el Louvre de París (inv. 2143) y en Ringling Museum de Sarasota, que parecen derivar de ésta. Además algunas partes del cuadro se repiten en la obra conjunta de Rubens y Vols *Diana y sus ninfas cazando ciervos* de colección privada americana⁴⁷⁶ Según algunos autores Manneback y Balis fue realizada hacia 1633-1637, lo que implica una adquisición de Leganés, inmediatamente a su creación, sin que haya sido posible documentar un encargo directo al pintor. El paisaje ha sido atribuido a Jan Wildens⁴⁷⁷.

204 *Otro quadro de la misma mano y tamaño con un toro y ocho perros n° duçientos y quatro y la taso en quinientos Reales*

0500

⁴⁷⁶ Balis 1986, p. 209-211.

⁴⁷⁷ Servicio de documentación del Museo Real de Bruselas.

PAUL DE VOS

Caza de toro

No localizada.

Documentada por última vez en 1875

208, 95 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 204; Marqués de Leganés 1642, núm. 204; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 204; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande”, núm. 204; Marqués de Salamanca 1867, núm. 134 (¿?); Salamanca 1875, núm. 85 (¿?).

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 202; Salamanca 1875, p. 61; Poleró 1898, p. 128 ; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1731.

Notas:

Esta caza de toro permaneció en las colecciones Leganés-Altamira, con seguridad hasta 1726, cuando aparece citada en el Palacio de San Bernardo, manteniendo su atribución a Vos. Sin embargo a partir de entonces su procedencia se confunde con otras cazas de toros atribuidas a este autor y a Paul de Vos. (Cat. 101, 233 y 733).

En 1807 una pintura similar de grandes medidas fue restaurada por Francisco Carafa por precio de 1300 reales, sin poder discernir con seguridad cual de todas era⁴⁷⁸. Al menos dos “cazas de toro” fueron secuestradas por los franceses en 1812, cuando se encontraban en la “Pieza Antecomedor” y en la “Alcoba y antesala” de las “habitaciones de la señorita María Agustina”. Del mismo modo una caza del toro, aunque atribuida a Snyders, fue vendida en 1827 por Stanley procedente de Altamira, correspondiendo a una de las que habían sido llevadas a París por los franceses⁴⁷⁹. Sin embargo en la colección Salamanca se cita en su venta de 1867 una pintura que tentativamente puede ser identificada con ésta entrada, cuya descripción permite aproximarse a la apariencia de la pintura, y las medidas son exactamente las mismas que se aportan en 1655⁴⁸⁰:

Au milieu d' une plaine, bornée à gauche par un bouquet d'arbres, un taureau essaye d'echapper à la meute de molosses qui le poursuit et qui vient enfin de l'atteindre.

Déjà l'une de ses cornes a étendu sans vie un de ses adversaires. Un chien brun l'a saisi par une oreille, un autre lui mord les reins, et un troisième l'attaque de front ; en arrière, un quatrième adversaire l'a saisi de sa geule formidable, tandis que dix autres, aux yeux enflammés, vont également se jeter sur lui

209 x 344

La obra no fue vendida en ese momento, volviéndose a ofertar en la venta del marqués de Salamanca en París de 1875.

205 *Un pais con algunas figuras de mano de muson de dos baras en quadro n° duzientos y cinco y le taso en quatroçientos Reales*

8400

ANÓNIMO FLAMENCO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 x 167,16 cm. aprox.

⁴⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 16, cuenta 11 de marzo.

⁴⁷⁹ Stanley 1827, núm. 59.

⁴⁸⁰ Estos datos también son idénticos a los que se poseen del cat. 233, aunque ésta salió de la colección muy pronto. Hay que tener en cuenta que el catalogo Salamanca no hace referencia a que sea una pintura de la colección Altamira.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 205; marqués de Leganés 1642, núm. 205; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 205; Conde de Altamira, segunda pieza que sigue a la de Batallas, núm. 205.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 278.

Notas:

La atribución a Musson ha de entenderse cómo una mención al mercader Mattijs Musson a través de quien el marqués adquirió algunas pinturas. Véase por ejemplo el cat. 132, obra de Denijs van Alsloot con la misma atribución al intermediario.

Destinada al Palacio de San Bernardo este paisaje se cita allí aún en 1726, cuando se atribuye a un anónimo pintor flamenco: *Un Pais de mano de un flamenco de dos baras en quadro donde ai algunas figuras nº 205*⁴⁸¹

206 *Tres perros y dos gatos que estan riñiendo y el uno tiene asido el pescuezo a un gato y unos limones y naranjas hechados por el suelo de tres baras de ancho y media de alto de snyders nº duzientos y seis y le taso en treçientos y cinquenta Reales* 0350

FRANS SNYDERS

Pelea de gatos y perros

125,35 x 250,74 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1875

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 206; Marqués de Leganés 1642, núm. 206; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 206; III marqués de Leganés, prestada al duque Medina de Sidonia, 1680; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Primer cuarto donde está la chimenea”, núm. 206; Marqués de la Remisa; Marqués de Salamanca 1867, núm. 117;

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 89; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1732; Robels 1989, p. 517, núm. V33; Koslow 1995, p. 274; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 195.

Notas:

El marqués de Leganés obtuvo esta pintura antes de 1637, permaneciendo en el palacio madrileño de su propiedad al menos hasta su muerte en 1655. En 1680 aparece mencionada entre un conjunto de pinturas que el III marqués de Leganés había prestado al duque de Medina Sidonia para la decoración de sus casas. En el documento de entrega levantado el 28 de octubre se aporta una descripción más precisa de la pintura: *Otra Pintura sobre bentana de Perros y gatos quebrada una jofaina con fruta y enzima de un bufete un ramo con unos pajaros muertos y en el ramo melocotones atados todo de tres baras de largo y de alto bara y nº su numº 206*⁴⁸². La obra volvió a ser reintegrada a la colección Leganés y heredada por la casa de Altamira, en cuya colección se cita en 1726 en el mismo palacio de la calle San Bernardo, el inventario aporta más detalles a la composición: *Un Quadro de ttres varas de ancho y vara y media de alto de mano de un flamenco donde ai dos Gattos y tres perros Limones y Naranjas, nº 206*⁴⁸³. Ambas descripciones permiten identificar la pintura con la que se cita en 1867 en la venta del

⁴⁸¹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116v.

⁴⁸² AHN-N, Baena, Cª 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

⁴⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127.

marqués de Salamanca, como procedente de la colección del marqués de la Remisa atribuida a Snyders de 124 x 200 cm.⁴⁸⁴.

*« Des chats se sont introduits dans un garde-manger et y ont été surpris par des chiens-
Sur la table, recouverte d'un tapis rouge, un chat s'avance sournoisement vers une perdrix renversée sur
une branche encore chargée d'abricots.*

*Au bas de la table, sur le sol, des débris de poterie et des fruits jonchés et là attestent la surprise et la
frayeur des délinquants. Un jeune chien menace un gros chat, contre lequel il lance de furieux aboiements ;
un autre, un chien de chasse étrangle un chat qui s'était déjà emparé d'une perdrix ; un troisième chien
apparaît à gauche et semble menacer un chat qui s'arrête en hésitant près de la table*

Dans un panier sont des légumes, des artichauts, des auberges, de choux et une orange »

Se desconoce el paradero actual de esta pintura cuyo aspecto ha de ser bastante evidente a tenor de las descripciones históricas de la pintura aquí citadas. Robels citó una pintura similar en Sotheby's de Ámsterdam venta 12 junio 1979 (lote. 2084) procedente de la colección Mak von Waay, aunque de medidas más pequeñas 94 x 127,5 cm.

207 Otra pintura de dos baras en quadro de unas gallinas y un gato y un milano
que de lo alto les acomete de mano de snyders n° duçientos y siete y le taso en
seisçientos R^s

0600

FRANS SNYDERS

Milano atacando un gallinero

No localizada.

Documentada por última vez en 1875

167,17 x 167,17 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 207; Marqués de Leganés 1642, núm. 207; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 207; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza junto a las columnas que servía de despensa, núm. 207; Condes de Altamira pp. XIX; José de Madrazo 1856, núm. 611; Marqués de Salamanca 1861, finca de Vista-Alegre, núm. 580; Marqués de Salamanca 1868, núm. 616; Venta Salamanca 1875, núm. 74.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 148; Vista-Alegre, s. n., p. 138; Salamanca 1867, p. 57; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1739; Robels 1989, p. 518, núm. V45; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 184

Notas:

Leganés poseía al menos dos pinturas con temas similares (véase cat. 211).

Esta permaneció en la colección Leganés pasando a la de Altamira, en cuyo inventario de 1726 se aportan más datos sobre el aspecto de la pintura y el número de animales: *Otra Pintura apaisada con zínco Gallinas y un gallo, y dos aves de rapiña de dos varas de ancho con marco negro, n° 207*⁴⁸⁵.

Madrazo en 1856 poseía una pintura procedente de la colección Altamira, que tentativamente puede identificarse con ésta, aunque sus medidas fuesen ligeramente superiores (218 x 200 cm.), y que puede ayudar a su futura identificación:

“616 Milanos acometiendo a un gallo rodeado de gallinas.

A alguna distancia, hacia la derecha hay un barraca con un buerto detrás”

Esta pintura fue adquirida por el marqués de Salamanca en cuya posesión de Vista Alegre se cita en fecha desconocida, así como en 1868 a la muerte de su esposa, posteriormente siendo vendida en París en 1875. En ese momento se afirma que sus medias son 210 x 220 cm. Desde entonces nada se sabe de la misma.

⁴⁸⁴ La obra era pareja entonces de otra pintura que tentativamente se ha considerado que también puede proceder de la colección Leganés (cat. 206).

⁴⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

- 209** *Un san geronimo pintando con luz de noche con un candelero un xpto y escriuiendo en un libro de mano de segers de dos baras de largo y una y una terçia de alto n° duzientos y nueue y lo taso en mill y trezientos Reales* 10300

GERARD HONTHORST (¿?)

ó GERARD SEGHERS (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1815

San Jerónimo en su estudio.

111,44 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 209; Marqués de Leganés 1642, núm. 209; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 209; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Juego de Trucos”, núm. 209; Conde de Altamira a. 1812, “pieza junto a la chimenea”, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1038; Bieneck 1992, p.240, núm. B34.

Notas:

Aunque en 1655 el inventario afirme que se trata de una obra de mano de Seghers, la descripción parece apuntar hacia la autoría de Gerard Honhorst, conocido como *Gerardo delle Notti*, extremo que nueva documentación parece confirmar.

En 1711 la pintura se daba por perdida, y se reclama entre las obras que no se encuentran en la colección cuando fue heredada por el conde de Altamira⁴⁸⁶. Sin embargo en 1726 se vuelve a citar en el palacio de San Bernardo con el mismo número y descripción, pero atribuida a un artista anónimo: *Un Quadro de dos varas de ancho y vara y terçia de alito es un sⁿ Geronimo pintado con luz de Noche con un cruzifixo, y un candelero, y el santo esta escriuiendo en un Libro de mano de uno flamenco n° 209*⁴⁸⁷. Con la misma atribución se citaba en 1812, cuando fue robado de las habitaciones del conde de Trastámara casas de la familia por el ejército francés: *un Sⁿ Geronimo alumbrado con luz artificial, de Gerardo Lanote*⁴⁸⁸. Probablemente sería devuelta en 1815 como el resto de las pinturas. Díaz Padrón, que no conocía esta última documentación, la cita entre las pinturas no localizadas de Gerard Seghers. La posibilidad de una obra cercana al estilo de Honthorst es factible, dadas las pinturas representando a San Jerónimo que se conocen de seguidores suyos como las realizadas por Throphime Bigot, más pequeñas, sin embargo, de la que poseía la colección Leganés-Altamira⁴⁸⁹.

- 210** *Una pintura de Jan Jansens de un biejo desnudo y una hija que le da de mamar a su padre en la prision y una guarda que le mira por un abujero de dos baras y media de largo y dos y media de alto n° duzientos y diez la taso en dos mill Reales* 20000

⁴⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 209.

⁴⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

⁴⁸⁸ AHN-N, Baena, C^a 291 Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

⁴⁸⁹ Nicolson 1978, p. 61 enumera varias. Véase también Nicolson 1989, p. 64 para las de Bigot.

JAN JANSSENS (COPIA DE DIRK
BARBUREN)

La caridad Romana.

Madrid. Academia de Bellas Artes de
San Fernando.
Inv. 430.

172 x 215 cm.

Inscripciones: 210 ; “Ioannes Iansenius
Gandensis / invenit et Fecit”



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 210; Marqués de Leganés 1642, núm. 210; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 210; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 210; Manuel Godoy 1808, núm. 89; Academia de San Fernando.

Bibliografía: Academia de San Fernando 1818, p. 15, núm. 112; Academia de San Fernando 1819, p. 35, núm. 285; Academia de San Fernando, 1921, p. 37, núm. 288; Academia de San Fernando, 1824, p. 54, núm. 14; Academia de San Fernando, 1829, p. 27, núm. 19; Setenach 1921-1922, p. 210; Voss 1924, p. 472, il. p. 136; Tormo (Cartilla) 1929, p. 123. Academia de San Fernando 1929, p. 58; Roggen 1949-1950, p. 280-284; Nicolson 1952, p. 248, n. 13; Nicolson 1958, p. 42; López Navío 1962, p. 278; Pérez Sánchez 1964, p. 43, n.º 430; Slatkes 1969, p. 126; Pérez Sánchez 1970, p. 322-323; Pérez Sánchez en Sevilla 1973, núm. 43; Díaz Padrón 1976, p. 554; Nicolson 1979, p. 62; Roses 1983, p. 431; Nicolson 1989, p. 130.

Notas:

Leganés obtuvo la pintura antes de 1637, y probablemente antes de 1634 cuando abandonó los Países Bajos por última vez. Permaneció colgada en el palacio de San Bernardo a la muerte del marqués en 1655, donde aún estaba cuando en 1726 se inventaría, ya en poder del XI conde de Altamira, Ventura de Moscoso y Osorio, habiéndose perdido la noción de su autor: *Un quadro de dos varas y media de ancho y lo mismo de alto original de un flamenco donde estta una Donzella dando de mamar en la Prission donde esttaba y las guardas la esttaban mirando numero 210*⁴⁹⁰. En poder de esta familia permaneció durante la segunda mitad del siglo XVIII, hasta que en 1800 se documenta en poder de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, se ignora si por cesión o venta. El inventario levantado por el francés Quilliet así lo confirma: *J. Jus Gandensis ghenre de Le Nain. Charité Romaine, bon*⁴⁹¹. Godoy lo mantuvo en siempre en su poder citándose en los inventarios de 1813: *89 un quadro de 6 p^s y 12 dedos alto por 7 1/2 p^s* (Setenach). En 1814 fue llevado al almacén de cristales y posteriormente a la Casa Chica de la calle del Barquillo, antes de ser inventariado entre los bienes secuestrados a Godoy: *Yt. La Caridad Romana, marco dorado: autor Juan Jansenio: alto seis pies, por siete y diez dedos ancho: número noventa y cinco*⁴⁹². En 1816 ya está citado en un inventario de la Academia de San Fernando⁴⁹³, y desde 1818 en sus catálogos impresos.

⁴⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128v.

⁴⁹¹ AHN, Estado, Leg. 3227, f. 8, cfr. Rose 1983, p. 431.

⁴⁹² AHN, Hacienda, Leg. 3581, cfr. Rose 1983, p. 459.

⁴⁹³ Rose, versión actualizada del Catálogo de la colección Manuel Godoy, manuscrito inédito. Agredezco a Isadora Rose, todos los datos que me ha aportado sobre la presencia de la pintura en las colecciones de Godoy.

La autoría de Jansens está fuertemente contestada desde la aparición en los años cincuenta de una versión atribuida a Dirk Barburen, actualmente en la York Art Gallery. Sobre la autoría y primacía de cada una no hay acuerdo entre los especialistas. Voss mencionó la de Madrid como original de Janssens. Por su parte Roggen niega la atribución a Janssens, mientras Nicolson la mantiene afirmando que es copia de Barburen (Nicolson 1978 y 1989) y Slatkes duda sobre la atribución pero afirma la condición original de la pintura de Barburen. La cercanía de Janssens al estilo de Barburen pueden indicar que la pintura de la Academia de San Fernando, de calidad inferior, sea una réplica de la primera. Ésta se encontraba en 1675 la pintura en poder del mercader Fochoudt⁴⁹⁴, por lo que era una composición de fácil localización en el mercado flamenco, de la que Leganés pudo encargarse una copia, o adquirirla directamente. Desafortunadamente sobre este extremo no hay ningún dato. Se tiene conocimiento de una pintura de Terbrugghen del mismo tema que pudo ser la fuente original (Nicolson 1958). En cualquier caso, el hecho de que pintura de Madrid en 1637 estuviese ya en su poder en la corte española es muy relevante dado que era una de las primeras obras de un caravaggista de Gante en estar documentada en España.

211 *Una fabula de mano de suiders de una gallina que guarda sus pollos de tres abes de rapiña junto a una casa de dos baras y media de alto y tres de ancho n^o duzientos y bonçe y la taso en mil Reales* 16000

FRANS SNYDERS

Gallina defendiendo sus polluelos.

No localizada.

Documentada por última vez después de 1861.

208,95 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 211; Marqués de Leganés 1642, núm. 211; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 211; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza que esta al lado del oratorio", núm. 232; Condes de Altamira hasta XIX; José de Madrazo 1856, núm. 615; Marqués de Salamanca h. 1861, Vista Alegre, núm. 580.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 148; Vista Alegre s. n., p. 138; Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1736; Robels 1989, p. 518, núm. V46; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Pareja del siguiente pero muy similar en el tema al cat. 207. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la llamada "segunda pieza", antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio⁴⁹⁵. Posteriormente se cita en 1726 en propiedad ya de los condes de Altamira con un número errado fue adquirida en el siglo XIX a esta familia por Madrazo, en cuyo inventario se describe la pintura con mayor precisión y medidas similares (195 x 225 cm.):

615 Pais con caserío.

En primer término tres milanos acometen á una gallina rodeada de sus polluelos, que corren á guarecerse bajo sus alas

Posteriormente pasó a propiedad del marqués de Salamanca en cuya posesión de Vista Alegre se es citada por última vez.

⁴⁹⁴ Denuce 1931, p. 144; Slatkes 1969, p. 125, núm. A22.

⁴⁹⁵ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

- 212** *Otra fabula de snyders del mismo tamaño de una garça acometida dosalcones y ella se defiende con las uñas y el pico arriba nº duçientos y dos y la taso en seisçientos Reales* 0600

FRANS SNYDERS

Gallina defendiendo sus poyuelos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 212; Marqués de Leganés 1642, núm. 212; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 212; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del chocolate”, núm. 212.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 277; Díaz Padrón 1976, p. 1717.

Notas:

Pareja del número anterior. Como ella fue destinada por Leganés al palacio de la calle San Bernardo en Madrid, donde permaneció durante muchos tiempo. E 1726, ya con la colección siendo propiedad de los condes de Altamira, se vuelve a citar con mención a su autor, lo que puede confirmar la existencia de una firma: *Una fabula de mano de esniders donde esta una garça acometida de dos Alcones numero 212*⁴⁹⁶. Desde entonces no se tienen más noticias de esta pintura, no individualizándose en posteriores inventarios de esta familia

- 213** *Una pintura de tancredo y clorinda de tres baras de ancho y dos poco menos de alto de mano de un pintor ytaliano nº duçientos y treçe y la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO ITALIANO

Tancredo y Clorinda

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x -167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 213; marqués de Leganés 1642, núm. 213; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 213.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 278.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112v.

⁴⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 214** *Una pintura de diana de mano de Rubens con tres ninfas y la una la tiene asido un satiro de los brazos y una bieja y tres perros y la diosa con un venablo en la mano de dos barras de ancho y tres de alto n° duzientos y catorçe y la tasa en quatro mill y quatroçientos Reales*

40400

PETER PAUL RUBENS (TALLER)

Diana con sus Ninfas de Caza.

Malibu, Paul Getty Museum (A71.P.14)

284 x 183 cm.

Inscripciones: 214



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 214; Marqués de Leganés 1642, núm. 214; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 214; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 214. Colección Altamira s. XVIII-XIX; José de Madrazo 1856, núm. 581. Marqués de Salamanca 1861, Quinta de Vista Alegre, núm. 552; Marqués de Salamanca 1868, núm. 581; Familia Roblot París h. 1870-1951; Colección Jean Nègre, París y Ginebra hasta 1961, J. Paul Getty, adquirido en 1961, J. Paul Getty Museum Malibú, 1971.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 140, núm. 581; Vista Alegre s. n., p. 132; Poleró 1898, p. 128; Rooses 1897, p. 169; Francis 1960; Minneapolis 1972, núm. 47; Leo van Puyvelde en París 1965, p. 193; López Navío 1962, p. 278; Frederiksen 1972, p. 66, núm. 82; Díaz Padrón 1976, p. 922; Jaffé 1989, p. 230; Zapata Vaquerizo, 1993 II /III, p. 143; Vergara 1994, p. 214, núm. A10; Jaffé 1997, p. 111; Díaz Padrón en Méjico, 1999, p.109; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

La versión de este tema tan típicamente rubensiano que se conserva en el Paul Getty Museum es originariamente la misma pintura que poseyó el Marqués de Leganés, como delata el número de su colección aún visible sobre el lienzo como fue dado a conocer hace tiempo.

La escena en que Diana se prepara para la caza junto a sus ninfas es obra que ha sido datada entre 1615 y 1618. Con este tema se conocen al menos otros dos cuadros similares. El de menor calidad, es el conservado en Kassel (L. 248 x 196 cm.), se considera probablemente una réplica por un miembro del taller de Rubens, aunque fue considerado original por Glück⁴⁹⁸. En el Museum of Art de Cleveland (L. 216 x 178 cm.) se conserva otra versión documentada desde 1796, considerada original de Rubens y su taller⁴⁹⁹. Aunque con abundantes variantes compositivas respecto a la que nos ocupa. Por ejemplo, en ella la Diosa y la Ninfa de su izquierda no llevan las sandalias que se observan en la versión de Malibú. Además, detalles como los arrepentimientos visibles en la versión de Los Ángeles, especialmente en las figuras de las ninfas, sin el refinamiento

⁴⁹⁸ Glück 1933, p. 102, cfr. Frederiksen 1972, p. 68, n. 10. Véase idem, n. 9 para más copias de esta composición rubensiana.

⁴⁹⁹ Véase Francis 1960; Frederiksen 1972, p. 67 n. 7; Díaz Padrón en Méjico 1999, núm. 18.

pictórico de la versión de Cleveland han hecho considerar que ésta es la original y la que mayor mano del maestro posee. Aunque ambas han sido fechadas en momentos muy cercanos.

Leganés obtuvo esta primera versión antes de 1637, sin que se haya podido inferir las causas y el momento preciso. La colgó en el palacio de la calle San Bernardo, donde se mantuvo durante todo el siglo XVII. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el despacho del cuarto bajo del Palacio⁵⁰⁰ Fue heredada junto con el resto de la colección por los Condes de Altamira, localizándose en el mismo palacio en 1726, aunque significativamente se desconoce ya la autoría de Rubens, atribuyéndose a un pintor flamenco⁵⁰¹. En el siglo XIX realizó el camino que muchas de las obras de colección pasando a propiedad de José Madrazo y el marqués de Salamanca, de donde saltó al mercado internacional del arte.

215 *Una pintura de tres varas de ancho y dos y media de alto de mano de segers que son los cinco sentidos con seis figuras y un perro negro a los pies de la mesa y una dellas con una copa en la mano y una toalla al hombro y una gorrilla a lo antiguo y una plumilla y un jarro en a otra mano sentados a la mesa n° duzientos y quinze y la taso en ochoçientos y ochenta R^s*

0880

GERARD SEGHERS

Escena de interior. La partida de Tric-trac.

Roma. Museo de los Instrumentos
Musicales
Inv. 2829

196 x 254 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 215; Marqués de Leganés 1642, núm. 215; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 215; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 215; Conde de Altamira a. 1812, Despacho del Conde de Altamira”, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815; José de Madrazo 1856, núm. 598; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 565; Inventario 1868, núm. 598; Venta París Roblot 1914, núm. 39; adquirido por “Matthieu”; Chateau d’Hébertot; París, venta Galliera 7 marzo 1970, núm.69; Colección Privada, Roma, Museo degli instrumenti Musicali desde 1972.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 144; Vista-Alegre, s.n., p. 135; Poleró 1889, p. 128; Roblot 1914, p. 34; Roblot-Delondre 1930, p. 189; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1031-1032; Roblot-Delondre 1930, p. 187, fig 2; Roggen-Pauwels, 1955-56, p. 284-86; Balis, 1983, p. 45, n. 80; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 170; Bieneck 1992, p. 148, núm. A21 y p. 240, núm. B35

⁵⁰⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

⁵⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

Notas:

La atribución a Seghers que mantiene la pintura desde el inventario de la colección Leganés se ha mantenido hasta la actualidad, aunque en ocasiones ha sido contestada (Roggen y Pauwels), debido a que no pertenecen al más estricto periodo caravaggesco de Seghers. Pintada hacia 1625-1630 (Balis), la pintura explota los efectos de la luz de interior. Alrededor de una mesa unas figuras parecen compartir una partida de dados. Algunos mantienen ciertos elementos, como guitarrones o vasos, que explica la creencia de una representación de los cinco sentidos, como sucede con en otra pintura similar (cat. 220). La actitud general del cuadro y la fisonomía de algunas figuras recuerda la obra de Theodoor Rombouts.

La pintura de Roma está perfectamente documentada, lo que junto con la descripción prueba que se trata de la pintura que poseyó Leganés. En su poder permaneció hasta su muerte, pasando a sus herederos y posteriormente a los condes de Altamira, como el resto de la colección en 1711. En 1726 se sigue citando en el Palacio de la calle san Bernardo, como una pintura de autor italiano: *Ottro Quadro sin marco de tres varas de ancho que son los cinco sentidos de mano de un Ytaliano, n° 215*⁵⁰². En la familia Altamira seguiría por mucho tiempo. En noviembre de 1812 se cita como secuestrada por el ejército francés del despacho del conde Vicente Joaquín Moscoso y Guzmán XIII conde de Altamira: *un quadro de Gerardo Segers, de un combite o juego de chequete con varias figuras al natural de unas 3 v apaisado* ⁵⁰³. Su ubicación entonces denota el interés del conde por la pintura caravaggescas. Fue llevada a París, aunque sería devuelta en 1815, junto al resto de obras robadas, por cuanto en 1856 se cita entre las obras adquiridas por José de Madrazo de la casa de Altamira. El coleccionista la considera como una representación de "jugadores y bebedores". Pasó sucesivamente a poder del Marqués de Salamanca, citándose en su palacio de Vista-Alegre en Madrid, y posteriormente aparece en poder de Madame L. H. Roblot, pasando por varias colecciones privadas hasta su emplazamiento actual, tal y como resumió Balis.

216 *Una pintura de mano de van dick de sanson Rapado los cauellos con siete figuras de dos baras y media en quadro n° duzientos y diez y seis y la taso en mill y çient. Reales* 10100

ANTON VAN DYCK

Sansón y Dalila

208,95 x 208,95 cm.

No localizada. Documentada por última vez en
1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 216; Marqués de Leganés 1642, núm. 216; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 216.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1976.

Notas:

Desconocida pintura que por el tema y descripción puede relacionarse con la pintura del mismo tema que se encuentra en la Dulwich Gallery de Londres (inv. 127; 149 x 229,5 cm), cuya procedencia se ha establecido en la colección de David Amori de Ámsterdam, muy probablemente

⁵⁰² Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134.

⁵⁰³ AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

hacia 1711 y con seguridad desde 1722⁵⁰⁴. No hay ningún dato que permita probar que la pintura londinense es la de Leganés, pero tampoco los hay en contra. La posibilidad permanece abierta, dada la coincidencia de la posible fecha de ejecución (h. 1632) con las fechas en que Leganés permaneció en los Países Bajos. Por otro parte, la obra del museo londinense parece haber sido recortada en varios lados, por lo que debió tener un aspecto más desahogado, siguiendo la composición de la pintura de Rubens del mismo tema de la National Gallery de Londres (inv. 6461) que le sirvió de inspiración. Con el aspecto original, podría acercarse más a las medidas de la pintura citada en el inventario de Leganés. Aunque, sin embargo, la identificación es hasta ahora imposible de establecer con firmeza. Por último la existencia de varias copias de la composición, implica que podría ser cualquiera de ellas la que realmente proceda de la colección Leganés⁵⁰⁵.



Van Dyck, *Samsón y Dalila*, Londres, Dulwich Gallery,

- 217** *Una pintura de tres varas de ancho y una y media de alto de mano de un italiano de erminia y tancredo n° duzientos y diez y siete y la taso en quatrocientos Reales*

8400

ANÓNIMO ITALIANO

Erminia y Tancredo

125,37 x 250,74 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 217; marqués de Leganés 1642, núm. 217; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 217.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 278.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁵⁰⁶.

- 218** *Una pintura de mano de segers de los quatro elementos significados por la diosa flora con un mançebo que tiene un pajaro dos niños que estan con yesca y pedernal y neptuno n° duzientos y diez y ocho y le taso en seisçientos Reales*

8600

⁵⁰⁴ Barnes *et al.* 2004, p. 23, núm. I.5, con abundante bibliografía.

⁵⁰⁵ Para las copias, véase Barnes *et al.* 2004, p. 24.

⁵⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GERARD SEGHERS

Los cuatro elementos.

150 x 209,5 cm.

Nueva York. Mercado del
Arte en 1999
Paradero actual desconocido



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 218; Marqués de Leganés 1642, núm. 218; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 218; Casas del conde de Altamira a. 1685; III marqués de Leganés, 1685, almacén de la Calle de la Sartén; Nueva York, Mercado del Arte.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1041; ; Bieneck 1992, p. 240, núm. B36; Sotheby's Nueva York 25 mayo 1999, lote 95

Pareja del siguiente. La pintura permaneció en poder del marqués de Leganés hasta su muerte. Posteriormente la obra se incluye entre las pinturas que fueron prestadas por el III marqués Leganés para la decoración de las casas de su primo el conde de Altamira en sus casas de Madrid, calle de la Ballesta. En 1685 ante la partida del conde para la villa de Almazán la pintura se trasladó a un almacén de la calle de la Sartén⁵⁰⁷. Aparentemente permanecía en la colección en 1711, cuando ésta es heredada por el conde de Altamira, sin que se mencione la ausencia de esta pintura en el documento de revisión de la misma⁵⁰⁸. Sin embargo no ha sido localizada en los inventarios siguientes.

Fue citada por Díaz Padrón en 1976 como obra perdida o no identificada, recientemente apareció en Sotheby's Nueva York, atribuida al círculo de Abraham Janssens van Nuyssen en una pintura idéntica ha sido ofertada en el mercado de Nueva York. Se trata de una obra de interesante factura que será estudiada por Anne Delving en su Tesis Doctoral sobre Seghers, de próxima defensa.

219 *Una pintura de la misma mano y tamaño de un pastor y una pastora sentada en una piedra unas rosas en la mano y perro junto a ella a quien el pastor hace el amor n° duzientos y diez y nueue y la taso en ocho çientos y ochenta Reales* 0880

⁵⁰⁷ Apéndice Documental, Doc. 8. véase capítulo sobre la dispersión de la colección.

⁵⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GERARD SEGHERS

Escena Pastoril

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 219; Marqués de Leganés 1642, núm. 219; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 219; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos” núm. 219;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1042; ; Bieneck 1992, p. 240, núm. B37

Notas:

Se desconoce la ubicación actual de esta pintura, aunque es sin duda una atribución correcta a Gerard Seghers, a tenor de un dibujo a él atribuido, que representa exactamente la misma escena, y que sería un modelo preparatorio (318 x 462 milímetros)⁵⁰⁹. Escenas pastorales similares fueron abordadas por Seghers con cierta asiduidad, por ejemplo en la obra que fue propiedad de Lord Tollemache, en Helmingham (Suffolk), que pasó por la venta de Sotheby's en Londres de 27 de marzo de 1974 (lote 17, atribuida a Abraham Bloemart), y la que en 1998, fue vendida en Viena (Dorotheum 12 de marzo, lote 109)⁵¹⁰. Obra que fue grabada por Jacob Neefs⁵¹¹.

Gerard Seghers, *Escena Pastoril*,Gerard Seghers, *Escena Pastoril*, Corydon y Silvia

Sobre la pintura de Leganés nada se sabe desde 1726 cuando fue citada en poder del Conde de Altamira en el palacio de San Bernardo pero perdida la noción de su autoría: *Un Quadro sin marco de tres varas de ancho donde ai un Pasttor, y una Pasttora senttada sobre una Peña de mano de un Yttaliano, n° 219*⁵¹². Las posibilidades de que se trate de la pintura citada anteriormente permanecen intactas aunque tal extremo no ha podido ser probado.

220 *Una pintura de la misma mano de los cinco sentidos de tres baras y media de y dos y media de alto con cinco figuras alrededor de una mesa*

10400

⁵⁰⁹ Agradezco a Anne Delving la amable comunicación de este dibujo, localizado y publicado en su Tesis Doctoral sobre el pintor.

⁵¹⁰ McNeil g 1988, p. 164, ill 119; Bieneck 1992, núm. A101; Vlieghe 1976, p. 297.

⁵¹¹ Hollstein XIV, p. 138, núm. 25,

⁵¹² Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v.

con libros y instrumentos de musica y el tacto es el viejo calentandose a un braserillo n° duçientos y veinte y la taso en mill y quatroçientos Reales

GERARD SEGHERS

Los cinco sentidos

Roma Museo de los instrumentos
musicales.
(Inv. 2830)

196 x 254 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 220; Marqués de Leganés 1642, núm. 220; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 220; Casas del conde de Altamira a. 1685; III marqués de Leganés, 1685, almacén de la Calle de la Sartén; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 220; Conde de Altamira a. 1812, “Despacho del conde Vicente Joaquín”, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815; José de Madrazo 1856, núm. 597; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 564; Marqués de Salamanca 1868, núm. 597; París, Venta L. H. Roblot 1914, núm. 38; París, venta Galliera 7 marzo 1970, núm. 70; Colección Privada, Roma, Museo degli instrumenti Musicali desde 1972.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 144, Vista-Alegre, s.n., p. 135; Poleró 1889, p. 128; Roblot 1914, p. 33; Roblot-Delondre 1930, p. 189; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1030-1031; Balis, 1983, p. 45, n. 80; Bieneck 1992, p. 148, núm. A20 y p. 240, núm. B38; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 171.

Notas:

A diferencia de otras obras similares (cat. 215) la mención a los cinco sentidos, parece sostenerse a tenor de lo representado. Cinco figuras mantienen actividades individuales sin relación psicológica entre ellos, cada una relacionada con uno de los sentidos, según una fórmula que evidencia la impronta de Caravaggio en el Seghers de los años veinte.

La pintura permaneció en la colección Leganés hasta su muerte en el palacio de San Bernardo. Posteriormente aparece entre las obras que habían prestadas por el III marqués para la decoración de las casas de su primo el conde de Almazán en sus casas de Madrid en la calle de la Ballesta. En 1685 ante la partida del conde para la villa de Almazán la pintura se trasladó a un almacén de la calle de la Sartén⁵¹³. Posteriormente se reintegró al grueso de la colección, pues está citada en 1726 en el palacio de San Bernardo, ya propiedad del entonces conde de Altamira que había heredado el grueso de la colección: *Otro quadro que son los cinco senttidos de mano de un Yttaliano de tres varas y media de Alto y dos y media de ancho n° 220*⁵¹⁴. En poder de los poseedores de este título permaneció durante el siglo XVIII y principios del XIX. El XIII conde, Vicente Joaquín Moscoso, la disfrutaba colgada de su despacho, de donde fue robada por el ejército francés en noviembre de

⁵¹³ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8 y el capítulo sobre la dispersión de la colección.

⁵¹⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120.

1812, cuando se consideraba una pintura de Rubens de tema baquico: *otro casi igual de un Baco con varios alumnos: su autor Rubens*⁵¹⁵. Fue llevada a París, aunque sería devuelta en 1815, junto al resto de obras robadas, por cuanto en 1856 se cita entre las obras adquiridas por José de Madrazo de la casa de Altamira". Pasó sucesivamente a poder del Marqués de Salamanca, citándose en su palacio de Vista-Alegre en Madrid, y posteriormente aparece en poder de Madame L. H. Roblot, pasando por varias colecciones privadas hasta su emplazamiento actual, tal y como resumió Balis.

Atribuida en ocasiones a Rombouts, la pintura evidencia el interés por el caravaggismo de los coleccionistas del XIX y XX, algo que no extraña dada la profusa circulación por el mercado varios cuadros de este tema, lo que implica un cierto interés coleccionista por este tipo de iconografía. Sirva como ejemplo cuadro de Jan van Hoecke, *Los cinco sentidos* (Prado 6283), que ingresó en 1889 como parte de la colección Pastrana.

- 221** *Otra de la misma mano de otros cinco sentidos de tres varas y media de ancho y dos varas y media de alto con siete figuras y las mas jugando a las tablas en una mesa y un perro de agua grande y la blanquilla retratada y un gato y un muchacho con una vara que les esta amenazando n° duzientos y veinte y uno y le taso en mill Reales* 10000

GERARD SEGHERS

Los cinco sentidos

208,95 x 282, 75 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 221; Marqués de Leganés 1642, núm. 221; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 221; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza Juego de trucos", núm. 221;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 128; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1041-1042; Bieneck 1992, p.240, núm. B39.

Notas:

Esta representación de los cinco sentidos permanecía en 1655 en la colección, en las casas de san Bernardo a la muerte del marqués. Posteriormente aparece entre las pinturas que habían prestadas para la decoración de las casas del conde de Almazán en sus casas de Madrid, calle de la Ballesta. En 1685 ante la partida del conde para la villa de Almazán la pintura se trasladó a un almacén de la calle de la Sartén de Madrid⁵¹⁶. Se reintegró de nuevo al grueso de la colección, pues está citada en 1726 en el palacio de San Bernardo, ya propiedad del entonces conde de Altamira, sin autor: *Un quadro de tres varas de ancho y dos y media de alto que son los cinco sentidos numero 221*⁵¹⁷. Desde entonces no ha sido documentada, desconociéndose su paradero actual. Díaz Padrón la cita entre las no localizadas.

- 222** *Un baso de flores de mano de guillermo de media vara de ancho y una y quarta de alto n° duzientos y veinte y dos y le taso en quarenta Reales* 0040

⁵¹⁵ AHN-N, Baena, C^a 291. Apéndice Documental, Doc. 17.

⁵¹⁶ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8 y el capítulo sobre la dispersión de la colección.

⁵¹⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

YSAAC GUILLERMO

Florero

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 222; Marqués de Leganés 1642, núm. 222; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 222.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 129; López Navío 1962, p. 278; Díaz Padrón 1976, p. 1853; Cherry 1999, p. 179, 195, n. 147.

Notas:

La identificación del autor de esta obra, que el inventario menciona laxamente como Guillermo, ha sido una constante duda para aquellos que se ha aproximado a las pinturas de la colección. López Navío transcribió la posibilidad de un Williem, siguiendo la traducción flamenca. Por su parte Díaz Padrón aventuro la posibilidad de que se tratara de una obra de Jean Paul Guillemans el viejo, artista natural de Amberes, que está documentado en Lieja como orfebre y alcanzó la maestría en 1647, seguidor de la manera de David de Heem⁵¹⁸. Si como mencionan las fuentes alcanzó la maestría como pintor en tal fecha, nunca pudo ser el autor de una obra que Leganés poseía ya en junio de 1673.

Es más probable que se trate de una obra de Ysaac Guillermo, contemporáneo y pariente de Juan van der Hamen, como sugirió Peter Cherry. Especialmente dadas sus condición de archero real y sus relaciones con pintores como van der Hamen, dos fuertes puntos de conexión con Leganés⁵¹⁹.

De la pintura no se sabe nada más allá de 1655 cuando se cita a la muerte de Madrid en su palacio de San Bernardo. Sin embargo es probable que fuera heredada en 1711 por el X conde de Altamira, dado que éste nunca la reclamó como ausente de una colección que le correspondía al completo⁵²⁰.

223 *Un san geronimo de mano de rubens de bara y quarta de alto y una de ancho con una piedra en la mano dandose e los pechos n° duzientos y veinte y tres y la taso en mill y çient. Reales*

10100

PETER PAUL RUBENS

San Jerónimo

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 223; Marqués de Leganés 1642, núm. 223; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 223; Posiblemente Colección Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Recibimiento de mi Señora”, núm. 2238.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 129; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 892; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, II, p. 520, núm. B84; Vergara 1999, p. 170.

⁵¹⁸ Greindl 1956, p. 113.

⁵¹⁹ Para Guillermo véase Cherry 1999, p. 162, 188, 206 242 482, 503-505.

⁵²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

En ocasiones se ha especulado con la posibilidad de que la pintura de Leganés sea la que se encuentra en el Museo del Prado atribuida a Van Dyck (P1473), considerándose la posibilidad de que Leganés la hubiese adquirido directamente de la colección de Rubens a la muerte del artista⁵²¹. Efectivamente en la *Specification* se citan al menos dos obras similares de van Dyck, una de pequeño tamaño y otra más grande⁵²². Sin embargo ninguna de estas dos puede ser específicamente la de Leganés, pues él ya la tenía en su poder en 1637.

Respecto a la posibilidad de que se trate de la pintura del Prado, ésta queda en el aire, pues no hay pruebas objetivas que así lo indiquen.

La pintura del museo madrileño fue atribuida en ocasiones a Rubens, tal y como se afirmaba en el inventario de 1746 en la colección de la Reina Isabel de Farnesio en la Granja, que pasa por ser el documento más antiguo que cita la pintura⁵²³. Aunque algunas pinturas de la colección Leganés aparecieron casi cien años después en la Granja -caso del retrato de Volterra (Cat. 28)-, no se puede afirmar con rotundidad que este San Jerónimo fuese el que se de la reina Isabel Farnesio, pues no se conserva ninguna traza de su número de colección sobre el lienzo, como sí sucede con el retrato citado que conserva ambas numeraciones. Hay que tener en cuenta, además, que en la Colección Real, ya existía una pintura similar atribuida a Van Dyck en 1686: 1495: *otra pintura de San Geronimo de vna vara de alto y vara y media de ancho sin marco original de mano de Bandeique*.⁵²⁴ Mientras que el de Leganés puede corresponder a una pintura localizada en 1726 en el Palacio de San Bernardo en el llamado “Recibimiento de mi Señora”: *Una Pintura de un s^a Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n^o 2283*⁵²⁵.

Además la existencia de imágenes de San Jerónimo atribuidas sin reservas a Rubens, permiten especular con la posibilidad de que Leganés poseyese cuadros similares. Por ejemplo uno se encuentra en la Gemäldegalerie de Dresde (Inv. núm. 955, 236 x 163.5 cm)⁵²⁶. Obra que procede de la colección de Francesco d’Este, según afirmaba Francesco Scanelli; *ed in particolare nella Galleria del Serenissimo di Modana s’osserva vn Quadro, che dimostra un S. Firolamo anco maggior del vero, figura intera, con un Leone di puntuale, e rara naturalezza, & opere tale viene stimata delle migliori, c’habbia dipinto*⁵²⁷. No se debe olvidar que Leganés obtuvo varias obras de Francesco d’Este, mantuvo una relación pictórica con él⁵²⁸. De esta pintura citada por Scanelli se conservan varias copias. Una fue vendida como obra de Rubens el 2 de febrero de 1967 en Sotheby’s de Londres (lote 7; 106 x 76), siendo por tanto atribución y medidas similares a la poseída por Leganés⁵²⁹. Por otro lado imágenes de San Jerónimo atribuidas a Rubens eran frecuentes en Italia, donde el marqués pudo hacerse con una versión. Por ejemplo Ridolfi, cita una en poder de Nicolás Regnier, quien se había trasladado a Venecia desde Amberes⁵³⁰.

La misma posibilidad de que se tratase de una copia puede afirmarse a partir de los San Jerónimos en penitencia actualmente atribuidos a Van Dyck, de los que Leganés podría haber tenido una versión. Por ejemplo el de la Gemäldegalerie de Dresde (inv. 1024; 195 x 215,5 cm.)⁵³¹,



Van Dyck, *Sna Jerónimo*, Madrid, Museo del Prado.

⁵²¹ Díaz Padrón 1975, I, p. 96-97; Vergara, 1994 II, p. 520, n. 2.

⁵²² Muller 1989, p. 134, núm. 239 y 231.

⁵²³ Véase Aterido *et al.* 2004, II, p. 392, núm. 363.

⁵²⁴ Situado la llamada “Bóveda que llaman del tigre, por donde se sale al parque”, Bottineau 1958, LX, núm. 4, p. 147

⁵²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

⁵²⁶ Vlieghe 1972-1973, II, p. 99, núm. 121.; Jaffé 1989, p. 207, núm. 311.

⁵²⁷ Scanelli 1657 (1966), p. 205.

⁵²⁸ Véase al respecto el capítulo sobre el Abad Fontana y Leganés.

⁵²⁹ Vlieghe 1972-1973, II, p. 99, núm. 121, copias; Jaffé 1989, p. 207, núm. 312.

⁵³⁰ Ridolfi 1948, ed. Berlín 1924, p. 57, cfr. Vlieghe, 1972, 73, p. 101.

⁵³¹ Barnes *et al.* 2004, p. 50, núm. I.35. De esta imagen se conocen varias copias en inventarios del siglo XVII, lo que implica su amplia difusión.

que ha sido tentativamente identificado con el que se encontraba en la colección Rubens a su muerte. Otro ejemplar de van Dyck es el que se encuentra en colección privada en Londres, (132 x 178 cm.), documentado desde mediados del siglo XVIII⁵³².

224 *Una merienda de un capon de mano de mompar de media bara en quadro n^o duçientos y veinte y quatro y la taso en çinquenta Reales* ∂0050

JOOST DE MOMPER (¿?)

Bodegón.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 224; Marqués de Leganés 1642, núm. 224; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 224;

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Extrañísima alusión a un bodegón pintado por Momper, circunstancia poco probable para un especialista en pintura de paisajes. No se documenta esta entrada en ningún inventario posterior. La copia del inventario del Instituto de Valencia de Don Juan, anota al margen que la pintura se encontraba en Morata⁵³³. Algo que debe ser un error, pues no aparece en el inventario de este lugar⁵³⁴. También es llamativo el escasísimo precio en que se valora. Solo 50 reales, lo que implica que debía ser una obra de poca calidad.

225 *Una merienda de dulçes y un plato de azeitunas y una caja de jalea de mano de m^{ta} martini de media bara en quadro = esta pintura esta tasada en m^{ta}*

“MARTINI”

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41, 79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 225; marqués de Leganés 1642, núm. 225; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 225.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 275.

Notas:

Bodegón de autor incierto, citado como “martini”, y destinada por el marqués de Leganés a sus casas de Morata de Tajuña, donde se cita sin mayores aportaciones: 225 *Una sobrepuerta con un plato de aceitunas y unas cajas n^o ducientos y v^e y cinco 200*⁵³⁵

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados.

⁵³² Barnes et al. 2004 p. 51, núm. I.36.

⁵³³ AIVJ, 26 I 18, f. 200.

⁵³⁴ AHPM, 6267, f. 679.

⁵³⁵ HPM, 6267, f. 706; . Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

226 *Otra pintura del mismo tamaño de mano de bruguel el campo guathino con el templo pazis nº duzientos y veinte y seis y la taso en sesenta y seis R^s* 0066

JAN BRUEGHEL

Paisaje de Roma con el Ara Pacis.

41,79 x 41,79 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 226; Marqués de Leganés 1642, núm. 226; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 226; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 279 ; Díaz Padron 1976, p. 2079.

Notas:

Hasta ahora esta obra ha sido citada únicamente en función de su aparición en el inventario publicado por López Navío como una obra más no localizada. Sin embargo se trata de una de las representaciones más singulares de la pintura de Brueghel de las que poseía Leganés.

Parece ser una vista de la ciudad de Roma con el Ara Pacis. Iconografía que no sería extraña a la producción de Brueghel dado que se conocen otros paisajes con motivos arqueológicos como protagonista, caso del *Paisaje con la Tumba de Scipion* en la via Appia de Roma del que se conocen al menos tres versiones por Jan Brueghel⁵³⁶. La visión de la antigüedad romana se aprecia también en otras obras como *El reposo en la huida a Egipto con el templo de Tívoli*, (C. 26 x 35,5) en colección privada⁵³⁷. Y en dibujos como el Templo de la Sibila Tiburtina, existente en la Fundación Custodia de París y el de la Gemäldegalerie de Kassel⁵³⁸.

Adquirida por Leganés en su etapa flamenca, la obra está descrita en su poder en 1637, aunque es posible que hubiese sido adquirida con anterioridad. Se documenta únicamente hasta su muerte en 1655 cuando es inventariada en el palacio de Madrid. El hecho de que no se incluya entre las pinturas reclamadas por el conde de Altamira en 1711, parece indicar que se encontraba en la colección en esa fecha, cuando al conde le corresponde heredar el conjunto de las pinturas del mayorazgo⁵³⁹.



Brueghel, *Paisaje con el Templo de Escipion*
Reino Unido Colección Particular.



Brueghel, *Paisaje con el templo de Tívoli*, Kassel, Gemäldegalerie.



Brueghel, *Templo de la Sibila Tiburtina*, París Fundación Custodia



Brueghel, *Huida a Egipto*, Col Part.

⁵³⁶ Ertz en Essen Viena Amberes 1997-1998, p. 162.

⁵³⁷ Véase Essen Viena Amberes 1997-1998, p. 109.

⁵³⁸ Ibidem, p. 163, fig 43a.

⁵³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 227** *Otra pinturilla en ebano de unas ninphas desnudas y otras figuras pequeñas de mano de un ytaliano n° duzientos y veinte y siete y la tasa en sesenta y seis Reales*

ANÓNIMO ITALIANO

Escena con ninfas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 227; marqués de Leganés 1642, núm. 227; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 227.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados.

- 228** *Una magdalena de mano de Rubens de cinco quartas de alto y una de ancho desnuda y sus cauellos tendidos y lagrimas en los ojos n° duzientos y veinte y ocho y la tasa en mill y çient. Reales* 10100

PETER PAUL RUBENS.

Magdalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1715

104,47 x 83,58, cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 228; Marqués de Leganés 1642, núm. 228; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 228; III Marqués de Leganés finales s. XVII; Almirante de Castilla, antes 1711; Almirante de Castilla aún en 1715.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 129; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 888; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, p. 522, núm. B86; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Rubens realizó representaciones de la Magdalena en arrepentimiento, quedándose con una versión en su poder hasta su muerte, según se cita el inventario de su almoneda⁵⁴⁰. Hasta la segunda guerra mundial se conservaba en el Kaiser Friederich Museum de Berlín una obra con formato vertical donde la Magdalena está acompañada de ángeles, y situada en un paisaje⁵⁴¹. Esta pintura, y la cita de la *Specification*, implican la existencia de imágenes individuales de la Magdalena como la que poseyó Leganés, cuya



Rubens, Magdalena en penitencia, antes. Berlín Kaiser Friederich Museum

⁵⁴⁰ Muller 1989, p. 112, núm. 85.

⁵⁴¹ Vlieghe 1972-1973, II, pp. 118-120, núm. 130.

descripción correspondería perfectamente al modelo de la santa de Berlín. En este sentido se tiene noticia de una versión de la pintura anterior, representando exclusivamente la parte superior de la Magdalena en el Musée des Beaux Arts de Burdeos, cuyas medidas (101 x 86), la asemejarían mucho a la obra poseída por Leganés⁵⁴². Además se tiene noticia de otras composiciones individualizadas de la Magdalena, como demuestra la obra anteriormente en la colección Massimo Cassani de Milán, considerada copia de Rubens⁵⁴³.

La obra de Leganés, por dimensiones y tema, parece pareja del San Jerónimo (cat. 223). Ambos repiten santos penitentes, y ambos pueden estar repitiendo modelos que Rubens mantenía en su poder, pudiendo haberlos repetido para su mecenas español.

En cualquier caso la obra permaneció en el mayorazgo del Marqués de Leganés, al menos hasta finales del siglo XVII. Cuando en 1711, muere el III marqués de Leganés, la obra se hecha en falta en la revisión de la colección para ser heredada por el conde de Altamira⁵⁴⁴. En un documento de la testamentaria del III marqués algunos testigos citan el 27 de abril de 1711 que el último marqués de Leganés había entregado la pintura al Almirante de Castilla⁵⁴⁵. Aún el 18 de septiembre de 1715, Manuel Abellán, procurador del Conde de Altamira, testifica cómo la había visto en la casa del Almirante⁵⁴⁶. Sin embargo se desconoce el momento preciso en que la obra pasó a poder del Almirante. No se cita una pintura similar en el último inventario conocido de esta familia, el de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X Almirante⁵⁴⁷. Dado que éste murió en 1691, puede que la pintura fuese entregada a su hijo Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI de este título.



Copia de Rubens,
Magdalena antes Milán,
Colección Massimo Cassani
(47,5 x 30 cm)

229 *Una danza de figuras desnudas de mano de hems de una bara de largo y media de alto n^o duzientos y veinte y nueve y la taso en duzientos Reales*

Ø200

“HEMS”

Escena con desnudos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

41,79 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 229; marqués de Leganés 1642, núm. 229; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 229.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

Se desconoce la verdadera identidad del pintor mencionado como Hems, quizás Jan van Hemmesen. Leganés poseía otra pintura bajo esa autoría (cat. 2).

⁵⁴² Entregada al Museo en 1861, Vlieghe 1972-1973, p. 119, copias (4).

⁵⁴³ Vlieghe 1972-1973, p. 119, núm. 130 (copia 1)

⁵⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁴⁵ *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganés que murio en París en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte*, Archivo Diocesano de Madrid, C^a2103/ 3, 27 abril 1711. (Resumen de las declaraciones del 3er testigo).

⁵⁴⁶ *El s^{ro} Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganés y otros*, Archivo Diocesano de Madrid, C^a 2104/ 12, f. 44 y ss. (Declaración de Manuel Abellán, 18 septiembre 1715).

⁵⁴⁷ Véase Burke & Cherry 1997, I, p. 892 y ss.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁵⁴⁸

- 230** *La villa de amberes con la galera en que yban los señores archiduques q^{do} entreban en ella media vara de alto y dos tercias de ancho de mano de un flamenco n^o duzientos y treinta y le taso en duzientos Reales* 0200

ANÓNIMO FLAMENCO

*Vista de Amberes con la entrada d los Archiduques
Alberto e Isabel*

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

41,79 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm.; marqués de Leganés 1642, núm. 230; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 230.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 2264.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁵⁴⁹

- 231** *Un pais de mano de muson con una caueza de jabali con muchos perros y cauallos de dos baras y media de alto y dos de ancho n^o duzientos y treynta y uno y le taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO FLAMENCO

Caza de Jabalí

No localizada.
Documentada por última vez en 1726

208,95 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 231; marqués de Leganés 1642, núm. 231; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 231; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “pieza cuadrada”, núm. 231.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279 .

Notas:

⁵⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

La atribución a Musson ha de entenderse como mención al intermediario Mathijs Musson, como sucede con otras pinturas (cat. 132 y 205), siendo una probable caza de Frans Snyders o Paul de Vos.

Destinada al palacio de San Bernardo, aún se localizaba allí en 1726, cuando se consideraba copia de Rubens: *Otro Quadro de tres varas poco menos de alto; y dos y media de ancho es una cazería copia de rubens, n° 231*⁵⁵⁰.

232 *Un pais de mompar de cinco quartas de ancho y dos varas y media de alto con seis figuras y tres dellas a caualllo n° duzientos y treinta y dos y la taso en cient. Reales* Ø100

JOOST DE MOMPER

Paisaje con figuras a pie y a caballo

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 104,47 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 232; Marqués de Leganés 1642, núm. 232; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 232; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio, núm. 232.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

La obra parece tener un formato vertical, algo que no es frecuente en la producción de Joost Momper. Pasó como toda la colección a la casa de Altamira, en cuyo inventario de 1726 se documenta por última vez, como un paisaje de autor italiano: *Un pais de mano de un yttaliano de cinco quarttas de altto dos varas y media de ancho n° 232*⁵⁵¹.

233 *una caza de un toro con diferentes perros un arbol un perro muerto de mano de pedro de Vos de quatro varas de ancho y dos y media de alto n° duzientos y treinta y tres y la taso en dos mill y duzientos Reales* 2Ø200

PAUL DE VOS

Caza del toro.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208, 95 x 334, 42 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 233; Marqués de Leganés 1642, núm. 233; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 233.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 129; López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 1791.

⁵⁵⁰ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109.

⁵⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

Notas:

Esta caza del Toro atribuida a Vos se documenta únicamente en el inventario de 1655, no estando en el de 1726 en poder del conde de Altamira, sin embargo la obra no se hecha en falta en la revisión de la colección que se hace en 1711 tras la desaparición de la casa de los marqueses de Leganés y su herencia por la de Altamira⁵⁵², lo que hace pensar que salió de la colección entre 1711 y 1726.

Aún así podría corresponder con la pintura que aparece en poder de Salamanca en las ventas de 1867 y 1875⁵⁵³.

- 234** *Una pintura de diferentes viandas digo un pais de una pelea de un pago y un gallo y algunas gallinas y pollos de mano de snyders de dos baras y una quarta de ancho y dos y media de alto n° duzientos y treinta y quatro y le taso en mill y çient Reales* 10100

FRANS SNYDERS

Pelea de Pavo y gallo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

83,58 x 188, 05 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 234; Marqués de Leganés 1642, núm. 234; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 234; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuadros sueltos en la Sala de las Batallas, núm. 234; José de Madrazo 1856, núm. 614; Marqués de Salamanca, París, venta. 1867, núm. 119

Bibliografía: Madrazo, 1856, p. 148; Salamanca 1867, p. 91; Poleró 1898, p. 129; López Navío 1962, p. 279; Robels 1989, p. 518, núm. V48; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 189,

Notas:

Leganés tenía otra obra similar (cat. 375)

Ésta permaneció en la casa Leganés hasta que pasó a la de Altamira en el inventario de 1726 se encontraba descolgada de la llamada Antecámara de los Señoritos y almacenada en la llamada en la pieza de las Batallas. Se mantendría en poder de la familia Altamira hasta ser adquirida por Madrazo. No está documentada en la posesión de Vista Alegre en poder del marqués de Salamanca, como muchas de las obras de Madrazo, aunque posteriormente reaparece en su poder cuando es vendida en 1867. El catálogo de esa venta ofrece la mejor descripción para intuir el aspecto de la pintura:

Sur la terrasse qui s' étend au premier plan d'un paysage, borné à droite par quelques massifs, se voient plusieurs oiseaux de basse-cour, parmi lesquels un coq s'est élancé sur un coq-d'inde; une poule rappelle, en fuyant, ses jeunes poussins qui la suivent vers la droite où se trouvent deux autres poules.

El inventario de Madrazo cita además la presencia de dos pollos que imitan a los luchadores, y otras gallinas.

- 236** *Una caza de un çierbo con diferentes perros y uno mosqueado de negro y blanco y un caullero a caualllo con la espada en la mano de muson quatro baras y media de ancho y dos y media de alto n° duzientos y treinta y seis y le taso en mill y quinientos Reales* 10500

⁵⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁵³ Véase cat. 204.

ANÓNIMO FLAMENCO (PAUL DE VOS?)

Caza del ciervo

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 376,2 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 236; marqués de Leganés 1642, núm. 236; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 236; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Pieza crucero de los dos patios, núm. 236.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

La alusión a Musson, como en otros casos (cat. 132 231), ha de entenderse como mención al mercader Mathijs Musson a través del cual adquiriría Leganés esta pintura.

Destinado al palacio de San Bernardo, se localiza allí en 1726 ya como propiedad del conde de Altamira, cuando se describe como *Otro Quadro de quatro varas y media de ancho y dos y media de alto es una cazeria de un zierbo acometido de diferentes Perros de mano de Pedro de bos n° 236*⁵⁵⁴. Desde entonces no hay noticias seguras sobre esta caza.

- 237** *Una pintura de diferentes viandas crudas una caueza de un jauli y una langosta en una porçelana algunas abes esparragos y un perro a los pies de una liebre colgada de bara y una terçia de alto y lo mismo de ancho de Vos n° duçientos y treinta y siete y la taso en quinientos Reales* 0500

PAUL DE VOS O FRANS SNYDERS

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

111,44 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 237; Marqués de Leganés 1642, núm. 237; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 237; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza que sigue a la de las batallas, núm. 237; Condes de Altamira hasta principio siglo XIX; Stanley 1827, núm. 45; adquirida por Mr Rogers.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 45; Poleró 1898, p. 129; López Navío 1962, p. 279; Díaz Padrón 1976, p. 1976.

Notas:

La pintura pasó de la colección Leganés a la de Altamira, donde se cita en 1726 aunque sin noción de su autor: *Una sobrepuertta en que ai diferentes biandas una cabeza de un jabali una Langosta marina en un platto un perro, y algunas abes n° 237*⁵⁵⁵. En poder de la familia Altamira permanecería al menos hasta 1827 cuando fue vendida por Stanley en Londres atribuida a Snyders: *A larder with a Boar's Head, and other objects of Still-life. From the Altamira Gallery*. Vendida al Sr. Rogers.

⁵⁵⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128.

⁵⁵⁵ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117.

- 238** *Otra pintura de tres baras de ancho y una de alto de una fabula de un borrico y un jauali de mano de suyders n° duçientos y treinta y ocho y le taso en mill çient Reales* 10100

FRANS SNYDERS

Fábula del burro y el jabalí.

No localizada. Documentada por última vez en 1828

83,58 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 238; Marqués de Leganés 1642, núm. 238; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 238; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, núm. 2325; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, “pieza antes del villar”; secuestrada por el ejército francés 12 noviembre 1812; Devuelta a su propietario, h. 1815; Stanley 1827, núm. 32;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 128; López Navío 1962, p. 238; Díaz Padrón 1976, p.1725; Robels 1989, p. 519, núm. V58; ; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

La pintura narra el desprecio que hizo el jabalí ante el rebuzno del burro, considerándole tan insignificante que no merecía una venganza por tal ofensa (Phaedrus I, XXIX). Está perfectamente documentada en su paso por las colecciones Leganés-Altamira. En 1726 aparece con otro número de inventario pero las medidas y el tema no dejan lugar a la duda. En poder de la familia Altamira permaneció hasta 1812 cuando se cita entre las robadas por el ejército francés de las casas de la familia en la pieza antes del Villar de sus casas madrileñas. En ese momento, atribuida a Paul de Vos se califica como “la gran pintura”, probablemente debido a su tamaño⁵⁵⁶. Fue expuesta en el Museo del Louvre en París, fue devuelta en 1815 a sus propietarios, siendo una de las vendidas en 1827 en Londres por Stanley, cuyo catálogo confirma su paso por el museo parisiense. Fue adquirida por Smith, desde entonces nada se sabe de la pintura.

- 239** *Un pais de arboles y aguas y algunas figuras a caualllo y a pie de bara y una quarta en quadro de mano de un flamenco n° duçientos y treinta y nueue y esta tasado en quinientos R^s* 0500

ANÓNIMO ITALIANO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

104,47 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 239; marqués de Leganés 1642, núm. 239; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 239; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio cerca de la sala de las batallas, núm. 239.

Bibliografía: López Navío 1962, p.279; Díaz Padrón 1976, p. 2264.

Notas:

⁵⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

Destinada por Leganés al Palacio de San bernardo allí permanecía aún en 1726, ya como propiedad d los condes de Altamira, cuando se cita sin autor y se describe como: *Un Pais de bara y quartta de ancho y lo mismo de altto donde ai algunas figuras y arboledas n° 239*⁵⁵⁷.

240 *Otro de la misma mano y tamaño n° duzientos y quarenta y le taso en quatroçientos Reales* 0400

ANÓNIMO ITALIANO

Paisaje con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

104,47 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm.240; marqués de Leganés 1642, núm. 240; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 240; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza crucero de los dos patios, núm. 240.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

Como su pareja del número anterior se mantuvo en el palacio de la calle de San Bernardo donde se describe aún en 1726: *Un Pais donde ai diferentes figuras a pie y a caualo de mano de un flamenco n° 240*⁵⁵⁸.

241 *Una pintura de una terçia de alto y quarta de ancho un esqueleto de una muerte tocando en un laut a una vieja arrimada a un palo y una pala para abrir tierra y un reloj de arena de mano de un olandes n° duzientos y quarenta y uno = y le taso en çinquenta Reales* 0050

ANÓNIMO HOLANDES

Escena Moral o Vanitas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 241; Marqués de Leganés 1642, núm. 241; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 241

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279

Notas:

Pareja del siguiente. Por la descripción se trata de una pequeña escena con figuras alusiva a la muerte, a modo de *vanitas*. Permanecía en el Palacio de San Bernardo a la muerte de Leganés. Aunque no se documenta con posterioridad probablemente pasó a poder de Antonio Moscoso X conde de Altamira en 1711, dado que sus abogados no la reclaman como ausente del mayorazgo de Leganés⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118.

⁵⁵⁸ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128v.

⁵⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 242** *Otra del mismo tamaño y mro de un biejo junto a un esqueleto con otro relox y pala n° duzientos y quarenta y dos esta tasada en morata m^{ta}*

ANÓNIMO HOLANDÉS

Escena Moral o Vanitas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 242; Marqués de Leganés 1642, núm. 242; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 242

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279

Notas:

Pareja del anterior. Por la descripción se trata igualmente de una pequeña escena con figuras alusiva a la muerte, a modo de *vanitas*. Sin embargo ésta fue trasladada antes de la muerte del marqués a las casas de su villa en Morata de Tajuña, donde se describe y tasa: *Una 242 Una Pintura pequeña de un biejo con la muerte n° docientos y quarenta y dos 480 rs*⁵⁶⁰. No se documenta posteriormente, aunque con toda probabilidad pasó a poder de Antonio Moscoso X conde de Altamira en 1711, dado que sus abogados no la reclaman como ausente del mayorazgo de Leganés⁵⁶¹.

- 243** *Otra pintura de una bara de ancho y dos terçias de alto de unas barcas y unos niños que cojen conchas de mano de un olandes = esta pintura esta tasada en m^{ta} m^{ta}*

ANÓNIMO HOLANDÉS (CORNELIS VROOM?)

Paisaje marino con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

55,72 x 82,58 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 243; Marqués de Leganés 1642, núm. 243; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 243.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 279.

Notas:

Desconocido paisaje destinado a las casas de Morata de Tajuña antes de la muerte de Leganés, Allí se describe y tasa: *Una pintura de un pedaço de mar con algos nabios y marco negro n° ducientos y quarenta y tres 600 rs*⁵⁶²

- 244** *Otra pintura del mismo tamaño con la villa de ambbreres [sic] y el requentro*

⁵⁶⁰ AHPM 6267, f. 707; Apéndice Documental, Doc. 4.

⁵⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁶² AHPM, 6267, f. 708. Apéndice Documental, Doc. 4.

*m^a de don yñigo de Borja con los olandeses en el dique de calo delante de amberes
esta pintura del n^o duzientos y quarenta y quatro esta tasada en morata*

ANÓNIMO FLAMENCO

Vista de Amberes con batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 244; marqués de Leganés 1642, núm. 244; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 244.

Bibliografía: López Navío 1962, p.280.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁵⁶³.

245 *Un parayso de una sesma en quadro pintado en redondo la huida a hejipto de
Dada a nra señora de paulo Bril = esta pintura del n^o duzientos y quarenta y seis dio
Juan del su ex^a a juan del campo pintor
camp
pintor*

PAUL BRIL

Paisaje con la Huida a Egipto.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

13,94 Ø.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm.245 ; Marqués de Leganés 1642, núm. 245 ; Marqués de Leganés 1655,Casas de Morata de Tajuña, núm. 245.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280; Díaz Padrón 1976, p. 2049

Notas:

Llevado por Leganés a sus casas de campo en Morata, cuyo inventario consigna que fue tasado en 132 reales y se confirma su forma ovalada⁵⁶⁴. Entregada por Leganés antes de morir al pintor Jean Duchamps⁵⁶⁵.

247 *Una nra señora de dos terçias de alto y poco menos de ancho el niño san juan
san joseph y santa ana con una cuna de soto Klercq n^o duzientos y quarenta y
siete le taso en duzientos Reales*

Ø200

⁵⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁶⁴ AHPM 6267, f. 710v.

⁵⁶⁵ Véase el capítulo de la dispersión de la colección, sobre la figura de este artista y sus posibles relaciones con el marqués de Leganés.

“SOTO KLERK”

Virgen con niño

55,72 x -55,72 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 247; marqués de Leganés 1642, núm. 247; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 247.

Bibliografía: López Navío 1962, p.280.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Destinada al palacio de la calle San Bernardo de Madrid, salió pronto de la colección, pues en 1711 se cita como perdida por los abogados del conde de aAtamira, a quien correspondía heredarla en su totalidad⁵⁶⁶.

- 248** *Una pintura de media vara en quadro de dos viejos de mano del mro quintin el uno tiene un rrosario en la mano yzquierda y otro enclabijadas las manos n° duzientos y q^{ta} y ocho y la taso en cinquenta Reales* 0050

QUENTIN METSYS

Dos viejos orando

Medidas desconocidas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 248; Marqués de Leganés 1642, núm. 248; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 248.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280; Silver 1984, p. 228

Notas:

Por la descripción y autor se trataba de una versión de la composición perdida de Metsys que se conoce a través de varias copias. Las más conocidas son la del Palacio Doria Pamphilij de Roma (inv. 417; T. 30 x 43) y la que se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich (T. 34 x 48) que sin embargo no parecen ser autógrafas del propio artista. Otra versión tenida como original ha sido anunciado en Lisboa y una última apareció en el mercado londinense en 1945 (29 x 37 cm.)⁵⁶⁷.

Por las medidas de las réplicas conservadas se puede estimar el tamaño de la pintura de Leganés, que no aportan sus inventarios. Adquirida sin duda antes de 1637, se cita por última vez en 1655 a la muerte de



Quintin Mettys, *Dos Viejos orando*, Roma, Galleria Doria Pamphilj

⁵⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁶⁷ Silver 1984, p. 228, cat. 45; De Bosque 1975, p. 17.

Leganés. Aunque es muy probable que estuviese incluida ente las obras heredadas por el X conde de Altamira en 1711, dado que no se reclamó su ausencia, como sucede con otras pinturas que habían salido de la colección en ese momento⁵⁶⁸. Sin embargo no ha sido localizada en inventarios posteriores de esta casa nobiliaria.

249 *Una pintura de una quarta de alto y una sesma de ancho de un Retrato de dada^a Teresa^a gonçalez en ex^a a teresa gonçalez en morata*

PHILIP DIRIKSEN

Retrato.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 13,93 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 249; Marqués de Leganés 1642, núm. 249; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 249; Teresa González, antes de mayo de 1655.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280.

Notas:

Pequeño boceto para un retrato desconocido. El hecho de advertirse que es de pluma, parece indicar un dibujo en tinta, aunque no está claro que fuese sobre papel, pues en el inventario de Morata de advierte que es sobre lámina, es decir sobre cobre, describiéndose como *249 una lamina pequeña en bosquejo blanca*⁵⁶⁹. La obra fue entregada en la villa de Morata por el marqués durante su vida a Teresa González, personaje del que no se posee ningún dato.

250 *Un pais de una bara de ancho y media de alto con unas figuras que pasan una puente de mano de foquier n° duçientos y çinquenta y le taso en duçientos y çinquenta Reales* 0250

JACQUES FOUQUIER

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 83,58 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 250; Marqués de Leganés 1642, núm. 250; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 250.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129 ; López Navío 1962, p. 280;

Notas:

No existe ningún dato nuevo para la apreciación de este paisaje atribuido a Fouquier, salvo su presencia en el inventario desconocido de 1637, lo que adelanta la fecha de adquisición por parte

⁵⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁶⁹ AHPM 6267, f. 703v. Apéndice Documental, Doc. 4.

de Leganés. Aunque presumiblemente, ya estaba en su poder antes de 1634, cuando visitó los Países Bajos por última vez.

- 251** *Otra pintura de pluma del mismo de un retrato de l emperador maximiliano*
m^{ta} = *esta pintura del n° duzientos y cinquenta y uno esta tasada en m^{ta}*

PHILIP DIRIKSEN (¿?)

Dibujo del Emperador Maximiliano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 83,58 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 251; Marqués de Leganés 1642, núm. 251; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 251.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 280 y 326, n. 33.

Notas:

La mención en papel y el tamaño indica que se trata de un dibujo del emperador Maximiliano. Algo que confirma el inventario de los bienes de Morata, donde se encuentra la obra en 1655: *laminita pequeña en papel de un hombre en bosquejo con su marco negro*⁵⁷⁰. Desde entonces no hay más noticias sobre esta obra.

- 252** *Una pintura de una sesma en círculo de una ciudad que se esta abrasando de*
m^{ta} *mano de Bosquo = esta pintura del n° duzientos y cinquenta y dos esta tasada*
en morata

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Ciudad en llamas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

13,93 cm. ø

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 252; Marqués de Leganés 1642, núm. 252; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 252; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280 ;

Notas:

Aparente representación del infierno o de la ciudad Sodoma en llamas, cuya atribución al Bosco debe quedar en suspenso mientras no se localice la pintura. Leganés la destino a su villa de Morata, donde se documenta en 1655 cuando se tasa y describe la presencia de un volcán al fondo: *252 una laminita pequeña en obalo, pintado un bolcan de fuego n° doscientos y cinq^{ta} [reales]*⁵⁷¹.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁵⁷².

⁵⁷⁰ AHPM 6267, f. 710, Véase Apéndice Documental, doc. 4. La transcripción de López Navío de esta entrada en el inventario es incorrecta.

⁵⁷¹ AHPM 6267, f. 710v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁵⁷² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

253 *Otra del mismo tamaño y mano de unos arboles de noche y unas figuras esta pintura del nº duzientos y cinquenta y tres esta tasada en m^{ta}*

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

13,93 cm. ø

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 253; Marqués de Leganés 1642, núm. 253; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 253; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280 ;.

Notas:

Paisaje de argumento indeterminado, a tenor de los datos de que se dispone. Formaba serie con el cat. 252 y 254. Leganés la destino a su villa de Morata, donde se documenta en 1655 cuando se tasa y describe como una representación de tormenta: *253 una laminita pequeña, en obalo con unos nubarrones nº ducientos y cinq^{ta} y tres 132^a [reales]*⁵⁷³.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo⁵⁷⁴.

254 *Otra del mismo tamaño y mano de arboledas y montañas esta pintura del nº duzientos y cinquenta y quatro esta tasada en morata*

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

13,93 cm. ø

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 254; Marqués de Leganés 1642, núm. 254; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 254; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280.

Notas:

Paisaje de argumento indeterminado, a tenor de los datos de que se dispone. Formaba serie con el cat. 252 y 253. Leganés la destino a su villa de Morata, donde se documenta en 1655 cuando se tasa y describe como una representación de tormenta: *254 otr laminita pequeña pintado un monte en obalo, nº doscientos y cinq^{ta} y quatro 132 [reales]*⁵⁷⁵.

⁵⁷³ AHPM 6267, f. 710v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁵⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁷⁵ AHPM 6267, f. 710v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo⁵⁷⁶.

255 *Otra del grandor de seis dedos de gr^o bosco de un ynçendio n^o Duçientos y çinq^{ta} y çinco y la taso en çinq^{ta} Reales*

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Incendio.

10,44 cm. aprox⁵⁷⁷.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 255; Marqués de Leganés 1642, núm. 255; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 255; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280.

Notas:

Aparente representación del infierno o de Sodoma en llamas, cuya atribución al Bosco debe quedar en suspenso, mientras no se localice la pintura. Fue destinado al Palacio de San Bernardo en tiempos del I marqués de Leganés y probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo⁵⁷⁸.

256 *Un naçimiento de nro señor de media bara de alto y poco menos de ancho de un ytaliano n^o duçientos y çinquenta y seis y le taso en ochoçientos y ochenta Reales* Ø880

ANÓNIMO ITALIANO

Nacimiento

41,79 x -41,79 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 256; marqués de Leganés 1642, núm. 256; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 256; Barcelona, III marqués de Leganés, 1680

Bibliografía: López Navío 1962, p. 280.

Notas:

Destinada por el marqués de Leganés a su palacio madrileño, se documenta en 1680 como parte del equipaje de su nieto el III marqués como virrey de Barcelona, siendo enviada el 29 de diciembre de 1680, con su guardarropa Sebastian Pellicer⁵⁷⁹. No se tienen más noticias de la pintura,

⁵⁷⁶ Véase Apéndice Documental, documento 11.

⁵⁷⁷ No se especifica si de altura o de anchura.

⁵⁷⁸ Véase Apéndice Documental, documento 11.

⁵⁷⁹ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección.

que saldría del mayorazgo antes de 1711, pues está entre las obras reclamadas por el conde de Altamira el julio de ese año como ausente de la colección⁵⁸⁰. Habiendo sido, quizá, vendida en Barcelona.

- 257** *Una pintura de una sesma de ancho y poco menos de alto unas casas junto a un agua y villanos con carros y cauallos gallinas y otros animales de Brugel n° duzientos y çinquenta y siete y la taso en cien Reales* Ø100

JAN BRUEGHEL

Paisaje con figuras de campesinos

-13,93 x 13,93 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 257; Marqués de Leganés 1642, núm. 257; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 257 Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280; Díaz Padrón 1976, p. 2079.

Notas:

La profusión de cuadros similares en la producción de la familia Brueghel, hace muy difícil establecer un cuadro idéntico al que poseía Leganés. Aún así por la descripción llama la atención su similitud con el que se encuentra en Scheleinsheim Staatsgemäldeammlungen (inv. 2008; 18,5 x 25,5cm.)⁵⁸¹, así como con el *Paisaje con villanos* de la Alte Pinakothek de Munich (inv. 282, C. 32 x 44.5cm.)⁵⁸², o el de colección privada firmado en 1614⁵⁸³

Adquirida por Leganés en su etapa flamenca, la obra está descrita en su poder en 1637, aunque es posible que hubiese sido adquirida con anterioridad. Se documenta únicamente hasta su muerte en 1655 cuando es inventariada en el palacio de Madrid. El hecho de que no se incluya entre las pinturas reclamadas por el conde de Altamira en 1711, parece indicar que se encontraba en la colección en esa fecha, cuando al conde le corresponde heredar el conjunto de las pinturas del mayorazgo⁵⁸⁴.



Jan Brueghel, el viejo, Paisaje con campesinos, Berlín. Staatsgemäldeammlungen



Brueghel, Vista de un pueblo con campesinos, Colección Privada.

- 258** *Otra pintura de media vara de ancho y poco menos de alto de unas casas de m^a unas lagunas y unos disparates de geronimo Bosco =esta pintura del n°*

⁵⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁸¹ Ertz 1979, p. 605, cat. 290.

⁵⁸² Ertz 1979, p. 592 cat. 206.

⁵⁸³ Véase Ertz en Essen Viena Amberes, 1997-1998, p. 174, cat. 53

⁵⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

duzientos y cinquenta y ocho esta tasada en m^{ta}

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Escena indeterminada.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 258; Marqués de Leganés 1642, núm. 258; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 258; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280.

Notas:

Escena fantástica, cuya descripción parece indicar su vinculación con la estética del Bosco o uno de sus seguidores. Leganés la destino a su villa de Morata, donde se documenta en 1655 cuando se tasa y describe con algún detalle más, como la presencia de un tronco: *258 otra pintura pequeña de un tronco n^o ducientos y cinq^a y ocho 300 [reales]*⁵⁸⁵.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo⁵⁸⁶.

259 *Otra pintura de tres quartas de ancho y bara y media de alto unos arboles y unas casas unos carros y algunas figuras hombres y cauallos de mano de foquier n^o duzientos y cinquenta y nueue y la taso en quatro çientos Reales* 8400

JACQUES FOUQUIER

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

208,95 x 62,68

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 259; Marqués de Leganés 1642, núm. 259; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 259; Ambrosio de Guzmán y Spinola 1659.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 280; Díaz Padrón 1976, p. 2130.

Notas:

Paisaje de Fouquier no localizado, citado siempre en función del inventario de 1655. Sin embargo, Leganés lo atesoró antes de 1637, como prueba el inventario de esa fecha recién descubierto. En su poder permanecía a su muerte, aunque en 1659 pasó a su hijo Ambrosio de Guzmán y Spinola, futuro arzobispo de Sevilla, en función de un acuerdo con su hermano Gaspar sobre la herencia paterna, según aparece citado en el margen de esta entrada en la copia del inventario del Archivo Valencia de Don Juan : *"esta pintura se dio al s.r D.n Ambrosio"*⁵⁸⁷. Se

⁵⁸⁵ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁵⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁵⁸⁷ 26 I 18 f. 209. Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección en lo referente a la herencia de Ambrosio.

desconoce el destino posterior de la obra, que no permanecía en poder del arzobispo a su muerte en 1684, pues no se documenta en su testamentaria⁵⁸⁸.

260 *Una nra señora con el niño en pie sobre las rodillas de mano de lubin de media bara de alto y una terçia de ancho n° duzientos y sesenta y le taso en mill y duzientos Reales* 10200

BERNARDINO LUINI

Virgen con Niño sobre las rodillas.

No Localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 260; Marqués de Leganés 1642, núm. 260; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 280; Ruiz Manero 1988, I, p.82.

Notas:

La representación del Niño en pie sobre las rodillas de la Virgen es un modelo leonardesco con multitud de ejemplos. Entre los de Luini destacan aquellos conservados en la Castillo Sforresco de Milán, el Museo de Capodimonte, el del Museo Civico de Digione, o la que antiguamente se encontraba en la col del duque Gallarati Scoti en Milano, aunque se conocen otras muchas versiones.



Bernardino Luini,
Virgen con Niño
Nápoles, Museo de
Capodimonte.

La del Castillo Sforresco, anteriormente en la Pinacoteca Brera (inv. 1112; T. 42 x 53cm.), ingresó en ella procedente del mercado coleccionista milanés en 1855 como parte del legado Oggioni. Su procedencia anterior se desconoce⁵⁸⁹. Es similar a la de Nápoles y a la de Digione y según la foto en Ottino della Chiesa no presenta traza de número de colección que permitan vincularla con Leganés.

La de Capodimonte fue adquirida en Roma para la colección Borbón por Domenico Venuti en los inicios del ochocientos en el curso de recuperación y nuevas adquisiciones tras la fuga de obras al paso del ejército francés⁵⁹⁰. Ottino della Chiesa afirmó que fue vendida por un cierto Durand procedente de la Galería di Francavilla con atribución a Leonardo, siendo variación de las de Brera y Digione dadas las repeticiones del mismo tema realizadas por Luini⁵⁹¹. Sin embargo, a pesar de esto no puede ser considerada como originaria de la colección Leganés, pues mide 84 x 65, siendo más grande que la que nos ocupa.

La del duque Scotti, (T. 75 x 52cm) se considera obra de taller. El hecho de que el Niño esté sobre una mesa impide que sea el modelo para la de Leganés⁵⁹². Además la fotografía de la Biblioteca Hertziana no muestran número de colección alguno.



Bernardino Luini,
Virgen con Niño, Milán,
Castillo Sforresco.

⁵⁸⁸ Véase al respecto Álvarez Lopera 2004, p. 30.

⁵⁸⁹ Castello Sforresco 1997, p. 327, núm. 224; Fiorio & Garberi 1987, p. 89; Pinacoteca de Brera 1988, p. 226; Ottino della Chiesa, 1956, p. 102 e ill. 42.

⁵⁹⁰ Marani 1983, p. 152.

⁵⁹¹ “questo tipo iconografico di Madonna e Bimbo accostati di tre quarti e coi visi a uguale altezza venne ripetuto spesso dal Luini”, Ottino della Chiesa 1956, p.122, núm. 183, ill. 95.

⁵⁹² Ottino della Chiesa, 1956, p. 118, núm. 164.

La del Museo de Digione (80 x 68cm) llegó al museo como deposito del estado francés antes de 1814, es muy similar a la de Nápoles, y las fotos no muestran número de colección⁵⁹³. En España se conserva una copia de esta versión, (T. 62x 47) en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid⁵⁹⁴, cuyo tamaño impide considerar que sea la de Leganés.

Otras versiones del mismo tema de menor entidad artística son mencionadas por Ottino della Chiesa. Por ejemplo, una en el museo de Chicago, colección John R. senior, (68,5 x 52), pero al igual que la que está en Ermitage, (T. 66 x 51) el Niño no está sobre las rodillas de la Virgen sino sobre otro elemento. La del Ermitage, entró en la colección en 1845 procedente de la col D. P. Tatiscev, y actualmente se duda de su atribución⁵⁹⁵. En la colección del duque de Wellington en Londres, hay una Virgen con Niño (71 x 48,5) Beltrami la tiene por autógrafa y la reproduce. Procede de la Colección Real española, donde se documenta en 1794⁵⁹⁶. No puede ser la de Leganés, porque el Niño está sobre una mesa. Pero es una réplica de la versión conservada en la Wallace⁵⁹⁷. Por último, la fototeca Hertziana de Roma tiene una reproducción de la que perteneció a la colección Pischi de Lucca⁵⁹⁸.

Ninguna de las versiones mencionadas ha podido ser vinculada con seguridad a la que tenía el Marqués de Leganés. En este extremo es interesante es la mención de Ruíz Manero, que añade sobre la pintura que poseyó don Diego la posibilidad de se trate de la que se encuentra en la colección de Frederick W. Schumacher (Columbus, Ohio, T. 48,8 x 41,3) y que perteneció anteriormente a la colección Eric Bergmann (Monroe-Michigan) por la coincidencia del asunto y, aproximadamente, de las medidas⁵⁹⁹.

261 *Un retrato de pluma de quatro dedos en quadro de medio cuerpo de mano de puribus n° duçientos y sesenta y uno y le taso en veinte y quatro Reales* **ð024**

POURBUS, FRANS, el joven (?)

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

6,96 x 6,96 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 261; Marqués de Leganés 1642, núm. 261; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 261.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p.280; Díaz Padrón 1976, p. 1212.

Notas:

Definida como obra de Puribus. Nada se sabe de este dibujo con posterioridad a la muerte de Leganés, aunque es muy probable que fuese heredada en 1711 por Antonio de Moscoso y Osorio, X conde de Altamira, dado que no se reclama su ausencia, cuando recibió el grueso de la colección vinculada al mayorazgo.

Díaz Padrón incluyó el dibujo entre las pinturas perdidas o no identificadas de Frans Pourbus.

262 *Otro del mismo tamaño y mano de la cena n° duçientos y sesenta y dos y le taso en çient. Reales* **ð100**

⁵⁹³ Ottino della Chiesa, 1956, p. 75.

⁵⁹⁴ Ruíz Manero 1988, I, p. 59.

⁵⁹⁵ Ottino della Chiesa, 1956, p. 71 y 82 respectivamente.

⁵⁹⁶ Kauffman 1982, p. 89. núm. 100; Ottino della Chiesa, 1956, p. 86.

⁵⁹⁷ Véase Ingamells 1985, p. 308, núm. P10, para la de la Wallace y sus copias.

⁵⁹⁸ Con la cita de la *Soprintendenza per i Beni Culturali*. Gall. Firenze 90448.

⁵⁹⁹ También citada en Ottino della Chiesa 1956, p. 73, núm. 40 y lam 89.

POURBUS, FRANS, el joven (¿?)

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

6,69x 6,69 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 261; Marqués de Leganés 1642, núm. 261; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 261.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p.280 ; Díaz Padrón 1976, p. 1212.

Notas:

Desconocido retrato probablemente de mano de Frans Pourbus también autor de la entrada siguiente, que ha de ser un boceto para una de sus pinturas. La mención a su condición de retrato de pluma y sus reducidísimas medidas, indican que se trataba de un dibujo. Nada se sabe de esta obra con posterioridad a la muerte de Leganés, aunque es muy probable que fuese heredada en 1711 por Antonio de Moscoso y Osorio, X conde de Altamira, dado que no se reclama su ausencia, cuando recibió el grueso de la colección. Díaz Padrón la incluyó entre las pinturas no localizadas de Pourbus.

263 *Otra de una sesma de largo y poco menos de alto de pluma de la misma mano*
m^a de parayso con adan y Eua n^o duçientos y sesenta y tres esta tasada en m^a

POURBUS, FRANS, el joven (¿?)

La última cena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

6,69x 6,69 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 262; Marqués de Leganés 1642, núm. 262; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 262.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p.280.

Notas:

Definida como obra de Puribus. Nada se sabe de este dibujo con posterioridad a la muerte de Leganés, aunque es muy probable que fuese heredada en 1711 por Antonio de Moscoso y Osorio, X conde de Altamira, dado que no se reclama su ausencia, cuando recibió el grueso de la colección vinculada al mayorazgo.

Varios miembros de la familia Pourbus abordaron este tema al óleo. De Pierre es muy conocido el ejemplar firmado y fechado en 1559 que se encuentra en el Museo de la Catedral de San Bavón en Gante (148,5 x 184 cm.)⁶⁰⁰, mientras que su sobrino Frans abordó otra en 1618 ara la iglesia de Saint-Leu-Saint-Gilles de París, hoy conservada en el Museo del Louvre, (inv. 1704). También se conocen otras obras de éste último con el mismo argumento como la fue vendida en Christie's Londres 5 julio 2007 (lote76, 160 x 195,2 cm). Todas son posibles composiciones relacionadas con el dibujo de Leganés.

⁶⁰⁰ Brujas 1998, I, p. 189, II, p. 134-137; Bujas 1984, núm. 6.

- 264** *Una anunziación de nra señora y un angel de mano de Rubens de quatro baras de alto y dos y una quarta de ancho el çielo en ovalo y en el algunos angeles hechando flores y una cesta con la labor de nra señora y un gato al pie della n^o duçientos y sesenta y quatro y la taso en çinco mill Reales* 50000

PETER PAUL RUBENS.

Anunciación.

Amberes. Rubenshuis
(inv. Núm. RH SCH 112).

310 x 178 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 264; Marqués de Leganés 1642, núm. 264; Marqués de Leganés, 1655, Casas de San Bernardo, núm. 264; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 264; Conde de Altamira h. 1812, Palacio de San Bernardo, “Sala principal en las habitaciones de la Señorita María Agustina; Secuestrada por el ejército francés 12 noviembre 1812; Devuelta a su poseedor en 1815; Vendida en Londres por Stanley 1 junio 1827, adquirido por Smith; Colección Smith 1830; colección Th. Hamlet 1840, Londres; Colección Madame Brodes; colección Conde de Caledon; colección Paul Graupe 1947, Nueva York ; G. Dullière, después de 1954, Bruselas; depósito en la Rubenhuis de Amberes.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 75; Rooses 1886-1892, I, 145; Poleró 1898, p. 129; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 280; Goris & Held 1947, p. 32 núm. 41; Díaz Padrón 1976, p. 727; Díaz Padrón 1977; Held 1980, I, pp. 441-442, núm. 318; Volk 1980a, p. 262; Jaffé 1989, p. 306, núm. 919; Vergara 1999, p. 170; Devisscher en Lille 2004, p. 159

Notas:

La perfecta documentación histórica de la pintura de Amberes, prueba que se corresponda con la que una vez poseyó el Marqués de Leganés, procedencia mencionada ya por Rooses en 1886.

Algunos autores (Held) han considerado posible que la pintura fuese realizada por el artista en Madrid directamente para don Diego, aunque otros (Vergara) ven una ejecución estilo posterior, siendo muy probable la ayuda del taller en su realización. La posibilidad de que no fuera hecha para Leganés en España se apoya también en el hecho de que Pacheco no la menciona entre las pinturas realizadas para el marqués, como sí hace con otras pinturas⁶⁰¹. Otros autores han adelantado la fecha de ejecución por su relación con los modelos y cartones de la serie de la Eucaristía, o incluso la manera minuciosa de los elementos de naturaleza muerta del primer término, considerando posible que Rubens llevase la pintura a España donde la entregaría a Leganés (Devisscher).

⁶⁰¹ Pacheco 1990, p. 201.

La pintura puede documentarse desde 1637 cuando aparece en el inventario levantado a la muerte de Policena Spinola, apareciendo en el inventario de 1642 y el de 1655 donde se localiza en el Palacio de San Bernardo. Permaneció en tal ubicación durante años, estando en 1726 colgada en el llamado segundo oratorio del mismo palacio, ya como propiedad del conde de Altamira, cuando significativamente se consideraba obra de escuela: *Otro Quadro de quattro varas de alto, y dos y quarta de ancho es la anunpziacion de Nra señora, escuela de rubens, n° 264*⁶⁰². En poder de la casa de Altamira permanecería hasta principios del siglo XIX. En 12 de noviembre de 1812 fue secuestrada de las habitaciones de María Agustina, una de las hijas del entonces conde. En este momento se afirma que tiene seis varas y había sido prolongada, probablemente en su parte alta, circunstancia que no se aprecia en la obra actual: *una de Rubens de 6 var prolongada, representando la Anunciación*⁶⁰³. Fue llevada a París, expuesta y devuelta a la casa de Altamira, tal y como se confirmaba en la venta Stanley de 1827: *The Annunciation. This Picture was painted by Rubens for the Chapel of the first Marquis of Leganés, during the residence of the Artist in Madrid, and in the Houses of the Marquis. It was lately in the Oratory of the*



Rubens Anunciación, Suiza,
Colección Particular.

*Count Altamira (The presente heir of the House of Leganés), and was one of the Pictures taken by the Frech to París when they occupied Spain*⁶⁰⁴. Es significativo que en la venta se afirme la procedencia madrileña de la pintura en tiempos de Leganés, y su realización en España para la capilla del Marqués, aspectos no probados documentalmente.

Se conoce un pliego con dibujos preparatorios de la cabeza de la Virgen y de los ángeles del cielo idénticos al resultado final, propiedad del Museo del Prado, donde ingresó como parte del Legado Fernández Durán⁶⁰⁵. Asimismo se conoce el boceto del lienzo, también muy similar a la obra definitiva (Zurich Colección Privada)⁶⁰⁶. Tal precisión parece corresponder a un típico trabajo del taller rubeniano, donde el maestro realizaba el boceto originario, que era llevado al lienzo por el taller, correspondiendo a Rubens únicamente los retoques finales. La influencia de esta composición en otros autores flamencos se evidencia en la Anunciación de Quellinus en colección privada de Madrid⁶⁰⁷.

- 265** *Un san fransisco de dos baras de alto una de ancho con el cordero junto a el de mano de Rubens n° duzientos y sesenta y cinco y la taso en quinientos Reales* 8500

PETER PAUL RUBENS.

San Francisco de Asís.

Dublín National Gallery of Ireland

Inv. núm. 51

183 x 91 cm.

Inscripciones: 265



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 265; Marqués de Leganés 1642, núm. 265; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 265; Conde de Altamira 1726, Palacio San

⁶⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

⁶⁰³ AHN-N, Baena, C^a 291.

⁶⁰⁴ Stanley 1827, n° 75.

⁶⁰⁵ Díaz Padrón 1977, p. 14-19. El dibujo procede del Legado Fernández Durán núm. 703.

⁶⁰⁶ Held, 1980 I, pp. 441, núm. 318; Boijmans 1953, p. 75, núm. 59.

⁶⁰⁷ Véase Díaz Padrón 1990.

Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 265; Matthew Anderson, Jesmond Cottage (Newcastle-Tyne) 1857: W. Ellis, venta Londres Christie's 1871; adquirido entonces por la National Gallery of Dublín.

Bibliografía: Rooses 1886-1892, II p. 258; Poleró 1898, p. 129; Rooses 1897, p. 169; Duncan 1906, p. 10; López Navío 1962, p. 280; Vlieghe 1972-1973 I, p. 133, núm. 87; Díaz Padrón 1976, p. 889 y 892; Volk 1980a, p. 267; Jaffé 1989, p. 349, núm. 1209; Vergara 1994 II, p. 352; núm. A125; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

El santo vestido con el hábito de la Reforma capuchina de la orden el santo muestra los estigmas en manos y pies. El cordero, como símbolo de humildad se muestra a su lado siguiendo la iconografía establecida desde el siglo XIII. Pareja de santo Domingo (cat. 274), los números de inventario sobre ambos lienzos demuestran que son las pinturas que poseyó Leganés. Concebidos como pareja tal y como delatan sus idénticas medidas, la disposición de las figuras implica que fueron creadas para colgar juntas y en una posición elevada. Se ha especulado (Vlieghe) con la posibilidad de que correspondiesen a parte de la decoración pictórica de alguna iglesia, como sucede con otras obras del artista. Son obras convencionales del Rubens más devoto, aunque es probable la presencia del taller en su realización. Rubens realizó obras con idéntica forma de nicho para las ventanas de la iglesia de los Capuchinos de Amberes, representando a San Pedro y San Pablo. Rooses (1888) conocía su procedencia española y afirmó que junto con el San Francisco, formaban las alas de un tríptico, hoy no conocido.

Ambas han sido fechadas a mediados de 1635. Vlieghe consideró el san Francisco muy similar al que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Gante obra de 1635. Esto implicaría que Leganés las adquirió muy cerca de la fecha de su creación, dado que en 1637 ya están citadas en su poder, aunque no hay datos para afirmar un encargo directo por parte del marqués, debiéndose considerar una adquisición del último viaje de Leganés a los Países Bajos en 1634.

De ambos cuadros está documentada su presencia en 1726 en la colección Altamira, cuando se consideran obra de escuela. Sin embargo, no se ha podido documentar en ninguna de las ventas de la colección Altamira del siglo XIX, aunque antes de 1857 se encontraban en poder de Matthew Anderson⁶⁰⁸.

266 *Una nra señora sentada con el niño en las faldas y una mano sobre san juan de mano de segers del mismo grandor n° duzientos y sesenta y seis y la taso en mill y quinientos Reales* 10500

GERARD SEGHERS

Virgen con Niño y San Juan

Madrid. Condes de Saltes (en 1989)

L.163 x 117 cm.

Inscripciones: 266



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, n° 266; Marqués de Leganés 1642, n° 266; Marqués de Leganés 1655, Casas de San Bernardo n° 266. Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, n° 266.

⁶⁰⁸ Waagen 1857, p. 480.

Bibliografía: Polero 1898, p. 129; López Navío 1962, p. 281; Díaz Padrón 1976, p. 1034; Díaz Padrón en Madrid 1989b, p. 116-117; Bieneck 1992, p. 240, núm. B40.

Notas:

La pintura pasó al conde de Altamira, citándose en le palacio madrileño de San Bernardo en 1726, pero ya perdida su autoría original: *Otro quadro de nra señora de dos varas de alto y una de ancho que esta senttada con el Niño en las faldas de mano de un flamenco n° 266*⁶⁰⁹. Se desconoce la localización de la obra desde esa fecha hasta su reaparición en los años ochenta del siglo XX. Díaz Padrón publicó la pintura en la colección privada en 1989, y relacionada confusamente con el cuadro de Leganés, gracias al número de colección aún visible sobre el lienzo. La pintura denota el fuerte impacto de la estatuaria clásica y renacentista en el pintor tras el paso por Italia, aunque muy influenciado todavía por el caravaggismo, en la resolución de las figuras. Fechada hacia 1630-1632, debió ser una adquisición del Marqués de Leganés muy próxima a su realización, aunque no hay datos que prueben un encargo directo ni un ejercicio mecenazgo sobre el pintor.

- 267** *Otra nra señora de bara y quarta de alto y una de ancho con el niño desnudo en los braços y san joseph detrás de mano de Rubens n° duçientos y sesenta y siete y la taso en mill y cient Reales* 10100

PETER PAUL RUBENS.

Sagrada Familia

Colección particular inglesa

104,5 x 83,6 cm.

Londres, Colección Privada.
Depósito en Kenwood House, Hampstead.

Inscripciones: 267



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 267; Marqués de Leganés 1642, núm. 267; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 267; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Entrada del oratorio cerca de la sala de Batallas, núm. 267; Condes de Altamira siglo XVIII-XIX; quizás Venta Stanley 1827, núm. 50; posteriormente Monsieur Maréchal Maison (1771-1844); colección privada Francia; Colección privada Inglaterra.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 50; Rooses 1900, p. 169; López Navío 1962, p. 281; Vergara 1994, p. 514, núm. B78; Volk 1980a, p. 267; Jaffé 1989, p. 264, núm. 667; Vergara 1999, p. 170.

⁶⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

Notas:

Jaffé mencionó esta pintura en su elenco de obras de Rubens y la identificó por la presencia del número de colección, aportando los datos sobre su procedencia. Las figuras de María y Jesús son similares a la *Virgen con Niño* del Museo de Bellas Artes de Bruselas⁶¹⁰, mientras que la cabeza de la Virgen parece estar tomada de un estudio del natural actualmente en el Museo de Marsella⁶¹¹. La obra fue considerada de escuela en el inventario de la casa Altamira de 1726. Ha sido considerado que podría tratarse de la pintura citada en la venta Stanley de 1827 (núm. 50), aunque en ella no se menciona que se trate de una sagrada familia, sino una Virgen con Niño, lo que hace esta cita pueda corresponder más bien a nuestro cat. 7. y original de Rubens en esa misma venta, donde se afirma que procede de la colección Altamira.



Rubens, *Virgen con Niño*, Bruselas, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

- 268** *Una pintura del numero duçientos y sesenta y ocho de la negaçion de san pedro de dos baras en quadro la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO ITALIANO

Negación de San Pedro

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 268; marqués de Leganés 1642, núm. 268; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 268; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 268.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281.

Notas:

Destinada al palacio de la calle San Bernardo en Madrid, se documenta allí en 1726 como propiedad del conde de Altamira, atribuido a un autor italiano: *Otro Quadro de dos varas en quadro de la negaçion de s^a Pedro de mano de un Ittaliano n^o 268*⁶¹²

- 269** *Otra pintura del n^o duçientos [sic] de dos baras de alto y una de ancho de san ygnazio de loyola vestido para decir misas de gaspar de Kraer la taso en quinientos Reales* 0500

GASPAR DE CRAYER

No localizada.

San Ignacio de Loyola.

Documentada por última vez en 1726

167,16x 83,57 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 269; Marqués de Leganés 1642, núm. 269; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 269; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, 1726, núm. 269

⁶¹⁰ Jaffé 1989, p. 265, núm. 668. Sobre esta pintura véase Bruselas 2007, p. 116

⁶¹¹ Según Michael Jaffé en comunicación oral a la casa Derek Johns,

⁶¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124v..

Bibliografía: Poleró 1889, p. 129; López Navío 1962, p. 281; Vlieghe 1972, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 431.

Notas:

La imagen de San Ignacio de Loyola, permaneció en la colección Leganés llegando a ser heredada por la de Altamira, en cuyo poder se cita en 1726 como *Un quadro de s^a Ygnazio de Loiola que estta vestido para dezir misa de mano de un flamenco, tiene de alto dos varas y de ancho una vara n^o 269*⁶¹³. La mención al atuendo litúrgico del santo parece recordar modelos rubenianos de la imagen de San Ignacio como el que se conserva en la colección del duque de Warwick (224 x 118 cm), procedente de la Iglesia de los Jesuitas de Bruselas, donde se documenta en el siglo XVIII⁶¹⁴. Sin embargo en el corpus pictórico de Crayer no aparece ninguna representación similar.

Nada se sabe desde esa fecha de la pintura. Díaz Padrón la cita entre las no localizadas. Sin embargo de la atribución del inventario a Crayer, hay que recordar que Leganés poseía otras imágenes, presumiblemente similares, que se han considerado obra de Gerard Seghers (cat. 175 y 176).

270 *Otra pintura de dos varas de ancho y media de alto la adoración de los Reyes de mano de segres del n^o duçientos y setenta la taso en duçientos Reales* 0200

GERARD SEGHERS

Adoración de los Reyes.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

41,79 x 167,16 cm. aprox.⁶¹⁵

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 270; Marqués de Leganés 1642, núm. 270; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 270; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 270.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281; Díaz Padrón 1976, p. 1039; Bieneck 1992, p. 240, núm. B41.

Notas:

Nada se sabe de esta pintura tras su paso de la colección Leganés a la de Altamira. En 1726 se cita por última vez como una sobrepuerta y con una atribución a la escuela de Rubens: *Otro Quadro de dos varas de ancho y media de alto, es la adoración de los reyes que estta por sobrepuertta, escuela de rubens, n^o 270*⁶¹⁶.

Mencionado por Díaz Padrón entre las obras no localizadas de Gerard Seghers.

La relación de la pintura de Leganés con la Adoración que Seghers hizo para la iglesia de Nuestra Señora en Brujas, de la que existe otra versión en la Iglesia del Salvador de la misma ciudad, es una posibilidad para la interpretación de esta pintura, pero que no puede ser probada por el momento⁶¹⁷.



Gerard Seghers, *Adoración de los Reyes*, Brujas, Onze-Lieve-Vrouwekerk

⁶¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124v.

⁶¹⁴ Véase Vlieghe 1973, II, p. 68.

⁶¹⁵ Las medidas probablemente estén erróneamente citadas en el inventario, debiendo tener más altura.

⁶¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶¹⁷ Bieneck, p. 186 y 7, Núm. A71 y A72 respectivamente.

- 271** *Una pintura de dos varas de alto y una de ancho de la madre theresa de mano de segers del n° duçientos y setenta y uno la taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

GERARD SEGHERS

Santa Teresa de Jesús.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 x 83,5 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 271; Marqués de Leganés 1642, núm. 271; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 271; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 271.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 281; Díaz Padrón 1976, p. 1038; Bieneck 1992, p. 240, núm. B42.

Notas:

Conocida únicamente a través de los inventarios, esta imagen de Santa Teresa, quizás tuviera cierta relación formal con otras imágenes de santos, realizados por Seghers y presentes en la colección (cat 170, 171, 175 176). Llama la atención que varios de éstos, fuesen santos de reciente canonización como San Francisco Javier, o todavía beatos en tiempos de Leganés como San Pedro de Alcántara, al igual que Santa Teresa, elevados a los altares en el siglo XVII.

A pesar de su posible pertenencia a la misma serie, o de su relación formal con las citadas, la imagen de Santa Teresa tras ser igualmente heredada por los condes de Altamira no permaneció en el mismo espacio que el resto, localizándose en el Segundo Oratorio del Palacio de San Bernardo, en lugar del oratorio principal del cuarto bajo, como el resto. En ese momento se había perdido la noción de su autoría: *Otro Quadro de s^{ta} teressa de jesus de dos varas y media de alto, n° 271*⁶¹⁸. Desde entonces se desconoce su ubicación. Díaz Padrón la considera entre las pinturas perdidas.

Seghers realizó una conocida composición representando el éxtasis de Santa Teresa (inv. 509; 264 x 195 cm.) que hoy se encuentra en el Koninklijk Museum de Amberes⁶¹⁹, cuya relación formal con la pintura de Leganés no ha podido ser probada.



Gerard Seghers, *Éxtasis de Santa Teresa*, Amberes Koninklijke Museum voor Schone Kunsten

- 272** *Otra pintura de noche de dos varas en quadro de san françisco con un libro abierto reçando en otro con un candil del n° duçientos y setenta y dos la taso en quinientos y çinquenta Reales* 0550

ANÓNIMO FLAMENCO

San Francisco orando

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

1

⁶¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶¹⁹ Bieneck 1992, p. 172, núm. A 49.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 272; marqués de Leganés 1642, núm. 272; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 272; Conde de Altamira, 1726; Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 272.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281.

Notas:

Destinada al Palacio de San Bernardo allí se documenta en 1726 como propiedad del conde de Altamira, atribuyéndose entonces a un autor flamenco: *Otro Quadro de dos varas en quadro de un s^a fran^{va}, que esta rezando con un libro abierto y su compañero con un candil en la mano, es original de un flamenco n^o 272*⁶²⁰

273 *Otra nra señora el niño sobre una cuna de pies y santa Ana con una escudilla de sopas de mano de segers del n^o duzientos y setenta y tres la taso en mill y treçientos Reales* 10300

GERARD SEGHERS

Virgen con Niño y Santa Ana.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 cm. (altura)⁶²¹.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 273; Marqués de Leganés 1642, núm. 273; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 273; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 273.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 281; Díaz Padrón 1976, p. 1034; Bieneck 1992, p. 240, núm. B43

Notas:

La obra permanece sin localizar, siendo muy pocos los datos sobre que hay sobre ella. En 1655 no se aportan las medidas, que se únicamente de manera parcial en el inventario de 1726. En esa fecha se mantiene en el palacio de San Bernardo, aunque se considera una copia de Rubens. La descripción aporta algún dato más sobre el aspecto de la pintura: *Otro Quadro de dos varas de alto es otra Ymajen de nra s^a con el Niño agarrado de las manos copia de rubens n^o 273*⁶²². Desde entonces no ha sido localizada. Díaz Padrón la cita entre las obras perdidas de Seghers.

274 *Una pintura del n^o duzientos y setenta y quatro de santo domingo de dos baras de alto y una de ancho con el perro y un libro de mano de Rubens la taso en quinientos Reales* 0500

⁶²⁰ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶²¹ Las medidas no se reflejan en el inventario de 1655.

⁶²² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124v.

PETER PAUL RUBENS.

Santo Domingo

Dublín National Gallery of Ireland

Inv. núm. 427

183 x 91 cm.

Inscripciones: 274



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 274; Marqués de Leganés 1642, núm. 274; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 274; Conde de Altamira 1726, Palacio San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 274; Matthew Anderson, Jesmond Cottage (Newcastle-Tyne) a. 1857; W. Ellis, venta Londres Christie's 1871; Colección Marqués de Bristol; adquirido a éste por la National Gallery of Dublín en 1895

Bibliografía: Rosses II p. 244, Poleró 1898, p. 130; Rooses 1897, p. 169; Duncan 1906, p. 10; López Navío 1962, p. 280; Vlieghe 1972-1973 I, p. 132, núm. 86; Díaz Padrón 1976, p. 288; Volk 1980a, p. 267; Jaffé 1989, p. 349, núm. 1208; Vergara 1994 II, p. 351; núm. A126; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Pareja del San Francisco (cat. 265), como allí el santo es representado junto a un animal alusivo a su biografía, en este caso el perro del sueño premonitorio que tuvo la madre del santo⁶²³. Junto con ella permaneció en el Palacio familiar de la calle San Bernardo en Madrid. En 1726, ya como parte de la colección Altamira se citan juntos en el Segundo oratorio, donde sorprendentemente esta pintura se atribuye a un artista italiano. Como su anterior fue Hans Vlieghe quien probó su procedencia de Leganés en el siglo XVII. Desde 1726 no se tienen datos precisos hasta su aparición en Londres a mediados del silo XIX.

275 *Un medio un medio [sic] círculo de bara y una quarta de diametro dos figuras el alma que ba huyendo del niño jesus que la busca con una luz de mano de segers n° duzientos y setenta y cinco la taso en çiento y çinquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

111,44 de anchura,

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 275; Marqués de Leganés 1642, núm. 275; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 275; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 275; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 362); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

⁶²³ Véase cat. 265 para más detalles formales. Véase así mismo el texto introductorio a la pintura de Rubens en la colección.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1035; Bieneck 1992, p. 240, núm. B44

Notas:

La serie de pinturas semicirculares relacionadas con el alma, el pecado y la redención a través del Niño Jesús, esta compuesta de diez obras. De las cuales ninguna ha sido localizada, lo que impide aproximarse mejor a la iconografía.

La serie pasó a poder de los condes de Altamira. En 1726 se cita casi al completo, todavía junta en el segundo oratorio. Esta primera pintura aparece citada sin mayores precisiones como otra *Otro del mismo tamaño donde ai dos figuras numero 275*⁶²⁴. Como conjunto permaneció en la casa de Altamira, salvándose de las primeras dispersiones y ventas de pinturas que sufrió la colección en la primera mitad del siglo. En 1864 aún eran citadas juntas en el inventario *postmortem* de Vicente Pío Moscoso⁶²⁵. Sin embargo, aunque algunas de las descripciones de este último documento, evidencian que se trata de la misma serie, algunas de las pinturas se atribuyen a Jordanes y otras a Francken, citándose la mayoría como anónimas. La iconografía se cita de manera confusa, considerándose en algunas que se trata de la penitencia de San Juan, y por las descripciones sólo algunos pueden identificarse con las citas del inventario original. Así ésta se cita como: *362 71 Una alegoría que parece representar que Jesucristo es la verdadera luz que alumbra a todo hombre. Original Anónimo Medio punto alto 2. 3 ancho 4.3 sin marco*⁶²⁶. En la partición de los bienes del conde entre sus hijos, se dispersa la serie, dos de ellas pasan a María Rosalía Moscoso, duquesa de Baena, mientras el resto, incluida ésta serán heredadas por su hijo José María Moscoso, duque de Sessa⁶²⁷. Desde entonces se desconoce su paradero.

276 *Otra del mismo grandor y tamaño del pecador que pide misericordia al niño
jesus del numº duzientos y setenta y seis la taso en duzientos y setenta y seis
çiento y çienquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Mososo XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 368); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281; Díaz Padrón 1976, p. 1035.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro pequeño donde estta el Pecador Pidiendo misericordia, nº 276*⁶²⁸. En 1864 aparece citada como: *368 77 Jesucristo acogiendo benignamente al hombre arrepentido.*⁶²⁹. Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶³⁰.

⁶²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14. f. 125.

⁶²⁵ Véase doc. 1864, núm. 358-368.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ AHN-N Baena, Caja 386, núm. 362. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14. f. 125.

⁶²⁹ Véase doc. 1864.

⁶³⁰ AHN-N, Baena, Cª 386, núm. 368. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

- 277** *Otro medio círculo de tres varas y media de diametro nra señora que pide misericordia por el pecador al p^e eterno mostrandole los pechos y su hijo al lado conforme a resucitado y el pecador detrás yncado de rodillas y el demonio azechando del n^o duçientos y sesenta y siete la taso en çiento y çinquenta Reales* ∂150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

292,75 cm. de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 277; Marqués de Leganés 1642, núm. 277; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 277; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 277; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (360); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1035-36.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro de dos varas y media en diametro donde esta nra señora Pidiendo misericordia para el Pecador n^o 277*⁶³¹. Esta tiene unas medidas mayores, iguales al cat. 282, es probable que se colgaran en una posición privilegiada respecto a las demás. Es llamativo que en 1726 la medida es una vara menor (208,95 cm. de diámetro), lo que arroja dudas sobre su tamaño real.

En 1864 aparece citada como: *360 67 Medio punto en que se ve al padre eterno queriendo descargar todo el golpe de su indignación sobre los pecadores y jesucristo y la virgen interponen sus ruegos. Original de Franck. Alto 4 8 1/2 Ancho 11 4 1/2 sin marco.*⁶³² Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶³³.

- 278** *Otro medio círculo de bata y quarta en diametro de l misma mano un niño jesus un anjel con un espejo en la mano y el niño que muestra al hombre en el su pecado del n^o duçientos y setenta y ocho la taso en çiento y çinquenta Reales* ∂150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 278; Marqués de Leganés 1642, núm. 278; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 278; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 278; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 365); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1037.

⁶³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14. f. 125.

⁶³² Véase doc. 1864.

⁶³³ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 367. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro del mismo tamaño donde esta un Niño Jesus y un Angel con un espejo en la mano n° 278*⁶³⁴. En 1864 aparece citada de manera que se especifica más su iconografía: *365 74 un angel con un espejo en la mano y Dios presentándole a un hombre como que le manifiesta el estado de su alma pecadora representada en la hidra de las siete cabezas, compañera en todo*⁶³⁵. Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶³⁶.

- 279** *Otra de la misma mano y tamaño el niño Jesus con un azote en la mano levantado para dar a una culebra figura del pecado y un angel detrás del qual se anpara el pecador conpunjado n° duzientos y setenta y nueue la taso en çinquenta Rs [sic]* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 363); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1036.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Un quadro en medio circulo con el niño Jesus con un azotte lebantado para dar al Pecador, n° 279*⁶³⁷. En 1864 aparece citada como: *363 72 Otro en que se vé a jesucristo con un azote en la mano arrojando al demonio y los vicios representados por varios vichos; hay tambien un angel y un hombre. Original anónimo. Medio punto compañero al anterior*⁶³⁸. Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶³⁹.

- 280** *Otro medio círculo de la misma [mano] y tamaño un anjel con un espexo en las manos en que se esta mirando el hombre al parecer ya perdonado n° duzientos y ochenta le taso en çiento y çinquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San

⁶³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶³⁵ Véase doc. 1864.

⁶³⁶ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 363. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶³⁸ Véase doc. 1864.

⁶³⁹ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 363 Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 366); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1036.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro Donde ai un Angel con un espejo y el Pecador mirandose por el n° 280*⁶⁴⁰. En 1864 aparece citada como: *366 75 Otro angel tiene otro espejo donde se mira un hombre que parece representar el estado del hombre en la gracia y amistad de Dios compañero en un todo a los anteriores*⁶⁴¹. Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶⁴².

281 *Otro medio círculo de la misma mano y tamaño con el niño jesus y el pecador arodillado delante dandose en los pechos en demostrazion de su arrepentimiento n° duzientos y ochenta y uno y le taso en ciento y cinq^{ta} Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (sin localizar); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1035.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro Donde estta el Pecador arodillado delante de un Niño Jesus n° 281*⁶⁴³. Debe corresponder a alguna de las dos pinturas consideradas representaciones de San Juan en el desierto⁶⁴⁴. Ambas heredadas por María Rosalía Luisa, duquesa de Baena⁶⁴⁵.

282 *Otro medio círculo de la misma mano y tres baras y quarta en diametro un niño jesus el cordero sobre las rodillas y en su contorno un trono de anjeles y un anjel mayor con una cruz a cuestras del n° duzientos y ochenta y dos le taso en ciento y cinquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

⁶⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

⁶⁴² AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 366. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 358 y 359.

⁶⁴⁵ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 358 y 359.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 361); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1035.

Notas:

Véase cat. 275. Las medidas son superiores al resto de la serie, iguales al cat. 287. En 1726 se cita como *Otro Donde ai un Niño Jesus metido en un trono n° 282*⁶⁴⁶. En 1864 aparece citada como: *361 82 otro que representa san Juan con el cordero y un mancebo con la cruz igual en todo al anterior*⁶⁴⁷. Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero⁶⁴⁸.

283 *otro medio círculo de bra y quarta en diametro de la misma mano con un niño
jesus y el pecador en graçia descubriendo la mitad del pecho n° duçientos y
ochenta y tres la taso en çiento y çinquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena moral.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 276; Marqués de Leganés 1642, núm. 276; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 276; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio, núm. 276; Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (sin identificar); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281 ; Díaz Padrón 1976, p. 1035.

Notas:

Véase cat. 275. En 1726 se cita como *Otro Donde estta el Pecador en graçia n° 283*⁶⁴⁹. En 1864 no ha sido identificada con ninguna de la serie⁶⁵⁰. Fue heredada probablemente por el Duque de Sessa en 1864 desde entonces se desconoce su paradero.

284 *Otro medio círculo de la misma mano y tamaño con el pecador que haçiento
penitençia de su pecado lleba la cruz cuestas y el niño jesus que le ayuda como
çirineo n° duçientos y ochenta y quatro la taso en çiento y çinquenta Reales* Ø150

GERARD SEGHERS

Escena Moral

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

111,44 de diámetro

⁶⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

⁶⁴⁸ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 361. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶⁴⁹ Doc Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 284; Marqués de Leganés 1642, núm. 284; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 284; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo (sin localizar); Vicente Pío Moscoso XV Conde de Altamira, 1864 (núm. 364); Heredada por José María Moscoso, duque de Sessa 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 281.282; Díaz Padrón 1976, p. 1036.

Notas:

Véase cat. 275. No ha sido localizada en el inventario de 1726, no encontrándose en el Oratorio junto al resto⁶⁵¹. Sin embargo, permanecería en la colección pues en 1864 aparece citada como: 364 73 *El niño Dios impone una cruz a una criatura. Compañero de todo al anterior*⁶⁵². Fue heredada por Duque de Sessa en 1864 y desde entonces se desconoce su paradero⁶⁵³.

285 *Otra ymajen de nra señora con el niño en los brazos san juan san pedro san Benito y san Verdo de mano de van dick de bara y tres quartas de alto y una terçia de ancho del n° duçientos y ochenta y çinco y la taso en quinientos y çinquenta R^s* 0550

ANTON VAN DYCK

Virgen con Niño y santos.

146,26 x 111,47 (c)⁶⁵⁴

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 285; Marqués de Leganés 1642, núm. 285; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 285; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, segundo oratorio, núm. 285; Venta Stanley Londres 1827, núm. 73.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 73; López Navío 1962, p. 282; Díaz Padrón 1976, p. 503.

Notas:

La pintura, cuya localización actual es absolutamente desconocida, permaneció en el Palacio de San Bernardo durante la vida del marqués de Leganés. Años después de su muerte, en 1711, pasó junto con el resto de la colección al conde de Altamira, heredero del III marqués de Leganés. En el oratorio del palacio de San Bernardo, se cita en 1726 ya en poder de los condes de Altamira, habiéndose perdido la noción del autor: *Otra Pintura de nra señora con el Niño s^a Juan, s^a Pedro, s^a Bernardo, s^a Benito de mano de un flamenco, n^o 285*⁶⁵⁵. Es probable que permaneciese en la colección de los condes hasta el siglo XIX. Por la descripción es idéntica a una vendida en 1827 por Stanley en Londres con tal procedencia, pero atribuida al primer estilo de Correggio: *The Virgin, Infant Christ and various Saints; St Peter is receiving the keys from the Infant, St John is seated on a sep at the feet of the Virgin, pointing with his right hand to St. Benito and St. Bernard. This Picture in the early style of the Master is from the Altamira Gallery*. La ignorancia de su paradero actual no permite establecer si era verdaderamente una obra de van Dyck o por el contrario se acercaba más a la estética del artista parmense.

⁶⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125.

⁶⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

⁶⁵³ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 364. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶⁵⁴ Las medidas vara y tres cuartas de alto y una tercia de ancho darían 146,26 x 27,86 cm. algo imposible que debe ser una error del redactor del inventario. Hemos considerado que quería decir vara y tres cuartas de alto por [una] y tercia de ancho.

⁶⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124v.

- 286** *Un desposorio de santa catalina con el niño jesus que le tiene su madre y otras tres figuras de la misma mano bara y terçia de alto y dos de ancho del n^o duzientos y ochenta y seis le taso en mill Reales*

10000

ANTON VAN DYCK

*Matrimonio místico de Santa Catalina.*Madrid. Museo del Prado
(P1544)

121 x 173 cm.

Inscripciones 286 ; 239



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 286; Marqués de Leganés 1642, núm. 286; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 286; III marqués de Leganés; cedida a Juan Bautista Marqueli, antes de 1711; Colección Real, Palacio de la Granja, 1746, "Pieza de la Chimenea junto al tocador", núm. 239; Palacio de la Granja 1666, Dormitorio, núm. 239; Palacio de Aranjuez, 1794, "Pieza del Tocador". Cuarto de la Reina, núm. 239; Museo del Prado 1834, Salón Segundo. Escuela Flamenca, núm. 342; Museo del Prado 1857, núm. 1031.

Bibliografía: Ponz 1793, X, p. 143 (¿?); Ceán 1800, IV p. 273 (¿?) ; Inventarios Reales Fernando VII. Museo del Prado, 1834, p. 64; Beroqui 1917, p. 45; López Navío 1962, p. 282; Díaz Padrón 1975, p. 115; Díaz Padrón 1976, p. 193; Volk 1980a, p. 264; Inventarios Reales Carlos III, II, 1989, p. 43; Larsen 1988, núm. 216; Poorter en Madrid 1989, p. 201, núm. 68; Díaz Padrón 1995, I, p. 476; Aterido *et al.* 2004, p. 392; Amberes Londres 1999, p. 116, núm. 12; Barnes *et al.* 2004, p. 46, núm. I.30 (con más bibliografía).

Notas:

La pintura representa la devoción a Cristo de Santa Catalina de Alejandría a través de la metáfora de su unión matrimonial con el Niño Jesús, según la conocida narración recogida en la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la Voragine. Se conocen varios dibujos preparatorios, que demuestran la preocupación de van Dyck por la composición. El colorido y la rotundidad de las figuras resume la inspiración en figuras del Rubens más italiano, que unido a la paleta utilizada, de gran venecianismo, hacen de la obra una de las más italianizantes y clasicistas pinturas religiosas de van Dyck, algo que potencia la presencia del capitel arqueológico de la parte baja.

La presencia del número de colección prueba sin lugar a dudas que el cuadro del Museo del Prado es el que perteneció a Leganés. La procedencia histórica de la pintura está casi completamente trazada hasta nuestros días. El marqués de Leganés la mantuvo en su poder hasta su muerte, pasando por sucesiva herencia a su nieto, quien, antes de su muerte en 1711, la había vendido a Juan Bautista Marqueli. Este desconocido personaje también había adquirido otras pinturas de la colección durante los años previos, según se deduce de la documentación de su la testamentaria.⁶⁵⁶ En julio de ese año los abogados del Conde de Altamira, heredero legítimo de la

⁶⁵⁶ Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección.

colección llaman la atención sobre la ausencia de la obra⁶⁵⁷. En el subsiguiente pleito sobre los bienes desvinculados ilegalmente del mayorazgo, los testigos afirman que esta obra había sido vendida por el último marqués de Leganés al tal Marqueli⁶⁵⁸. Nada se sabe con certeza de las actividades de este personaje. Sin embargo es probable que la obra no saliera nunca de España, documentándose en 1746 en poder de la Reina Isabel de Farnesio en el Palacio de la Granja, pero atribuida a Rubens: 239 *Una pintura original en Lienzo, de mano de Rubens, que rep^{ta} el Desposorio del Niño Dios, con s^{ta} Catalina Virgen; en accion de haverle puesto el Anillo, tiene vara, y quarta, y seis dedos de alto; y dos, y dos de ancho. Marco dor^{do} con tarjetas en las Esquinas*. Tras su incorporación a las colecciones reales, está perfectamente documentada en los distintos inventarios. En 1666 permanecía en el palacio de San Ildefonso, donde seguía estando atribuida a Rubens: 239. *Otro del mismo Autor [Rubens] de siete pies de ancho, y cinco y medio de alto, marco con tarjetas, que representa el Desposorio de santa Catalina, vale [f. 14v] siete mil Reales 7U000*. En San Ildefonso la cita Antonio Ponz en su *Viaje de España* publicado en 1787, aunque considerada unos *Desposorios de Nuestra Señora*⁶⁵⁹. Sin embargo antes de 1794, había sido trasladada al palacio de Aranjuez, donde se encontraba en la llamada Pieza del Tocador, aunque el inventario menciona el autor de manera ambigua: 239 *Seis pies y dos dedos de largo y quatro y quarto de alto. Los desposorios de S^{ta}Catalina. Escuela de Vandic, Rubens 3000*, Este último documento hace muy extraña es la cita de Ceán Bermúdez que la menciona en los cuartos de Felipe II en el Escorial en su *Diccionario* publicado en 1800⁶⁶⁰. Sin embargo de esta noticia, la obra permanecería aún en Aranjuez donde se recoge en el inventario de 1818 como obra de Rubens: 239 *Seis pies y dos dedos de largo quatro quartas alto, los Desposorios de Santa Catalina = Rubens*⁶⁶¹. Desde allí ingresó en el Museo del Prado, donde se encontraba ya en 1834 a la muerte de Fernando VII atribuido a Jordanes: 342 *Los desposorios de Santa Catalina – Jordanes - 12000*⁶⁶². Como Jordanes permanecía en los inventarios y catálogos del Museo hasta 1972, mientras la crítica dudaba de su verdadera autoría. Actualmente considera unánimemente obra de Van Dyck.

287 *Una magdalena dormida sobre un xpto crucificado y el codo sobre una calavera de bara de alto y poco menos de ancho sobre tabla de mano de un ytaliano del n^o duzientos y ochenta y siete la tasa en ochoçientos y ochenta Reales*

0880

ANÓNIMO

Magdalena dormida

No localizada.

Documentada por última vez en 1715

T. 83,58 x-83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 287; marqués de Leganés, 1642, núm. 287; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 187; III marqués de Leganés 1681, Barcelona; a. 1711, Almirante de Castilla; probablemente Madrid, Iglesia de San Pascual, d. 1715.

Bibliografía: López Navío 1962, p. .

Notas:

⁶⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶⁵⁸ Testimonio de los testigos en el pleito por los bienes desvinculados del mayorazgo. Archivo Diocesano de Madrid, C^a 2102/ 3, ff. 15. 12 agosto 1711

⁶⁵⁹ La mención de Ponz es muy ambigua, pues la Pieza segunda cita unos *Desposorios de Nuestra Señora* de Rubens (Ponz IV, p. 140), que tradicionalmente se ha considerado es la pintura que nos ocupa

⁶⁶⁰ Ceán también menciona en San Ildefonso los *Desposorios de Nuestra Señora* de Rubens, que ya mencionara Ponz, lo que hace sospechar que no se trata de la pintura del Prado como se ha considerado hasta ahora.

⁶⁶¹ Citamos por la transcripción manuscrita de la Biblioteca del Museo del Prado, f. 21, núm. 20783.

⁶⁶² Citamos por la transcripción manuscrita de la Biblioteca del Museo del Prado, f. 64

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio⁶⁶³.

Fue utilizada por el III marqués de Leganés como parte de las obras de arte llevadas con él a Barcelona durante la ostentación de su cargo como virrey de Cataluña, según se afirma en el documento de envío de pinturas a tal ciudad de 29 de diciembre de 1680⁶⁶⁴. Se desconoce si regresó de Barcelona. En julio de 1711 los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia⁶⁶⁵. Ese mismo año, en el pleito subsiguiente los bienes desvinculados del mayorazgo los testigos afirman que esta pintura había sido vendida por el III marqués de Leganés al Almirante de Castilla, y que fue vista en la Iglesia de San Pascual de la corte: [otras pintura] *la uio tambien en casa del Almirante y assi mismo la Magdalena dormida n° 287 y le parece la uio en la Yglesia de Sⁿ Pasqual*⁶⁶⁶. Aun en 1715 Manuel Abellán, testigo aportado por los testamentarios del III marqués de Leganés afirma que fue entregada al Almirante y permanecer en san Pascual⁶⁶⁷. Desde entonces no hay más noticias.

288 *un calvario de gran cantidad de figuras pequeñas de alberto durero a pie y a cauallo tres quartas de ancho y media bara de alto del n° duzientos y ochenta y ocho la tasa en tres mill Reales* 3000

LUCAS VAN VALCKEMBORCH

Calvario

T. 42 x 66,5 cm.

Colonia. Wallraf Richartz Museum

Inscripciones +114+; Firmado 1568.



Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 288; Marqués de Leganés 1642, núm. 288; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 288; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, Oratorio, núm. 114.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 282; Agulló 1994, p. 160 .

Notas:

El Museo de Colonia alberga una tabla de Lucas Vackemborch, cuyo número +114+ la identifica con la que estaba presente en 1753 en la villa de Morata. Dado el origen de la colección atesorada en la colección formada por Leganés en el siglo XVII cabe identificarla con el Calvario que atribuido a Durero se cita con las mismas medidas en los inventarios de 1637, 1642 y 1655.

Sin embargo los datos son confusos sobre la ubicación precisa que dio Leganés a la tabla que él consideraba obra de Durero. En junio de 1655 se inventaría y tasa en el Palacio de San Bernardo en la elevada cantidad de 3000 reales. Aunque en el inventario de las propiedades de Morata de Tajuña vuelve a citarse una pintura bajo ese número de tema similar: *288 otra pequeña de*

⁶⁶³ AIZ, Altamira, 449, d. 32; véase Apéndice Documental, Doc. 1.

⁶⁶⁴ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

⁶⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁶⁶⁶ *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganes que murio en Paris en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte, A.D.M., C^a2103/ 3, 27 abril 1711. Resumen de las declaraciones del 3er testigo.*

⁶⁶⁷ *El s^{or} Conde de Altamira sobre el Reíntegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganes y otros, A.D.M., C^a 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715*

cuando crucificaron a nro sr n° ducientos y ochenta y ocho 260 [reales]⁶⁶⁸. En cualquier caso la pintura pasó a ser propiedad de los condes de Altamira en 1711, dado que el X conde de ese Título Antonio Gaspar de Moscoso no reclamó la obra número 288 como una de las que no lo fueron entregadas, lo que confirma que en esa fecha se mantenía en la colección⁶⁶⁹. Reapareciendo en 1753 en la villa de Morata.

289 *Una nra señora con el niño en los braços de mano de lubin de tres quartas de alto y dos trçias de ancho n° duçientos y ochenta y nueue la taso en ochoçientos Reales* Ø800

BERNARDINO LUINI

Virgen con el Niño en brazos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,68 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 289; Marqués de Leganés 1642, núm. 289; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 289; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 289.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 282; Ruiz Manero 1988, I, p.82.

Notas:

Muchas son las imágenes de la Virgen con el Niño en sus brazos que se han conservado, sin que ninguna pueda ser relacionada con seguridad con el cuadro de Leganés.

La más interesante se encuentra en la colección Wallace (inv. P8, 73 x 54 cm) se considera de las primeras del autor, muy influenciado por Andrea Solario. Procede de la colección Northwick pagada en 1859. En el inventario Behtnal Green en 1872 aparece incluida⁶⁷⁰. No se aprecia número de colección ni en la foto del catálogo de Ottino della Chiesa, ni en la fotografía de la Biblioteca Hertziana.

Otra muy relevante es la existente en Nivaagard, en la colección Hage (58,5 x 50,8cm) procede de la colección Mackenzie y en 1907 estaba en la colección G. Donaldson de Londres, de quien la adquirió Hage. Está inspirada en la *Madonna del Cuscino Verde* de Andrea Solario⁶⁷¹. La foto no muestra rastro de número de colección. Ruiz Manero, menciona que quizás se corresponda con la que tuvo Leganés.

En el Cleveland Museum of Art, (Ohio), procedente de la colección Holden, se encuentra otra, expuesta en 1860 en Nueva York y posteriormente en 1863 ; y que en 1883-84 se documenta en Boston. Procede de la colección James Jackson Jarves, quien vivió en Roma en la primera mitad del '800 y reunió 300 pinturas y objetos de arte que llevó a Cleveland en torno a 1850. Después de la colección Holden, donada al museo en 1914⁶⁷². La foto no confirma la posible procedencia de Leganés, no hay número.

En la colección de Frederick Schumacher de Columbus en Ohio, hay otra (48,2 x 41,3 cm), procedente de la colección Eric Bergmann que fue adquirida en la venta Parke Bernet Galleries de Nueva York el 34 XI 49, n° 64. Se encuentra deteriorada y ha



Bernardino Luini, *Virgen con Niño*, Nivaagard

⁶⁶⁸ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁶⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁶⁷⁰ Ingamells 1985, p. 303, núm. P8; Ottino della Chiesa, 1956, p. 85, ill 93.

⁶⁷¹ Ottino della Chiesa, 1956, p. 124, núm. 195, ill 94

⁶⁷² Ottino della Chiesa, 1956, p. 72, núm. 38, ill. 91.

sufrido pérdidas. El paisaje permanece original y es muy bueno⁶⁷³. No tiene número de colección a la vista de la foto.

La de Leningrado (tabla pasada a tela, 92 x 39), es muy cercana a la *Madonna della Mele* también de Luini. Perteneció al conde Italinsky, embajador de Russia en Roma en 1811 y éste la ofreció al Zar Alessandro I⁶⁷⁴. La foto no muestra número.

En Milán hay dos versiones similares, en la colección Litta Modignani de Milán, (T. 68 x 55cm), derivado muy de cerca del ejemplar de la Wallace. Publicada en 1901, apenas tiene bibliografía, pero la ilustración que publica Ottino, no parece tener ningún número de colección con que relacionarla con la de Leganés⁶⁷⁵.

290 *Una pintura del basan de tres quartas de ancho y una bara de alto del prendimiento de nro señor del n° duzientos y nobenta la taso en mill y cient Rs 10100*

BASSANO

Prendimiento

No localizado.

Documentado por última vez en 1659

62,68 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 290; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 290; Ambrosio de Guzmán y Spinola, 1659; duquesa de Arcos 1684.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 282; Álvarez Lopera, 2003, pp. 31 y 59, n. 96.

Notas:

En el inventario del cardenal Ambrosio Spinola y Guzmán, mencionado por Álvarez Lopera, se cita como una Oración en el Huerto, aunque es altamente probable que se trate de esta pintura que paso a su poder en 1659 como un *Prendimiento* de Bassano, y él legó a la duquesa de Arcos. En la revisión del mayorazgo de 27 de julio 1711 se anota su ausencia del mayorazgo de Leganés⁶⁷⁶.

Un ejemplar del *Prendimiento*, atribuido a Francesco Bassano el joven se encuentra en el Museo de Cremona, aunque sus medidas (260 x 130 cm) son mayores que el cuadro que tuvo Leganés. Un réplica de ésta se encontraba en Wiltshire, (Stourhead House) atribuida a Leandro (Véase Gore 1957, p. 179, ilustración XIX y Arslan 1960, I, pp. 215 y 223), pero las medidas, 115 x 95,5 cm. son ligeramente mayores que la pintura de la colección Leganés.

291 *Una nra señora con el niño en brazos que pone a su madre una corona en la canezca una vara y dos terçias de alto y una de ancho del bronzino del n° duzientos y nobenta y uno le tasa en duzientos reales 0200*

ALESSANDRO ALLORI

Virgen con Niño que la corona

No Localizada.

139,3 x 83,58 cm. aprox.

Documentado por última vez en 1828

⁶⁷³ Ottino della Chiesa, 1956, p. 73, núm. 40, ill. 89.

⁶⁷⁴ Ottino della Chiesa, 1956, p. 81, núm. 76, ill 90.

⁶⁷⁵ Ottino della Chiesa, 1956, p. 118, núm. 168.

⁶⁷⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 291; Marqués de Leganés 1642, núm. 291; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 291; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 291; Conde de Altamira, h. 1828; Venta Stanley 1 junio 1828, nº 51.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 282; Heikamp 1956, II, p. 18.

Notas:

La pintura de Leganés ha de tratarse de alguna copia o versión de una muy extendida composición con la Virgen que sostiene al niño sobre sus rodillas, mientras éste la corona con una guirnalda de flores, generalmente representados junto a un cestillo con labor de costurera. A este grupo principal se le incorpora un paisaje, que varía según las versiones analizadas por Simona Lecchini⁶⁷⁷. Una de ellas, en paradero desconocido, fue realizada sobre tabla (100,3 x 76,8 cm), se la conoce por que en 1682 pasó por la Galería Conalghi de Londres. La firma y la fecha de 1586 hacen que la autora la considere como la primera versión, de la que se conocen algunas copias. Esta es similar a la conservada en la Galleria Palatina de Florencia (Inv. 1912, núm. 442; 133,8 x 94 cm.), considerada por Lecchini una variante de la anterior. De ésta únicamente



Alessandro Allori, *Virgen coronada por el Niño*, Paredero desconocido.



Alessandro Allori, *Virgen coronada por el Niño*, Florencia, Galleria Palatina

se puede seguir su procedencia hasta 1828 cuando se encontraba en la Galleria dall'Inghierami⁶⁷⁸.

En el Ermitage de Leningrado se conserva otra versión de la misma composición (131 x 114 cm.), también firmada, que incorpora un mayor desarrollo del paisaje, y decoración floral en la gruta donde se encuentran los dos protagonistas. De esta deriva la copia del Museo de Gante (156,7 x 113,5 cm), que estuvo en la colección de Mayer-Casier de Brujas en 1956, procedente de Sevilla donde tenía una atribución a Murillo. Según Lecchini, esta sería la procedente de la colección Leganés⁶⁷⁹. Aunque ninguna prueba hay al respecto, las cualidades puramente nórdicas de la obra de Gante, cuyo mejores ejemplos son la frondosidad de los árboles y las casas reflejándose en el agua, pueden ser un argumento a favor de esta identificación. Se puede considerar este aspecto flamenco, un incentivo para que Leganés la adquiriese. Sin embargo, en el Palacio Real de Madrid existe una réplica (157 x 86 cm.)

que Pérez Sánchez estimó que era la procedente de Leganés⁶⁸⁰.

La cuestión sobre qué ejemplar de esta conocida



Alessandro Allori, *Virgen coronada por el Niño*, Amberes, Museum voor Schone Kunst



Alessandro Allori, *Virgen coronada por el Niño*, Leningrado, Ermitage



Allesandro Allori, *Virgen coronada por el Niño*, Gante, Museum voor Schone Kunsten

⁶⁷⁷ Lecchini Giovannoni 1991, p. 386 y ss.

⁶⁷⁸ Chiarini & Padovani 2003, p. 28, núm. 19.

⁶⁷⁹ citando Haikamp 1956, II, p. 18

⁶⁸⁰ Pérez Sánchez 1665, p. 485

composición de Allori fue el verdaderamente poseído por Leganés, permanece aún irresuelta, a la falta de una prueba definitiva. Ninguna de las dos pinturas, ni la de Gante ni la de Madrid, tienen medidas estrictamente similares a la del inventario Leganés, si bien la del Palacio Real se aproxima algo más. Sin embargo nada se sabe sobre la procedencia de ésta, ni el momento en que pasó a la colección real. Por lo que no puede ser afirmado con seguridad que fuese la de Leganés. Idéntica falta de datos sobre la procedencia sucede con la de Gante. A su favor está el hecho de que en 1726 la pintura de Leganés se creía realizada por un flamenco, lo que implica una mayor cercanía al ejemplar del museo belga.

292 *Una pintura de noche de la mano del de amberes del prendimiento judas besando a nro señor sus apóstoles y san pedro con la espada en la mano tres varas de ancho y dos de alto del n° duzientos y nobenta y dos la tasa en quatro mill Reales*

40000

GERARD SEGHERS

Prendimiento de Cristo

154 x 239 cm.

Madrid colección Manuel
González (citado por última
vez en 1992)

Inscripciones 2290; 292



Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 292; marqués de Leganés 1642, núm. 292; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 292; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Recibimiento de mi señora”, núm. 2290; Conde de Altamira, hacia 1812, Alcoba del señor don Ventura, núm. 2290; a. 1812, Conde de Altamira, Palacio de Madrid, Habitaciones de su hija María Agustina, secuestrada por el ejército francés el 12 de noviembre de 1812; Probablemente devuelto antes de 1815; Colección Manuel González, Madrid, citado en 1974

Bibliografía: López Navío 1962, p. 282; Díaz Padrón 1976, p. 890; Nicolson 1978, p. 89; Nicolson 1971-73 p. 41, fig. 4; Balis 1983, p. 44, n. 80; Bieneck 1992, p. 136-137 núm. A8.

Notas:

Esta pintura sin atribución clara en el inventario pero de gran valor económico fue destinada por Leganés a su palacio de la calle de San Bernardo, donde se localizaba aún en 1726 como obra original flamenca: *Ottro Quadro del Prendim^o de Christto de tres varas de ancho es original de un flamenco n° 2290*⁶⁸¹. Se documenta en la misma ubicación en 1812 entre las pinturas que secuestró el ejército francés. En ese momento se encontraba en la Alcoba de María Agustina, hija del conde de Altamira, Vicente Joaquín, poseedor de la pintura y se considera como una pintura de Gerard Honthorst: *un Prendim^o como de 3 var^{as} escasas en cuadro de Gerardo Lanoté*⁶⁸². Probablemente sería devuelto como el resto de las pinturas secuestradas. No localizándose desde entonces hasta que fue mencionado por Nicolson en la colección Manuel González de Madrid. Díaz Padrón la citó sin identificarla como pintura anónima perdida procedente de la colección Leganés. Bieneck la incluyó como obra de Seghers en su monografía sobre el artista, citándola en la misma colección González.

⁶⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

⁶⁸² AHN-N, Baena, C^a 291, Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

Donde sin embargo no hemos tenido oportunidad de estudiarla. S Anne Delwing, en comunicación oral desestima la atribución a Seghers, presumiendo la de otros artistas como Adam de Coster.

- 293** *Un san pedro con el gallo llorando de mano del españoletto de bara y doçana de m^{ta} alto y una y quarta de ancho del n^o duçientos y nobenta y tres esta tasada en morata*

Josepe RIBERA

No localizada.

San Pedro llorando

Documentada por última vez en 1655

90,54 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 293; Marqués de Leganés 1642, núm. 293; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, 1655, núm. 293.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 130; López Navío 1962, p. 283; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83

Notas:

Destinada por el marqués a la villa de Morata, se tasa allí tras la muerte del marqués: *293 otra pintura de s^a Pedro n^o doscientos y nobenta y tres 600 [reales]⁶⁸³. No se tienen más noticias de la pintura aunque es muy probable que fuera heredada en 1711 por el conde de Altamira, dado que no se encuentra entre las obras reclamadas por el conde, que tenía derecho a la totalidad de la colección.⁶⁸⁴*

En 1864 en la colección del XV conde de Altamira se consigna un San Pedro copia de Ribera que pudiera tener relación con el que nos ocupa⁶⁸⁵. Ésta fue heredada por su hija la duquesa de Baena, María Rosalía Luisa⁶⁸⁶, desconociéndose su paradero actual lo que impide decidir si se trataba de la que adquirió Leganés en el siglo XVII.

Es imposible identificar la pintura de Leganés con un modelo concreto de este tema realizado por Ribera, dada la profusión de obras suyas que abordan la historia del arrepentimiento de San Pedro, muchas de ellas copias y pinturas de taller⁶⁸⁷.

- 294** *un san geronimo desnudo cubierto con una capa colorada con un xpto libros y calabera de mano de françisco flores una bara de ancho y una quarta de alto del n^o duçientos y nobenta y quatro le taso en ochoçientos Reales* 800

FRANS FLORIS

No localizada.

San Jerónimo penitente

Documentada por última vez en 1868

T. 92 x 65 cm.⁶⁸⁸

⁶⁸³ AHPM 6267 f. 711; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁶⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁶⁸⁵ AHN-N, C^a 291, Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 315.

⁶⁸⁶ AHN-N, C^a 386, núm. 315. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

⁶⁸⁷ Véase Spínosa 2003, p. 253, núm. A16; p. 254, núm. A17, A18, A19; p. 260, núm. A37; p. 272, núm. A67; p. 277, núm. A79, A80, p. 318, núm. A125; Spínosa 1979, p. 135, num. 333; 334; 335; 336; 337; 338; 339; 340; 341; 342; 343; 344; 345; 346; 347; véase también Madrid 1992, p. 218

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 294; Marqués de Leganés 1642, núm. 294; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 294; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 294; José de Madrazo 1856, núm. 509; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 486; Marqués de Leganés 1868, núm. 509.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 123; Vista Alegre, s. n., p. 117; Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282; Zapata Vaquerizo 1993, p. 33.

Notas:

La alusión a Francisco Flores debe tratarse de una castellanización del nombre Frans Floris, que probablemente leerían los redactores del inventario. La pintura permaneció en el palacio de Sna Bernardo, donde estaba en 1726 cuando la colección pertenecía ya a la casa de los condes de Altamira. En ese momento se considera obra de un artista flamenco anónimo: *Otro Quadro de vara y quarta de alto y de ancho una vara es un san Geronimo desnudo cubiertto con una capa colorada de mano de un flamenco n° 294*⁶⁸⁹. Se mantuvo en poder de los condes de Altamira, hasta su adquisición por José de Madrazo, cuyo catálogo de 1856 aporta más detalles al aspecto de la pintura a la vez que confirma la autoría de Floris:

509 *san Jerónimo en el desierto*

Está arrodillado dentro de una gruta, delante de un Crucifijo que hay sobre una roca, e la que se ven ademas una calavera, varios libros y un tintero. Tiene las manos cruzadas al pecho, y cubre en parte su desnudez un manto de púrpura que le cae del hombro (mas de media figura del tamaño natural. Tabla.).

Con la misma descripción se cataloga en la quinta de Vista-Alegre, ya propiedad del Marqués de Salamanca. Sin embargo no comparece en ninguna de las ventas parisinas de su colección, perdiéndosele la traza a la pintura desde su pertenencia a este coleccionista decimonónico.

295 *Otro san geronimo orando a un xpto que tiene en la mano y en una mesa una calauera de mano del españoletto de b^a y media de ancho y bara y m^a de alto del n° quinientos y nobenta y cinco [sic] y la taso en quinientos y cinquenta Reales* 0550

Jusepe RIBERA

San Jerónimo en oración

107 x 86 cm.⁶⁹⁰

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 295; Marqués de Leganés 1642, núm. 295; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 295; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, Segundo Oratorio, núm. 295; José de Madrazo 1856, núm. 419; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista-Alegre, núm. 408; Marqués de Salamanca 1868, núm. 419.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 123; Vista-Alegre, s.n., p. 99; Poleró 1898, p. 130; López Navío 1962, p. 276; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 259.

⁶⁸⁸ Las medidas debían estar confundidas. Quizás sea un error por vara de ancho y tres cuartas de ancho, medidas que tenía la pintura cuando se encontraba en la colección Madrazo.

⁶⁸⁹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

⁶⁹⁰ Medidas según el catálogo de la colección Madrazo de 1856. Las aportadas por el documento original de 1655 serían 125,37 x 125,37 cm. Sin embargo estas medidas parecen un error del escribiente del inventario. La copia del archivo Valencia de Don Juan (IVDJ 26 I 18, f. 219) afirma que era de vara y cuarta de ancho por la misma altura (125 x 104), mas cercanas a las que ofrece el catálogo de Madrazo. Sin embargo tal diferencia de casi 20 cm. puede indicar que la pintura hubiese recortada en anchura.

Notas:

La representación de San Jerónimo en oración se mantuvo en el Palacio de la calle san Bernardo, donde vuelve a consignarse en 1726, ya como propiedad del entonces conde de Altamira bajo la misma autoría: *Otro quadro de un s^a Geronimo que esta orando delante de un crucifijo copia del españoletto, n^o 295*⁶⁹¹. José de Madrazo la adquirió de la colección Altamira en la primera mitad del XIX, apareciendo en el catálogo de su colección, que ofrece la mejor descripción del cuadro:

419 San Jerónimo en el desierto

Tiene en la mano derecha un crucifijo, y con la izquierda se golpea el pecho. Delante hay una mesa con manuscritos y una calavera (media figura del tamaño natural)

Posteriormente pasaría a poder del marqués de Salamanca, en cuya quinta de vista alegre se vuelve a consignar con la misma descripción. Sin embargo no aparece en los catálogos parisinos de venta de sus cuadros. No teniéndose más noticias de la pintura. Pese a las medidas y la descripción del catálogo de Madrazo, no se ha podido identificar la obra con ninguna pintura de Ribera. La que se aproxima en mayor medida es el ejemplar del Museo de Arte de Cleveland⁶⁹². Aunque con sutiles diferencias con la que describe el catálogo Madrazo, especialmente en las manos que sostienen la piedra y el crucifijo, que estarían intercambiadas, y la calavera que en el cuadro de Leganés-Madrazo, parece estar situado junto al manuscrito.



Ribera, *San Jerónimo Penitente*, Cleveland Art Museum

296 *Un san frañçisco horando a un xpto encruzijado las manos de segers de bara de alto y tres quartas de ancho del n^o duziento y nobenta y seis = esta dio su ex^a en vida al señor obispo de cuenca*
Dada al s^r obispo de cuenca

GERARD SEGHERS

San Francisco orando

83,58 x 62,68 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 296; Marqués de Leganés 1642, núm. 296; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 296.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282; Bieneck 1992, p.240, núm. B45.

Notas:

Donada por el marqués de Leganés al Obispo de Cuenca. Se desconoce la fecha exacta de la donación, que debió producirse entre 1642, cuando se cita la pintura en el documento de incorporación de las pinturas al mayorazgo y 1655 cuando se cita ya como entregada al obispo. Probablemente se tratara de Enrique Pimentel, obispo de cuenca desde 1623 a 1653⁶⁹³. No ha podido ser relacionada con ninguna obra similar realizada por este pintor.

297 *Una pintura de nro señor con algunos de sus apostoles con la mano derecha 10000*

⁶⁹¹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v.

⁶⁹² Véase Spinoso 2003, p. 316, n. A219; Spinoso 1978, p. 121, núm. 187

⁶⁹³ Véase el capítulo sobre la dispersión de Leganés, para más datos sobre las donaciones y sus receptores.

alçada hechandoles la bendicion de bara y quarta de ancho dos terçias de alto de jorxeon castelfranco mro de tiçiano en tabla del n° duçientos y nobenta y siete la taso en mill Reales

GIORGIONE

Cristo y los Apóstoles

No localizada.

Documentada por última vez hacia 1711.

T. 104,47 x 55,72 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 297; Marqués de Leganés 1642, núm. 297; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 297; Juan Bautista Marqueli, antes de 1711.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 282.

Notas:

No se conoce ninguna composición similar entre las obras conocidas de Giorgione. Sin embargo, el redactor del inventario parece estar leyendo una firma sobre la pintura, lo que podría indicar la autenticidad de la obra. La descripción permite relacionarla con algunas de las pinturas de la primera época del artista, en las que representa narraciones del Nuevo Testamento, como la *Adoración de los Pastores* de la National Gallery de Londres, o la versión del mismo tema en la National Gallery de Washington, con réplica en el Kunsthistorische Museum de Viena, que fue propiedad del Archiduque Leopoldo Guillermo⁶⁹⁴. Tampoco entre los seguidores de Giorgione aparece ninguna pintura similar a la descrita en el inventario de Leganés⁶⁹⁵.

La obra salió de la colección Leganés antes de 1711. El 27 de julio se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira⁶⁹⁶. Los testigos del pleito de acreedores al conde, afirmaron que había sido entregada al mercader Juan Bautista Marqueli por 50 doblones, sin aportar ninguna fecha⁶⁹⁷.

298 *Una nra señora con diferentes figuras a la puerta de un templo de mano del mro rujier una bara de alto y tres quartas de ancho del n° duçientos y nobenta y ocho la taso en quinientos Reales*

Ø500

ROGIER VAN DER WEYDEN

Escena con la Virgen

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 298; Marqués de Leganés 1642, núm. 298; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 298; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, salón entre los dos patios, núm. 298.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282; Bermejo 1980, pp. 134

Notas:

⁶⁹⁴ Para la obra de Giorgione véase Zampetti, 1976; Pignatti 1978; Pignatti - Pedrocco 1999 y Viena 2004.

⁶⁹⁵ Véase al respecto Venecia 1955.

⁶⁹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁶⁹⁷ Archivo Diocesano. C^a 2102/ 3, ff. 15. 12 agosto 1711

Nada se sabe de esta pintura atribuida a van der Weyden destinada al palacio de San Bernardo por el marqués. Adquirida antes de 1637, allí se localiza a su muerte y muchos años después, ya cuando la colección es propiedad de los condes de Altamira. En 1726 se describe como: *Una Pintura en tabla de mano del maestro ruyier de vara y terçia; de alto y dos poco menos de ancho donde ai diferentes figuras n° 298*⁶⁹⁸. Desde entonces no hay noticias de esta obra. Se ha citado siempre como pintura no localizada de este autor en la colección Leganés.

Sus evidentes relaciones iconográficas con los *Desposorios de la Virgen* de Robert Campin del Museo del Prado, (Inv. P1887; T. 77 x 88), hicieron que en ocasiones se considerara que se trataba la misma, especialmente cuando la obra del Prado se atribuía a van der Weyden durante el siglo XIX y principios del XX⁶⁹⁹. Sin embargo, no puede tratarse del mismo cuadro dado que la pintura del museo madrileño se documenta en la Colección Real desde que fue entregada al Escorial por Felipe II, como un tríptico cuyas puertas albergaban temas desconocidos y se mantuvo en el monasterio escurialense hasta que ingresó en el Museo el 14 de abril de 1839⁷⁰⁰. Descartada la posibilidad de que se trate del mismo tríptico queda en suspenso la posibilidad de que Leganés disfrutara de una copia o versión similar a la que poseyó el monarca español.



Robert Campin, *Desposorios de la Virgen*, Madrid, Museo del Prado

- 299** *Un santo xpto que un sayon le ata a la columna y otro que esta haziendo un manojo para azotes de mano de segers dos baras de alto y una y media de ancho n° duzientos y nobenta y nueue la taso en quinientos Reales* 0500

GERARD SEGHERS

Cristo atado a la columna.

167,16 x 125,37

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 299; Marqués de Leganés 1642, núm. 299; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 299.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282; Díaz Padrón 1976, p. 1039; Bieneck 1992, p. 241, núm. B46.

Notas:

La obra, ejemplo de las imágenes piadosas de Seghers, salió de la colección muy pronto. Aunque se cita y valúa en 1655 junto al resto de obras, no fue heredada en 1711 por el conde de Altamira, en cuyo recuento de las obras de la colección realizado en junio de ese año ya se anota su ausencia⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119v.

⁶⁹⁹ Se incluyó en el catálogo del Museo por primera vez en 1889, momento en que ya se apuntó que procedía de la colección Leganés, donde se atribuía a Rogier van der Weyden, Museo del Prado 1889, p. 314, núm. 1817^a.

⁷⁰⁰ Museo del Prado 1910, p. 326; Casal 1930-1931, p. 40, Alba Carcelén en Madrid 2006, p. 77, n. 8

⁷⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 299.

- 300** *Una ymagen de nra señora con el niño en los brazos del mro quintin de media bara de alto y una quarta de ancho del n° trezientos la taso en duzientos Reales* 8200

QUENTIN METSYS

Virgen con Niño

41,79 x 20,89 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 300; Marqués de Leganés 1642, núm. 300; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 300; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira, 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282.

Notas:

Probablemente se tratara de una obra sobre tabla, aunque el soporte no se afirma en los inventarios. No se tienen más datos de esta pintura de devoción atribuida a Quentin Metsys, aunque probablemente sería heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no es reclamada entre las pinturas perdidas o no entregadas⁷⁰². Sin embargo no ha sido localizada en los inventarios posteriores de esta casa nobiliaria. La escasez de datos impide relacionarla con modelos conocidos del artista.

- 301** *Un san geronimo de media bara en quadro con la calauera leyendo en un libro m^{ta} de alberto durero del n° trezientos y uno esta tasada en Morata*

ALBRECHT DÜRER

San Jerónimo.

41,79 x 41,79 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 301; Marqués de Leganés 1642, núm. 301; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 301; Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711; Ventura de Moscoso Osorio, Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, núm. 2283 (?).

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 280.

Notas: La pintura fue llevada por Leganés a la Villa de Morata donde se tasó en la elevada suma de 2400 reales⁷⁰³, lo que implica que se trataba de una obra de pequeño tamaño, pero de gran calidad y aprecio. Compárese por ejemplo con los 600 reales que alcanzó el retrato desconocido también atribuido a Durero



Taller de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, Maastricht, Bonnefanten Museum

⁷⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁷⁰³ AHPM 6267, f. 709. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

(cat. 34). Por las dimensiones recuerda sobremanera a la tabla del Museu de Arte Antiga de Lisboa (inv 828; T. 59,5 x 48,5 cm.) Composición muy famosa entre los artistas nórdicos de la que fácilmente pudo obtener Leganés una copia. Uno de los artistas que mejor abordaron versiones de esta conocida tabla dureriana fue Joos van Cleve cuya fórmula con un paisaje al fondo fue repetida en innumerables ocasiones. Por ejemplo la versión del Boijmans van Beuningen de Róterdam (inv. 1918; T. 31 x 22,5 cm), o la copia del Bonnefantenmuseum de Maastrich (inv. NK 4043; L. 80 x 109cm). En España se encuentra una copia en la catedral de Burgos⁷⁰⁴

También Marinus Reymerswaele realizó imágenes de San Jerónimo inspiradas en el primer modelo de Durero⁷⁰⁵. De ese autor circularon varias representaciones de este santo entre el coleccionismo hispano hasta el siglo XX. Un ejemplo es la tabla que ingresó en el Museo del Prado, como parte del legado Bosch (P2653; 80 x 108 cm.)⁷⁰⁶ réplica de la pintura idéntica que desde 1636 se encontraba en la colección real hoy también en el Museo del Prado (P2100; 71 x 101cm), que mantiene los mismos elementos y gestos relatados en el inventario de Leganés. Por último se conserva otra tabla representando a San Jerónimo atribuida a un discípulo de Reymerswaele que procede de El Escorial, de donde se atribuía a Holbein y en ocasiones se ha tenido por pintura de Jan Massys , (P2099; T. 75 x 100 cm.)⁷⁰⁷.

Sin embargo todos estos ejemplos tienen medidas muy superiores a la tabla que disfrutó el marqués. De ella nada se sabe con seguridad después de que se citara en Morata en 1655. Sin embargo es probable que fuera heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no se reclamó como ausente de la colección a la que tenía derecho en su conjunto⁷⁰⁸. Posteriormente no se documenta con precisión, si bien podría corresponder a la sobrepuerta citada en el llamado Recibimiento de mi señora con otra numeración: *Una Pinttura de un s^a Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n^o 2283*⁷⁰⁹.



Taller de Joos van Cleve, San Jerónimo, Burgos, Catedral

302 *Una nra señora con el niño en brazos san joseph y santa ana de bara en quadro del chiboli del n^o trezientos y dos la taso en mill Reales* 16000

LUDOVICO CARDI, IL CIGOLI.

Virgen con Niño, San José y Santa Ana.

No localizado.

Documentado por última vez en 1684

83,58 x 83,58 cm . aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 309; Marqués de Leganés, 1642, núm. 302; Marqués de Leganés febrero de 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 302; Gaspar Felipe de Guzmán, II marqués de Leganés febrero 1655-1659; Arzobispo Ambrosio de Guzmán y Spinola, 1659-1684; Luis Moscoso y Guzmán, IX Conde de Altamira 1684.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 282; Álvarez Lopera 2003, p. 31, n. 78.

Notas:

El tema de la Madonna con Bambino y Santa Ana no se da en la obra pictórica de Ludovico Cardi. Tampoco hay datos para apuntar a una obra perdida, pues en el corpus de sus

⁷⁰⁴ Véase salamanca 2002-2003, p. 314 para más detalles sobre esta pintura.

⁷⁰⁵ Panofsky 1995, p. 224.

⁷⁰⁶ Museo del Prado-Nuevas adquisiciones 1996, p. 365.

⁷⁰⁷ Museo del Prado-Colección Real, núm.452. Servicio de documentación del Museo del Prado.

⁷⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁷⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

dibujos, en la docena de ejemplos en que abordó la Sagrada Familia, nunca aparece otra figura femenina⁷¹⁰.

Adquirida por Leganés mucho antes de 1637 esta obra de Cigoli descrita como una Sagrada Familia con Santa Ana fue una de las treinta y ocho pinturas que el II marqués de Leganés entregó en 1659 a su hermano el futuro arzobispo de Sevilla, como pago tras el acuerdo económico por la herencia de su padre⁷¹¹. La pintura ha de ser la misma que se cita en el testamento de Ambrosio donde se lega a su primo don Luis conde de Altamira, pero descrita como una *Virgen con Niño San Juan y un pichón*, lo que arroja dudas sobre su verdadera iconografía (Álvarez Lopera). No se conocen representaciones de la Sagrada Familia con Santa Ana, sin embargo, sí se tiene noticias de representaciones de la familia con San Juan, como la que en 1677 pertenecía al Caballero Nicollò di Cosimo Ridolfi en Florencia⁷¹².

Habiendo sido enajenada legalmente del mayorazgo de Leganés, en 1711 se anota su ausencia entre los bienes de este mayorazgo que fueron heredados por Antonio Ossorio, curiosamente hijo del IX conde de Altamira, en quien se reunieron las casas de Altamira y Leganés⁷¹³. Es posible que en este momento la pintura pasase a este Antonio a través de su padre y se incorporase a la colección Altamira, posibilidad que sin embargo no ha sido probada.

303 *La çiudad sodoma abrasada de geronimo bosco una terçia de ancho y q^{ta} de alto del n^o trezientos y tres la taso en sesenta Reales* 0060

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Incendio de Sodoma

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

20,89 x 27,86 cm.aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 303; Marqués de Leganés 1642, núm. 303; Marqués de Leganés 1655, núm. 303; Conde de Altamira antes de 1753, “Dormitorio bajo con vna ventana al patio”, núm. 390.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 282; Agulló 1994, p. 155.

Notas:

Aunque la pintura se cita en el documento de tasación de la colección y se valúa en 60 reales en 1655, vuelve a citarse una pintura con este número en la villa de Morata: *303 una lamina pequeña con su marco de ebano, n^o trescientos y tres 240 [reales]*⁷¹⁴. Lo que arroja dudas sobre la verdadera localización y condición de la pintura. En 1753 vuelve a describirse un incendio de Sodoma en la villa de Morata, ya propiedad del entonces XI conde de Altamira, Ventura de Moscoso y Fernández, aunque como ausente de la colección que colgaba en la casa: *Faltan los números 389 390 y 391 de vn San francisco de rodillas, del Ynzendio de Sodoma y Goroma y el último en piedra negra de Christo en el Pretorio*. Desde entonces no hay más noticias de la pintura que prueben la autenticidad de su atribución al Bosco.

304 *Otra del mismo tamaño de jacob patenier de un hermitaño orando debajo de un m^{ta} arbol y unas peñas y arboledas del n^o trezientos y quatro la taso en m^{ta}*

⁷¹⁰ (véase *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, cat. mostra a cura di Miles L. Chappell, Firenze, 1992, pp. 123-129)

⁷¹¹ AVDJ, 26 I 18. f. 221. Véase el capítulo de la dispersión de la colección.

⁷¹² Chappel 1981, p. 73.

⁷¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁷¹⁴ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

JOACHIM PATINIR

San Jerónimo en el Desierto

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 41,79 cm.aprox⁷¹⁵.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 56; Marqués de Leganés 1642, núm. 56; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 56.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 130; López Navío 1962, p. 283; Madrid 2007, p. 369, doc. 37.

Notas:

El tema se relaciona perfectamente con la producción conocida de este artista siendo frecuentes sus representaciones de San Jerónimo en entornos naturales de gran desarrollo paisajístico, que le hicieron tan popular. Caso de los ejemplos del Museo del Louvre (inv. RF 2429; 76,5 x 137 cm)⁷¹⁶, del Museo del Prado (P1614; 74 x 91 cm.)⁷¹⁷ y la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (inv. 144; 13,5 x 17,3 cm)⁷¹⁸ entre los modelos individualizados considerados autógrafos. Aunque también pudiera ser una copia de la tabla de algún tríptico como el que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 1936 36.14a-c; 120,8 x 81,9 cm.)⁷¹⁹; o lo que parece mucho más probable la pintura podría seguir alguna de las múltiples variantes sobre el tema realizadas por artistas de su taller o bajo una influencia más o menos directa⁷²⁰.

Leganés destinó esta pintura a su villa de Morata de Tajuña documento que confirma que se trata de un San Jerónimo: *304 un país pequeño adonde esta Sⁿ G^{mo} núm^o trecientos y quatro 600 [reales]*⁷²¹ Aunque no se documenta más allá de 1655 a la muerte de Leganés, es probable que fuera heredado por el X conde de Altamira en 1711, dado que nunca se reclamó como ausente de la colección a la que tenía derecho en su totalidad⁷²². Posteriormente no se documenta con precisión, si bien podría corresponder a la sobrepuerta citada en el llamado Recibimiento de mi señora con otra numeración: *Una Pintura de un sⁿ Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n^o 2283*⁷²³.

305 *Un san francisco reciniendo las llagas del mismo tamaño con poca diferençia del mudo del n^o trezientos y çinco la taso en dos mill Reales* 20000

JUAN NAVARRETE, *EL MUDO**Estigmatización de San Francisco*

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 27,86 cm.aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 305; Marqués de Leganés 1642, núm. 305; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 305.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 130; López Navío 1962, p. 283; de Antonio 1987, I, p. 142.

⁷¹⁵ El documento no diferencia altura y anchura, aunque por el tema se deduce una pintura apaisada.

⁷¹⁶ Cécile Scaillierez y Alejandro Vergara en Madrid 2007, p. 326, núm. 24.

⁷¹⁷ Silva Maroto en Madrid 2007, p. 292, núm. 20.

⁷¹⁸ Alejandro Vergara en Madrid 2007, p. 278, núm. 18.

⁷¹⁹ Maryam Ainsworth y Karen Thomas en Madrid 2007, p. 282, núm. 19.

⁷²⁰ Véanse otros ejemplos en Madrid 2007, p. 226, núm. 12 (Amberes Museo Bayer van den Berg- círculo de Patinir); p. 334, núm. 25 Venecia, Galleria Franchetti – taller-), p. 312, núm. 22 (Zurich, Kunsthhaus – taller), p. 304, núm. 211 (Londres National Gallery- taller-), p. 316, núm. 23 (Suiza, Clección Particular –taller).

⁷²¹ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁷²² Véase Apéndice Documental, documento 11.

⁷²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

Notas:

Desconocida imagen atribuida a Navarrete el Mudo. La tasación de las pinturas hecha por Podestà realizada en Madrid describe y tasa la obra en 2.000 reales, lo que prueba que se encontraba en el Palacio de San Bernardo hacia mayo de 1655.

Sin embargo la ubicación precisa de la pintura no es segura. En el inventario y tasación de Morata se describe un San Francisco recibiendo las llagas, aunque se tasa únicamente en 200 reales, lo que parece confirmar que se trataba de otra pintura de tema similar y no del mismo cuadro, ya tasado en Madrid. Probablemente se trate de un error de identificación de los redactores del cuadro, que al ver una pintura con el mismo tema, consideraron que se trataba de la obra de ese número⁷²⁴. De hecho la confusión con esta entrada del inventario es habitual, bajo el mismo número 305 se cita también otra pintura en el inventario y tasación de Morata mostrando un músico con guitarra⁷²⁵, nuevo error de los tasadores.

Aunque Navarrete realizó varias imágenes de este santo, no se tiene noticia de una representación del momento de la estigmatización, similar a la que poseyó Leganés⁷²⁶.

- 306** *Otra ymagen de nra señora con el niño en los brazos dos angeles que la dan flores y un san joseph al lado de una doçaua de alto y poco menos de ancho de mano de un ytaliano n° trezientos y seis la taso en mill reales* 16000

ANÓNIMO ITALIANO

Sagrada Familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

6,96 x -6,96 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 306; marqués de Leganés 1642, núm. 306; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 306.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁷²⁷.

- 307** *Un santo xpto pintado al juiçio de pilatos en piedra del basan una terçia de alto y poco mas de ancho del n° trezientos y siete esta tasada en morata m^a*

⁷²⁴ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁷²⁵ Ibidem, f. 700.

⁷²⁶ Para el catálogo de Navarrete y los cuadros de San Francisco véase de Antonio 1987, p. 140-144.

⁷²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

JACOPO BASSANO

Ecce Homo

Londres. Colección Privada (en 2006)

Pizarra. 36 x 30 cm.

Incripciones: +112+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 307; Marqués de Leganés 1655, Palacio de Morata, núm. 307; Conde de Altamira 1753, Oratorio, núm. 112; Conde de Altamira siglo XIX; José de Madrazo, núm. 19; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 19; Marqués de Salamanca, 1868, núm. 19; Marqués de Salamanca 1883, núm. 149; Derek Jones 2005.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 283; Agulló 1994, p. 159; Madrazo 1856, p. 11; Vista-Alegre, s. n., p. 11.

Notas:

En 1655 la obra está descrita en el palacio Morata como *307 nro s.r con la caña en la mano y hay pintado un perro con su marco de ebano con guarnicion dorada*⁷²⁸, descripción similar a la obra que poseyó Derek Jones en 2006, cuyo número +112+ lo relaciona con la colección del Palacio de Morata en 1753.

Años después Madrazo poseería dos obras similares procedentes de la Galería Altamira, ambas sobre pizarra, núm. 19 y núm. 20. La segunda correspondería al cat. 1175 de Leganés, pintura de similares características a ésta. Una de ellas aparece en poder de Salamanca donde se documenta hasta su muerte en la posterior testamentaria de 1883. Desde entonces se le pierde la pista.

Para una interpretación de estas escenas nocturnas de los Bassano apreciadas por Leganés, véase el texto introductorio a la pintura veneciana.

308 *La caída de san Pablo con diferentes figuras a pie y a caballo del mismo tamaño de un toledano del n° trescientos y ocho esta tasada en morata*

ANÓNIMO TOLEDANO

Caída de San Pablo.

C. 27,86 x +27,86 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 308; Marqués de Leganés 1642, núm. 308; Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 308.

⁷²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 4, f. 706.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

La mención a que se trata de una lámina indica que era una obra sobre cobre. Fue destinada por Leganés a la villa de Morata de Tajuña, donde se tasó como *308 una lamina de la cayda de s^m Pablo n^o 308 123[reales]*⁷²⁹. No se tienen más noticias de la pintura. Aunque presumiblemente pasó en 1711 al conde de Altamira, quien no la reclamó como ausente de la colección⁷³⁰.

309 *Una nra señora con el anjel gabriel dandole la anunziazion y un libro a los pies y el espiritu santo a la caueza de mano de ytaliano del n^o trezientos y nueue la taso en quatroçientos Reales* ð400

ANÓNIMO ITALIANO

Anunciación

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 309; marqués de Leganés 1642, núm. 309; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 309.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁷³¹.

310 *Otra pintura de san andres con el pescado debajo de la mano y un libro en la otra abierto de ano del españoleto de bara en quadro del n^o trezientos y diez m^{ta} esta tasado en m^{ta}*

Jusepe RIBERA

San Andrés

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 310; Marqués de Leganés 1642, núm. 310; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, 1655, núm. 310; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, "Oratorio", núm.107.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 130; López Navío 1962, p. 283; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83; Agulló 1994, p. 159.

⁷²⁹ AHPM, 6267, f. 706v; doc. Morata.

⁷³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

⁷³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Aunque no es habitual la representación de san Andrés con un libro, Sin embargo los distintos inventarios de Leganés y Altamira reiteran esta descripción, por lo que debe ser tenida en cuenta.

La obra destinada por Leganés a las casas de Morata de Tajuña, donde se tasa en 1655 como: *un santo con un libro descompuesto en la mano 600 [reales]*⁷³². En tal ubicación pasó a poder de los condes de Altamira, consignándose de nuevo en 1753 en el oratorio, aunque sin autoría. Sin embargo las similares medidas, y el hecho de que no se diese ninguna otra representación de san Andrés en la colección del Leganés, parecen indicar que se trataba de la obra de Ribera. No se tienen más datos de la obra desde entonces. En 1807 Francisco Carrafa restauraba por precio de 400 reales un San Andrés, entre las propiedades pictóricas del entonces conde de Altamira, Vicente Joaquín Moscoso⁷³³. Pero se considera una pintura veneciana, lo que arroja dudas sobre la identificación con el Ribera que había poseído Leganés.

311 *Una nra señora con el niño en los brazos con la mano en el pie de mano de
m^{ta} lubin de bara de alto y tres quartas de ancho del n^o trezientos y bonce esta
tasada en m^{ta}*

BERNARDINO LUINI

Virgen con el Niño asiéndole del pie.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 311; Marqués de Leganés 1642, núm. 311; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 311.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283; Ruiz Manero 1988, I, p.83.

Notas:

La representación de la Virgen con la mano en el pie del Niño, fue iconografía muy común en la pintura lombarda. Bernardino Luini la abordó, al menos en el grupo central de la Pala Raimondi, de la Catedral de Como, donde se acompaña además de San Jerónimo y San Agustín y otros dos santos portadores de cirios, junto a ellos ángeles músicos y la figura de un donante, el canónigo de la Catedral Gerolamo Raimondi, de quien la pintura toma el nombre. La pala está firmada Bernardino Luvvinus, lo que por degeneración da el “Lovino” que se lee en el inventario⁷³⁴. Del mismo modo en la versión al fresco que se encontraba en el *Convento degli Umiliati presso Barlassina*, considerada obra de Luini por Beltrami⁷³⁵, la Virgen sostiene el pie del Niño; y el mismo gesto se repite en la escena de la Iglesia parroquial de Ponte, en Valtelina⁷³⁶. Pero Luini también realizó tablas independientes con la Virgen realizando



Bernardino Luini, *Virgen con Niño*, Milán Pinacoteca Brera.

⁷³² AHPM 6267, f. 711. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁷³³ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta 11 marzo de 1807. Véase Doc. 1807.

⁷³⁴ Beltrami 1911, p. 331; Ottino della Chiesa 1956, p. 73, núm. 41.

⁷³⁵ Beltrami 1911, p. 460 y Ottino della Chiesa 1956, p. 63, núm. 3. Beltrami 1911, p. 462; Ottino della Chiesa 1956, p. 132, núm. 219.

⁷³⁶ Beltrami 1911, p. 462; Ottino della Chiesa 1956, p. 132, núm. 219.

este íntimo gesto. La más elegante e iconográficamente interesante es la versión de la Pinacoteca de Brera, conocida como *La virgen del Rosal* de la Pinacoteca Brera⁷³⁷.

Aunque confiamos en la atribución a Luini que se aporta el inventario de Leganés, otros autores del entorno Leonardesco también siguieron esta iconografía. Como Cesare Magni, en la Versión del Museo de Bellas Artes de Budapest⁷³⁸ o el desconocido Maestro de la Pala Sforcesca, que representó a La Virgen y Niño en un trono, pero con el mismo detalle de María sosteniendo el pie del Salvador⁷³⁹.

Sin embargo ninguna de las citadas puede ser considerada como precedente o modelo de la versión de Leganés, por cuanto el inventario de Morata, se añade que el Niño lleva la mano a la boca, movimiento que no se da en ninguna⁷⁴⁰.

312 *San françisco en la cama los angeles que le dan musica y sus compañeros
reçando junto a el del n° Trezientos / y un xpto y una calauera junto a la
cama de mano de franco una quarta de ancho y otra de alto del n° trezientos y
doçe la tasa en quinientos reales* 0500

GIOVANNI BATTISTA FRANCO

San Francisco confortado por ángeles músicos

No localizada.

Documentada por última vez hacia 1682

20,89 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 312; marqués de Leganés 1642, núm. 312; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 312.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

Esta pequeña pintura de Giovanni Battista Franco, no localizada, salió de la colección hacia 1682 tras la muerte de la esposa de Leganés. En abril de 1711 el apoderado de los testamentarios del III marqués de Leganés, ante la petición de reintegro del conde de Altamira, afirmaba que esta pintura había sido vendida en la almoneda de la marquesa de Poza, por lo que se pensaba que sería propia de la marquesa: *y la de S^a fran^{co} n^o 312 y n^o 1243 se uendieron en la Almoneda de la Marquesa de Poza lo q persuade ser bienes libres*⁷⁴¹. Sin embargo no era así, no eran bienes libres, sino del mayorazgo de Leganés, y por lo tanto los abogados del conde de Altamira la incluyeron en el registro de pinturas reclamadas en julio de ese año⁷⁴². Todavía en 1715, se insistía que la pintura no sería del mayorazgo de Leganés, por haberse vendido a la muerte de la marquesa: *y p^r q el s^a fran^{co} num^o 312 y la nra num 1243. S Bendieron en la almoneda de la s^a Marquesa de Poza como vienes suios lo qual Persuade no ser de Mayorazgo*⁷⁴³. Algo erróneo, pero que prueba el momento en que la pintura fue desvinculada de la colección. Desde entonces no se tienen más noticias.

313 *Otra del n° trezientos y treze del deposito de xpto en el sepulcro con las marías* 0400

⁷³⁷ Pinacoteca Brera 1988, p. 192, núm.119; Ottino della Chiesa, 1956, p. 102.

⁷³⁸ Bora *et al.* 1998, p. 389,

⁷³⁹ Bora *et al.* 1998, p. 183.

⁷⁴⁰ AHPM 6267, f. 711v.

⁷⁴¹ *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganes que murio en Paris en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte, A.D.M., C^a2103/ 3, 27 abril 1711. Alegaciones del apoderado de los testamentarios*

⁷⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.núm. 312.

⁷⁴³ A.D.M., C^a 2104/ 12, f. 22. Declaración del abogado de los testamentarios, 13 febrero 1715.

*y los apóstoles de mano del cau° Jusepe de una terçia de ancho y media de alto
la taso en quatroçientos Reales*

GIUSEPPE CESARI, IL CAVALIERO D'ARPINO

Entierro de Cristo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; núm. 313: Marqués de Leganés 1642, núm. 313; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 313.

Bibliografía: López Navio 1962, p. 283; Pérez Sánchez 1965, p. 222; Rottgën 2002, p. 498.

Notas:

La cita a Jusepin, se ha considerado una mención a Giuseppe Cesari, *il Cavaliero d'Arpino*, tanto por Pérez Sánchez como por Röttgen, sin que se haya logrado identificar la pintura. Aunque Cesari realizó un fresco con este tema en la sacristía de San Martín de Nápoles hacia 1596/96, se conocen apenas dos cuadros de caballete que relaten el mismo asunto. Uno en un pequeño



D'Arpino copia de Rafael, *Entierro de Cristo*, Perugia, Galleria Nazionale

cuadro de medidas cercanas al que llegó a poseer Leganés y que fue propiedad del Marchés Mario Incisa della Rochetta en Olgiate Italia, hoy en paradero desconocido (T. 52,5 x 39)⁷⁴⁴. Por otro lado fruto de la relación con Borghese Cesari realizó una copia



D'Arpino, *Entierro de Cristo*, Paradero Desconocido

del conocido *Entierro* de Rafael para la familia Baglione, hoy en la Galería Nazionale dell'Umbria (inv. 500; L. 176 x 175), cuyas medidas la alejan de la que tuvo Leganés. Pero también se conocen otras copias más pequeñas, como la realizada por Bernardino Cesari de la Galleria Nazionale de Capodimonte en

Nápoles (inv. 83795, 44 x 44,3 cm.)⁷⁴⁵

314 *La magdalena orando sobre una roca con un xpto en la mano arriba los
angeles y algunos diablos debajo de mano de franco una quarta de ancho y
terçia de alto del n° treçientos y catorce la taso en quatroçientos Reales* ð400

GIOVANNI BATTISTA FRANCO

Magdalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 20,89 cm. aprox.

⁷⁴⁴ Rottgën 2002, p. 387, núm. 146; Roma 1972, p. 122, núm. 41. En ambas publicaciones, al tratar la obra perdida, se recuerdan las similitudes con la pintura de Leganés, pero sin ser vinculadas directamente.

⁷⁴⁵ Rottgën 2002, p. 386, núm. 145.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 314; marqués de Leganés 1642, núm. 314; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 314.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁷⁴⁶.

315 *Un santiago con un baculo en la mano un libro en otra y una calavera bara de ancho y una y quarta de alto del españoletto del n° trezientos y quinze y la taso en trezientos Reales* 0300

Jusepe RIBERA

Santiago Apóstol

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 315; Marqués de Leganés 1642, núm. 315; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 315; Conde de Altamira, Casas de Altamira 1713; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, “Dormitorio Bajo con una ventana al patio”, núm. 379. Venta Stanley, Londres 1827, núm. 24.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 24; Poleró 1898, p. 130; López Navío 1962, p. 283; Agulló 1994, p. 155.

Notas:

Leganés destinó su imagen de Santiago en las casas de San Bernardo de la Corte. Y allí se mantuvo hasta una fecha desconocida

antes de 1711. En ese momento el X conde de Altamira Antonio Gaspar de Moscoso y Benavides, la reclamaría como una de las pinturas perdidas o extraviadas de la colección⁷⁴⁷. Sin embargo en esas fechas la obra se encontraba en la villa de Morata, donde había sido trasladada en fecha desconocida. La reclamación de la pintura cesa en 1713 cuando se localizó entre unas pinturas localizadas en Morata. Describiéndose con mayores precisiones iconográficas y afirmándose que había sido ampliada en

la parte superior:

Nº 315. En el dormitorio del quarto vajo se hallo una Pintura de Santiago con su vaculo en

la mano; un libro en otra y una calauaza vara de ancho y una y quarta de Alto del españoletto el qual esta Añadido por Arrina y es la del número del marjen tassada según el cottejo en trezienttos R^s 748.

En el mismo dormitorio se localiza de nuevo en 1713, en cuyo inventario de la villa de Morata se aportan más precisiones como las vestiduras cardenalias del santo: 379 *Otra pintura de Santiago el maior de mas de medio cuerpo con el bordón en mano derecha y su ropaje encarnado, de cinco quartas de ancho y dos varas y quarta de alto.* Aunque no se cita autor. Medidas y localización implican que se trata de la misma pintura.



Ribera, *Santiago Apóstol*, Londres, Conalghi

⁷⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁷⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11., núm. 315.

⁷⁴⁸ ADM C²2105/4, núm.315. Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

Muy probablemente se trate de la obra que en 1827 se vendió en Londres entre muchas de la antigua colección Altamira. En el catálogo de esa venta se valora la obra como “*A very powerful Picture and fine example of the Master*”. Desde entonces no se tienen noticias de la pintura.

Por el tamaño debía tratarse de una representación de medio cuerpo, similar a la del Museo del Prado (P1982)⁷⁴⁹, aunque con la diferencia de un libro en la mano derecha del santo. La única referencia a una imagen de Santiago el Mayor con un libro en la mano derecha es el cuadro del Museo Puskin de Moscú (66 x 53 cm), quizás obra de Pietro Novelli⁷⁵⁰. Que sin embargo mantiene unas medidas más pequeñas que el cuadro de Leganés, aunque no debían ser muy diferentes.

En 1999 se vendió una en Sotheby's de Milán lote 760 un Santiago el Mayor, muy similar al otro se encuentra en Londres (anteriormente en Conalghi), pero con un libro en la mano. Esta obra de reciente aparición es el referente más cercano a la descripción del cuadro de Leganés, sin que haya sido posible justificar que se trata del mismo cuadro. Actualmente se encuentra en una colección privada napolitana⁷⁵¹. Aún así, tampoco hay que descartar la relación con el Santiago de la colección Bholer de Baviera⁷⁵², que aunque de tamaño algo mayor (132x99 cm.), presenta una iconografía similar a la que pintura de leganés, aunque sin la presencia de la calabaza, que citan los inventarios.

- 316** *Un xpto despues de azotado cubriendose con la purpura asentado de mano de bronçino de bara y media de alto y una poco mas de ancho del n° trezientos y diez y seis la taso en quinientos Reales* 8500

ALESSANDRO O CRISTOFANO ALLORI

Cristo atado a la columna

No Localizada

Documentado por última vez en 1726

125,37 x +83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 316; Marqués de Leganés 1642, núm. 316; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 316; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, Mirador, núm. 316.

Bib.; López Navío 1962, p. 283.

Notas:

Aunque el inventario aporta la autoría de Broncino, es probable que se tratase de una pintura de su discípulo Alessandro Allori o el hijo de este Cristofano, cuya obra fue admirada y poseída por Leganés, bajo la denominación general de *Bronçino*, (ver cat. 8, 172 y 291)

El inventario de 1726 aporta datos a la iconografía del cuadro al referir que se trata de una pintura con cristo atado a la columna, ampliando así la descripción del inventario de 1655 cuya lectura dejaba dudas sobre la imagen cristológica representada.

- 317** *Una ymajen de nra señora con el niño en una cuya de zesta y san juan junto a el y nra señora con una mano sobre la festa y otra sobre la ropa y san juan sentado de mano de Rubens de bara y terçia de alto y una y media de ancho del n° trezientos y diez y siete la taso en mill Reales* 18000

⁷⁴⁹ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 254, núm. 47

⁷⁵⁰ Véase Spinoso 2003, p. 336, núm. A283; Spinoso 1979, p. 141, núm. 426

⁷⁵¹ Spinoso 2003, p. 335, núm. A277.

⁷⁵² Spinoso 2003, p. 253, núm. A15.

PETER PAUL RUBENS

Sagrada Familia con San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

111,44 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 317; Marqués de Leganés, 1642, núm. 1642, Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 317.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 130; Rooses 1897, p. 169; López Navío 1962, p. 283; Díaz Padrón 1976; Volk 1980a, p. 267; Vergara 1994, II, p. 515, núm. B79; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

La obra sólo conocida a partir de los inventarios, fue relacionada por Vergara con la llamada Virgen de la Cesta de la Galleria Pitti de Florencia (inv. núm. 139, 114 x 88 cm). Aunque el inventario de Leganés no cita la presencia de Santa Isabel, la posición de la Virgen, la presencia del Niño en la cesta y la figura de San Juan sentado sobre las rodillas de la Virgen, parecen recordar la obra florentina⁷⁵³. Ésta se documenta en Florencia en 1652 cuando se realizó un tapiz utilizándola como modelo. Realizada hacia 1615 la pintura tiene reminiscencias italianas, que recuerdan específicamente algunas madonas de Parmigianino, especialmente en el rostro. Como afirma Jaffé es una de las más famosas obras de Rubens en las que el artista reemprende el camino de los ejemplos del Renacimiento italiano. Respecto a ésta subraya el aspecto psicológico de las relaciones entre los distintos personajes cogidos en una dimensión doméstica íntima. Una copia se conserva en la Pinacoteca Nazionale de Génova, (inv 59; 160 x 131cm), considerada por Rotondi réplica de bodega de factura más pesada que las obras del maestro⁷⁵⁴. A tenor de las fotografías ninguna puede ser considerada con seguridad la de Leganés, pues carecen de número de inventario, pero la posibilidad de que el Marqués tuviese una versión similar es muy alta.



Rubens, *Virgen de la Cesta*, Florencia Galleria Palatina,

El destino de la pintura es incierto, salió muy pronto de la colección Leganés, no estando en la colección en 1711, cuando se reclama como obra perdida en la herencia del conde de Altamira⁷⁵⁵.

318 *Una nra señora con el niño en una nube santo domingo arodillado con un libro el perro con una acha de una terçia de ancho y media bara de alto de mano de franco del n° trezientos y diez y ocho esta pintura se dio por manda y legado del dho ex^{mo} sr marq^s de leganes a la señora condesa de mora*

Dada la
s^{ra} condesa
de mora

GIOVANNI BATTISTA FRANCO

Virgen con Santo Domingo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm. aprox.

⁷⁵³ Citada en Rooses I, p. 302, núm. 228; Jaffé 1989, p. 201, núm. 284; véase Chiarini & Padovani 2003, p. 352; Jaffé 1989, p. 201, núm. 284.

⁷⁵⁴ Rotondi 1962, p. 24 y Jaffé 1989, pp. 201, núm. 284.

⁷⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 318; marqués de Leganés 1642, núm. 318; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, 1655; Condesa de Mora después de marzo de 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas:

El marqués de Leganés destinó esta pintura a las casas de Morata donde se documenta en 1655 tasada en 200: *318 Una Pintura pequeña de S^{to} Domingo núm^o treientos y diez y ocho 200*. Sin embargo posteriormente sería entregada a la condesa de Mora, según consta en la documentación por decisión del marqués de Leganés. Algo que se produciría antes de mayo de 1655, cuando ya consta su entrega en el documento de tasación de la colección aquí transcrito⁷⁵⁶. Sin embargo en el testamento no había mención a que se entregase ninguna pintura a su nieta, la condesa de mora, pero sí ordenaba el marqués el marqués que se le diesen quinientos ducados para una joya⁷⁵⁷.

319 *Un bodegon del basan de bara y media de ancho y bara de alto del n^o trezientos y diez y nueue le taso en quinientos Reales* 0500

BASSANO

Bodegón

No localizada.

Documentado por última vez en 1726

125,37 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 319; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 319; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo Alcoba donde Murió el Conde, núm. 319.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283.

Notas: Posiblemente se tratase una escena de género con cocina y una posible escena religiosa, iconografía muy frecuente en los Bassano.

320 *La madre Ana de san Bar^{me} de medio cuerpo de mano de uno de amberes del n^o trezientos y veinte le taso en çiento y çinquenta Reales* 150

ANÓNIMO ANTUERPIENSE

Sor Ana de San Bartolomé

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas (medio cuerpo)

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 320; marqués de Leganés 1642, núm. 320; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 320; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, Dormitorio Bajo 1713; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “dormitorio Bajo con una ventana al patio”, núm. 374.

⁷⁵⁶ AHPM6267, f. 598v.

⁷⁵⁷ *A mi señora la condesa de Mora m sobrina se le den quinientos ducados para una joya quando ballare disposicion para hacero la dha s^a Marquesa de leganes mi muger en reconocimiento de nro parentesto, y de que dejó a su señoría por subcesora en mi casa por hija de mi hermana,* AHPM, 6265, f. 363. Véase el capítulo de la dispersión de la colección para más datos de esta y otras donaciones a familiares y sobre la identidad de la condesa de Mora.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 283; Díaz Padrón 1976, p. 1089; Agulló 1994, p. 155.

Notas:

Retrato de la monja teresiana Ana de San Bartolomé. Destinada en principio al Palacio de Madrid, por el marqués, salió en un momento indeterminado, siendo conducida a Morata. En 1711 los abogados del conde de Altamira la reclamaron como perdida⁷⁵⁸, sin embargo había sido trasladada a Morata, reapareciendo en 1713 en el dormitorio del cuarto bajo de ese lugar. En ese momento se afirma que la pintura había sufrido un añadido: 320. *En dho dormitorio la Madre Ana de san Bartholome de medio cuerpo del número del marjen q tambien esta Añadida su tasa ziento y cinquenta reales 150*⁷⁵⁹. En el mismo lugar se documenta por última vez en 1753 cuando se aportan sus medidas definitivas (146 x -83,58 cm. aprox.): 374 *Otra Pintura de medio cuerpo de una monja de S^{ta} theresa q esta sobrepuerta y llaman la madre Ana de Sⁿ Bartholome de siete quartas de altto y menos de vara de ancho* (Agulló). Desde entonces no hay más noticias. Díaz Padrón la incluye en su lista de obras anónimas flamencas no localizadas en la actualidad.

- 321** *Un bodegon de todas suertes de frutas y legumbres y bolateria un aguila muerta colgada y un niño que la va tomar del pico un perro de agua y quatro figuras un biejo y una bieja de mano de esneyra de dos baras y media en quadro del n^o trezientos y veinte y uno la taso en seis mill Reales* 60000
FRANS SNYDERS

Bodegón con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 321; Marqués de Leganés 1642, núm. 321; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 321; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 321;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 283 ; . Díaz Padrón 1976, p. 1883.

Notas:

Es el único ejemplo de bodegón con figuras de este autor presente en la colección. Permaneció en las casas de la calle San Bernardo, hasta ser heredada por el conde de Altamira. En 1726 se registra en el mismo lugar, atribuido a Snijders, aunque las medidas son distintas, intuyéndose algo más precisas (208,95 x -250 cm.aprox). Ninguno de los autores que ha manejado el inventario de Leganés ha relacionado la obra con algún cuadro conocido en la actualidad.

- 322** *Una pintura con quatro niños jugando con unas palomas un çeston con dos pendientes los niños de mano de Rubens y el çeston de frutas de mano de snyders dos baras de alto y tres de ancho del n^o trezientos y veinte y dos la taso en mill y quatroçientos Reales* 10400

⁷⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.núm. 320.

⁷⁵⁹ A.D.M. C^o2105/ 4. Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

PETER PAUL RUBENS /
PETER SNYDERS

Amorcillos bajo una guirnalda.

Dorset. Kingston Lacy.

167 x 237 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 322; Marqués de Leganés, 1642, núm. 322; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 322; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza Cuadrada”, núm. 2291; Conde de Altamira s. XIX (?); William John Bankes, Kingston Lacy 1844.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 283; Waagen 1857, p. 376; Rooses 1886-1892, I, p. 252 bajo núm. 186; Robels 1989, p. 368, núm. 274; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

La descripción evidencia que el cuadro de Leganés está en relación con la composición realizada por Rubens y Snijders de la que se conocen varias versiones y copias. Una en el castillo Scheleisheim en Munich, perteneciente a la Bayerisches Staatsgemäldesammlungen (197 x 299, inv. Núm. 1793) documentada desde 1799 en Munich. Ésta responde a la descripción del cuadro de Leganés, con la salvedad de un angelote en la parte alta presente en la pintura de Munich⁷⁶⁰. Una variante se encuentra en el Fogg Art Museum de Cambridge en Estados Unidos (inv. Núm. 1958.58 / L. 200 x 262 cm)⁷⁶¹. También firmada por Snijders, incluye el ángel y procede probablemente de Carlos I de Inglaterra. De ésta es copia la versión que se conserva en la Granja de San Ildefonso procedente de la colección de Isabel Farnesio (235 x 207 cm; inv. 100025558)⁷⁶². Finalmente Robels menciona una tercera versión en Kingston Lacy, que identifica como la que procede de la Colección Leganés. Aunque no se cita expresamente la existencia de un número identificativo sobre el lienzo, las medidas coinciden, y aparentemente John Bankes adquirió en 1844 la obra que había pertenecido a la colección Altamira.

El cuadro habría permanecido en poder de la casa de Leganés hasta su herencia por la de Altamira. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio, dudándose de su atribución a Rubens o a Wildens⁷⁶³. Es significativo que la atribución conjunta a Rubens y Snijders de 1655 se reduce a una alusión a “copia de Rubens” en el inventario de 1726, cuando no se mencionan las fecha⁷⁶⁴. Desde entonces no hay más datos hasta su aparición en poder del señor Bankes.

La popularidad de esta composición de tema contra-reformista hizo que se realizaran innumerables copias. Rooses, que consideraba como original la que se encontraba a finales del XIX en el Museo Imperial de Berlín, citando otras tres copias. Una en poder de lord Pembroke en

⁷⁶⁰ Robels 1989, p. 367, núm. 272.

⁷⁶¹ Robels 1989, p. 367, núm. 273.

⁷⁶² Véase Aterido *et al.* 2004, p. 459, núm. 932. Es obra conjunta de Rubens y Snijders (Robels 1989, p. 368).

⁷⁶³ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

⁷⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14. 1726.

Wilton House, la de Kingston Lazy y una tercera expuesta por sir John Ramsden en Leeds en 1868. También se tienen noticias de ventas antiguas de este tipo de composición que Rooses vincula siempre al ejemplar citado por él en Berlín. Así una fue vendida el 9 de septiembre de 1722 por Jacques Meyer en Rotterdam, que quizá tenga relación con la que apareció en la colección Farnesio, y actualmente está en la Granja de San Ildefonso⁷⁶⁵. En 1758 otra pasó por la venta Martin Brobys en Bruselas y en 1843 en la venta Aguado de París⁷⁶⁶.

El marqués de Leganés poseyó otra pintura relacionada formalmente con ésta, véase cat. 336.

323 *Un bodegon de diferentes legumbres un corço colgado una liebre muerta y dos pabos Reales y un moço con una cau^o de jauali de mano de vos dos baras y m^{ta} doçana de largo y terçia de alto del n^o trezientos y veinte y tres esta tasada en morata*

PAUL DE VOS

Bodegón con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

174 ,12 de alto⁷⁶⁷.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 323; Marqués de Leganés 1642, núm. 323; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 323; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Primera antecámara a mano izquierda de la escalera”, núm. 30; Marqués de Salamanca 1867, núm. 115 (¿?); Marqués de Salamanca 1875, núm. 72 (¿?).

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 87; Salamanca 1875, p. 56; Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 284; Agulló 1994, p. 157.

Notas:

Este bodegón fue una de las escasas pinturas de este tipo que el marqués de Leganés destinó a sus casas de Morata de Tajuña. En 1655 se describe allí como “*un bodegon en q esta un muchacho con una caueza de jauali y otras cosas*”⁷⁶⁸. En esa ubicación permaneció aún cuando la colección pasó a la casa de Altamira, siendo descrito en 1753 como propiedad de esta familia. En este momento se describe con una incomprensible autoría a un tal “Nuno”: “*un quadro de un bodegón que tiene por señal un hombre con una caueza de jauali su autor Nuno del mismo tamaño*”⁷⁶⁹. No se tienen más datos de la pintura como propiedad de la casa de Altamira, aunque presumiblemente puede tratarse de la pintura que en 1867 se vendía en París como parte de la colección del marqués de Salamanca. Aunque existen dudas al respecto de la identificación. Por ejemplo sus mayores medidas respecto a la pintura citada en 1655, y especialmente la alusión a una villa al fondo, que se considera Amberes, dato que no se especifica en los inventarios de Leganés-Altamira. La descripción del catálogo de esta venta ilustra su aspecto:

115 Le marchad de gibier

Composition capitale et saisissante de vérité, dans la quelle le maître a déployé toute la vigueur de son pinceau.

Dans l'intérieur d'une boutique est une ttable de bois où sont amoncelées, et dnas un apparent désordre, des pièces de gibier parmi lesquelles on remarque un magnifique cygne aus ailes éployées, des canards, deux

⁷⁶⁵ Véase Aterido *et al.* 2004, p. 459, núm. 932. Es obra conjunta de Rubens y Snyders (Robels 1989, p. 368).

⁷⁶⁶ Sin embargo estas últimas alusiones ofrecidas por Rooses corresponden más apropiadamente a la iconografía de los amorcillos-ángeles con palomas bajo una guirnalda, véase cat. 322

⁷⁶⁷ La mención a una tercia de anchura es evidentemente un error, lo que impide conocer las medidas correctas. Probablemente se tratara de vara y tercia (111,44 cm).

⁷⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 4, f. 702.

⁷⁶⁹ Citamos por Agulló 1994.

pavons, un héron et une bécasse ; sur une table en partie cachée par la queue d'un pavon, est un vase contenant des grenades, des aubergines et un citron. Au plafond sont accrochés à des pièces de bois, un quartier de sanglier, deux lièvres, un héron, une perdrix, une poule de bruyère, de petits oiseaux et quelques volailles ; puis, à l'extreme droite, un chevreuil dont les membres antérieurs retombent sur une des ailes du cygne dont nous avons parlé. Tout à fait au premier plan, et de gauche à droite, est une cage ou ravache pleine de volaille vivante, puis un chat qui est parvenu à s'emparer de la tête d'un des deux paons ; un banc de bois rossier supporte encore des canards, une bécasse, deux perdrix, un faisan. Par terre, à droite, est déposée une corbeille remplie d'oeufs ; il s'y trouve, en outre, deux perdeaux que convoite un chat noir caché sous le banc et qui n'ose s'avancer, menacé qu'il est par un chien qui, le poil hérissé, se dresse et le tient en arrêt.

Enfin au dehors, à droite, se trouve le marchand, tenant dans ses mains la tête d'un sanglier.

De ce côté, au fond, apparaissent les monuments variés d'une ville : Anvers sans doute.

- 324** *Un baco con sus hijas y unos niños de mano de ytaliano dos baras de ancho y bara y media de alto del n° trezientos y veinte y quatro la taso en tres mill Reales* 30000

ANÓNIMO ITALIANO

Escena indefinida con Baco y figuras infantiles.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125 x 37 x 167,16. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 324; marqués de Leganés 1642, núm. 324; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 324; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 324.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 284.

Notas:

Destinado al palacio de San Bernardo se documenta allí en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII que afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio⁷⁷⁰. Posteriormente se documenta en 1726 con una improbable atribución a van Dyck: *Otro quadro de mano de Bandic de dos varas de ancho, y vara y media de alto en que estta un baco con sus hijas y unos niños n° 324*⁷⁷¹. Desde entonces no hay más noticias.

- 325** *Un daniel en el lago con los leones y el en medio orando de mano de Rubens de dos baras de alto y poco mas de una de ancho del n° trezientos y veinte y cinco la taso en quatrocientos Reales* 0400

⁷⁷⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

⁷⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129.

PETER PAUL RUBENS

Daniel en el foso de los leones

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 x + 83,58 ancho⁷⁷²

Procedencia: Marqués de Leganés 1737, núm. 325; Marqués de Leganés 1642, núm. 325; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 325; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza Cuadrada, núm. 325

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 284; Díaz Padrón 1976, p. 893-94; Volk 1980a, p. 267; D'Hulst & Vandeven 1989, p. 191; Vergara 1994 II, p. 495, núm. B60; Jaffé 1989, p. 202, núm. 289; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Probablemente se tratara de una réplica de la pintura realizada para Sir Dudley Carleton que éste llevó a Inglaterra en 1618 y entregó al rey Carlos I. Ésta pasó posteriormente al duque de Hamilton, correspondiendo con la que hoy se encuentra en la National Gallery of Art de Washington (88 x 130 pulg./223 x 330 cm.; Alisa Mellon Fund. inv. 1965.13.1) ⁷⁷³. Existen numerosísimas copias y versiones de esta famosa composición Rubeniana, de la que también se conocen varios dibujos preparatorios⁷⁷⁴. Aunque no ha trascendido ningún boceto de Rubens, es muy probable que la obra se reprodujera en el estudio en varias ocasiones. Las alusiones a esta pintura en inventarios históricos son muy frecuentes. Además de la de Leganés se cita otra en el inventario de suegro de Rubens, Jan Brant, en 1639. Y el comerciante de Amberes Jan Wildens poseía otra en 1653⁷⁷⁵. Entre las copias conocidas hay frecuentes cambios, especialmente en la posición del santo, permaneciendo en ocasiones orando con ambas manos unidas, en otras levantando alguna de su manos hacia el cielo. También difiere el escenario y el número de leones. Lo que implica que la que poseyó Leganés no tenía porqué ser idéntica a la de Washington. Los seguidores de Rubens también realizaron composiciones similares. Por ejemplo una pintura de William van Herp relatando la misma historia se encontraba en 1977 en la colección Quesada⁷⁷⁶.



Rubens, *Daniel en el Foso de los Leones*, Washington, National Gallery of Art.

Sobre la obra no se tienen más datos. Aunque en 1726, última fecha en ser documentada, las medidas eran mucho mayores que en 1655, llegando el cuadro a medir 250,74 de alto y 167,16 de ancho. En ese momento se considera copia de Rubens: *Un Quadro de tres baras de alto y dos de ancho copia de Rubens es Daniel en el lago de los Leones n° 325*⁷⁷⁷. Lo que alimenta la posibilidad de que el cuadro fuese una composición de taller y hubiese ampliado posteriormente a 1655.

⁷⁷² Llama la atención que fuese una pintura vertical a tenor de las medidas que aporta la tasación. Es probable error del escribiente intercambiando la anchura con la altura, respecto a las aportadas en el inventario general. De esta forma mediría 83,58 x 167,16 con un formato más similar a las obras conocidas.

⁷⁷³ D'Hulst & Vandeven 1989, p. 187, núm. 57.

⁷⁷⁴ D'Hulst & Vandeven, citan al menos veinte obras similares de la pintura de Washington

⁷⁷⁵ Denucé 1932, p. 160, núm. 261.

⁷⁷⁶ Véase Díaz Padrón 1977b

⁷⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

326 *Un retrato de medio cuerpo de la princesa de conde de mano de rubens del n° trezientos y veinte y seis la tasa en quatroçientos y quarenta Reales* 0440

PETER PAUL RUBENS

*Retrato de Charlotte-Marguerite de Montmorency,
princesa de Condé*

108,5 x 86.5 cm.

Frick Art Museum, Pittsburgh, inv, n° 1970.49

Inscripciones: 326



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 326; Marqués de Leganés 1642, núm. 326; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 326; Conde de Altamira, 1726, Palacio de san Bernardo; Marqués de Salamanca a. 1867. Vendido en París 36 junio 1867; Familia Morrisson, Fonthill: venta colección Lord Margadale of Islay 2 julio 1965 (Christie's); Adquirido por Agnew; vendido a Miss Helen Frick, Nueva York; Legado al Museo en 1970.

Bibliografía: Salamanca 1867, p.154, n° 203; Poleró 1898, p. 131; Rooses 1897, p. 170; Hymans 1906; López Navío 1962, p. 284; Hovey 1975, p. 82-83; Díaz Padrón 1976, p. 1257; Volk 1980a, p. 268; Vlieghe 1987, p. 73, núm. 86; Vergara 1994, II, p. 287; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

El descubrimiento del número de la colección Leganés en una limpieza del cuadro en los años ochenta permitió vincular la obra de Pittsburg con el cuadro de la colección Leganés, tal y como había sugerido Ludwig Burchard. Hymans dio a conocer la pintura tiempo atrás aunque sin mencionar su origen español. Fue Burchard, en su *Corpus* inédito, quien consideró la posibilidad de relacionarla con la obra presente en la venta Salamanca de 1867, donde se mencionaba su origen de la colección del marqués de Leganés y considerar que se tratara del número 326 del inventario de 1655, sugerencia seguida por Hovey en 1975. Díaz Padrón citó el inventario de Leganés considerando la obra de perdida.

Ha sido considerada obra temprana de Rubens, del periodo italiano o inmediatamente posterior hacia 1610, en especial por sus semejanzas con el *Sansón y Dalila* de la National Gallery de Londres o la *Elevación de la Cruz* de la catedral de Amberes. También se ha mencionado la influencia de Frans Porbus II en la pose severa y formal de la retratada, fruto de un estilo internacional difundido en los años del cambio de siglo. Y a veces ha sido considerada obra del propio Porbus.

La retratada casó con Henry II de Borbón, príncipe de Condé el 30 de marzo de 1609, permaneciendo durante algunos años en la corte archiducal de Bruselas. Habiéndose descartado la sugerencia de que identificación con Leonore de Condé que mencionaba Hovey.⁷⁷⁸

La pintura entró en la colección antes de 1637, y permaneció en ella durante todo el siglo XVII. En el inventario de Altamira de 1726, se menciona el número 326 en tres pinturas en momentos y destinos diferentes, lo que hace dudar de su verdadera identificación. Evidentemente sólo uno de ellos correspondería con la obra que nos ocupa. Uno se encontraba en el llamado "cuarto tercero que llaman de las Marinas": *Un retratto de medio cuerpo de la Princessa de Conde copia de*

⁷⁷⁸ Para más detalles véase Vlieghe 1987, p. 75.

rubens de vara y tterzia de alto y mas de vara de ancho n° 326. Además se cita un cuadro con éste número en la llamada “Pieza que está al lado del segundo oratorio”: *Un retratto de una Princessa es de medio cuepo n° 326.* Y finalmente también se afirma que es la obra que está en la siguiente habitación, la “Segunda pieza que está la lado del segundo oratorio”: *Un Rettratto de medio cuerpo de la Princessa de conde n° 326*⁷⁷⁹. Probablemente permaneció en la colección de Altamira, hasta el siglo XIX, aunque no hay datos precisos de ello. Tampoco se encuentra mencionada entre las obras que Madrazo adquirió a Altamira, de las que luego se nutrió la colección Salamanca. Por lo tanto el camino recorrido por la obra desde 1726 a 1867 es desconocido.

327 *Otro del mismo tamaño de mano de van dick de la duquesa de croy del n° trezientos y veinte y siete esta tasada en m^{ta}*

ANTON VAN DYCK

Retrato de Geneviève d'Urse. Duquesa de Croy
Inv. 1944.

Edimburgo. National Gallery of Scotland

113 x 90 cm.

Inscripciones: “la Duquess du Croay”



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 327; Marqués de Leganés 1642, núm. 327; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata (?); Marqueses de Lothian, Newbattle Abbey, a. 1720; por herencia hasta 1941; Donada al National Gallery of Scotland, 1941.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 284; Díaz Padrón 1976, p. 1150; Barnes *et al* 2004, p.413, núm. IIIA27; National Gallery of Scotland, 1980, p. 4; Larsen 1988, núm. A93.

Notas:

Geneviève de Urfé era la hija de Jacques d'Urfé y dama de honor de la reina María de Medici. En 1617 contrajo matrimonio con el duque de Croy Charles-Alexander. Tras enviudar en 1624 se casó de nuevo con Guy d'Harcourt y después con Antoine de Mailly. Se conocen varios retratos de esta dama atribuidos a la órbita de van Dyck, que podrían estar relacionados con el que poseyó Leganés. El principal es el que se conserva en la National Gallery of Scotland en Edimburgo donada en 1941 pero documentada desde 1720, algo que no hace imposible que se trate de la misma pintura presente en la colección Leganés, dado que muchas de las pinturas de van Dyck salieron de ella en fechas muy tempranas. Hay cierta probabilidad de que se trate de la misma pintura, dada la inscripción sobre el cuadro “La Duchess du Croay”, que se relaciona con otras inscripciones similares en los retratos que poseía Leganés. Sin embargo la



Van Dyck, *Duquesa de Croy*,
Antigua colección del Marqués de
Lothian, Newbatte Abbey

⁷⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, ff. 110, 121v y 122v.



Van Dyck, *Duquesa de Croy*,
Londres Mercado del Arte 1996.

existencia de otros retratos parecidos como el vendido en Christie's de Londres el 13 de diciembre de 1996, (lote 296 116 x 100)⁷⁸⁰ y las noticias históricas de otros retratos de la duquesa atribuidos a Van Dyck, como el que tenía en 1683 en platero Jan Gillis⁷⁸¹, hacen que la identificación precisa del cuadro de Edimburgo con el de Leganés no sea segura.

No se sabe a ciencia cierta cuando salió la pintura de Leganés de la colección. De hecho, no está claro que a su muerte permaneciese ya en ella. El inventario general dice que se encuentra en las casas de Morata, sin embargo el inventario levantado en este lugar no cita la pintura. Su última aparición documental es en 1642. La obra de Leganés fue citada por Díaz Padrón en 1976 como una de las obras perdidas o no identificadas de Van Dyck, mencionadas en el inventario de 1655.

328 *Una pintura de vara de ancho y quarta de alto dos vanqueros con papeles y el uno escriue en un libro de mano de mro quintin del n° trezientos y veinte y ocho m^{ta} se taso en m^{ta}*

QUENTIN METSYS / MARINUS
REYMERSWAELE

Los banqueros

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. 20,89 x 83,58 cm. aprox⁷⁸².

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 328; Marqués de Leganés 1642, núm. 328; Marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 328; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 328; Venta Salamanca 1867, núm. 159.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 121; Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 284; De Bosque 1975, p. 193 (copia 12); Silver 1984, p. 214.

Notas:

La pintura fue destinada por Leganés a las casas de campo en Morata de Tajuña, donde se describe y tasa a su muerte en 1655: *328 una pintura de dos figuras, una escriuiendo en un libro y otra contando moneda trezientos y veinte y ocho-330 [reales]*⁷⁸³. Sin embargo en algún momento fue trasladada al palacio madrileño, aunque se ignora si cuando la obra pertenecía aún a los marqueses de Leganés, o tras 1711 cuando todas las posesiones son heredadas por los condes de Altamira. En 1726 se documenta ya en Madrid, aunque atribuida a Alberto Durero: *Otro quadro de marco dorado original de Alberto durero son dos banqueros el uno con anteojos leyendo y el otro escribiendo esta en tabla n° 328*⁷⁸⁴. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura en las colecciones de esta familia nobiliaria. Aunque en la venta de la colección del marqués de Salamanca de 1867 se cita una pintura similar procedente de la colección Altamira y Madrazo (85 x 114 cm), que pudiera tratarse de la pintura

⁷⁸⁰ Procedente de la colección Malcolm Rogers de Boston y anteriormente del duque de Marlborough (Barnes *et al.* 2004, p. 414, con más bibliografía).

⁷⁸¹ Duverger, 1984-2004, vol 11, p. 168, 544 (citado de nuevo en 1689), vol. 12, p. 425, citado en 1697.

⁷⁸² Presumiblemente las medidas son erróneas, debiendo tener algo más de altura, similar a las otras pinturas conocidas con este tema.

⁷⁸³ AHPM, 6267, f. 708, véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁷⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 120.

procedente de Leganés. La firma que se conservaba sobre el lienzo “Marinus me fecit”, hace que deba atribuirse a Marinus Reymerswaele⁷⁸⁵. Reymerswaele fue autor de numerosísimas versiones del mismo tema diseñado por Metsys⁷⁸⁶.

De la pintura de Salamanca no se tienen más datos. La profusión de versiones de esta pintura hace imposible identificar de momento la que poseyó Leganés, pues no ha sido posible verificar si alguna de estas tienen el número de colección Leganés o Altamira. Muchas de estas versiones se atribuyen a Marinus Reymerswaele, siendo posible que la de Leganés fuese de este último autor, como parecen evidenciar los datos que hay sobre su pintura.

Sin embargo la mayoría de las pinturas de este artista en España referentes al tema de la Avaricia parecen reproducir el modelo creado denominado *El cambista y su mujer*, cuyo primer referente es la obra de Museo del Louvre (inv. 1444; 71 x 68 cm) realizada por en 1514⁷⁸⁷. Por ejemplo 1835 el Infante don Gabriel poseía una pintura similar: *Otro en tabla de 3 pies y 2 pulgadas de alto, por 3 pies y 8 pulgadas de ancho. Asunto, un usurero, contando y pesando dinero; y a su lado, una muger mirando la operación. Está restaurado por Don Juan Rivera; y tiene marco tallado y dorado...Escuela Tudesa*⁷⁸⁸. En 1934 el duque de Tarifa donó al Museo del Prado una pintura de tema y medidas similares, atribuida a Marinus Reymerswaele (P2567; T. 83 x 97)⁷⁸⁹, que podría corresponder a la del Infante. De esta obra existe una réplica (P2102; T. 70 x 107cm), procedente de la colección Farnesio como delata la flor de lis sobre en el ángulo inferior derecho⁷⁹⁰. Obra fechada y firmada en 1538, actualmente en también en el Museo del Prado⁷⁹¹. Dada la procedencia en la colección de la reina pamesana, y su inmediata inclusión en las colecciones reales desde 1745 no puede tratarse de la misma pintura de disfrutó Madrazo procedente de Altamira y Leganés. Es muy probable que la versión de Madrazo se corresponda con la pintura legada por el duque de Tarifa, sin embargo no es posible afirmarlo documentalmente, al carecer de marcas o número de colección que la identifiquen con seguridad.

El hecho de que en las representaciones del tema del banquero y su mujer, ella no está escribiendo sobre el libro que tiene delante, sino pasando las hojas, parece indicar que muy probablemente esta pintura de la colección de Leganés estuviese reproduciendo la versión denominada *el Banquero y su cliente*, conocida a través de varias versiones como la que se conserva en Windsor Castle donde efectivamente uno de los personajes está realizando anotaciones en un libro de cuentas y porta anteojos como los descritos en los inventarios de Leganés de 1726. De esta obra existen numerosas versiones, sin que sea posible establecer una identificación segura⁷⁹². Una pintura similar a la descrita en la colección Leganés se encuentra en la colección Banesto en Madrid. Sin embargo no hay datos concluyentes que demuestren que se trata del mismo cuadro.

Leganés ya poseía una réplica similar de una de las figuras de esta composición (Cat. 31).



Seguidor de Quintin Metsys, *El banquero y su cliente*, Madrid, Colección Banesto.

⁷⁸⁵ El catálogo Salamanca afirma la procedencia de Madrazo, pero en su catálogo de 1856 no se ha localizado esta pintura.

⁷⁸⁶ Friedlander (1924-37) 1967-1976 XII, núm. 70.

⁷⁸⁷ Véase Silver 1984, p. 211, cat. 16 y De Bosque 1975, p. 190, para más detalles.

⁷⁸⁸ Águeda 1981, p. 108, n° 84.

⁷⁸⁹ Museo del Prado-Nuevas Adquisiciones 1996, p. 431, núm. 1664; Madrid 1989a p. 95, núm. 24; Friedländer (1924-37) 1967-1976, XII, p. 40-43.

⁷⁹⁰ Aterido *et al.* 2004, p. 454, núm. 890.

⁷⁹¹ Museo del Prado-Colección Real 1990, p. 271, núm. 978

⁷⁹² Silver 1984, p. 213, cat. 19; Friedlander, (1924-37) 1967-1976 XII, núm. 167. Algunos autores como Leo van Puyvelde consideran como único original la versión de anteriormente presente en la colección Cailleux de París, cfr. Silver 1984, p. 213.

- 329** *Una caueza del Rey de suezia de mano de françisco ruiç del n° trezientos y veinte y nueue la taso en çinquenta Reales* 0050

FRANCISCO RUIZ

Retrato del Rey de Suecia (Gustavo Adolfo?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 329; Marqués de Leganés 1642, núm. 329; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 329.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 284.

Notas:

Desconocida imagen posiblemente del rey de Suecia Gustavo Adolfo, protagonista de las guerras de religión en los años veinte. Nada se conoce de este autor, mencionado en otra ocasión en el inventario de Leganés (cat. 463). La obra fue llevada por Leganés a las casas de Morata de Tajuña, donde fue tasada y descrita como “329 una pintura de un medio hom^e núm^o 329 024 [reales]. [al margen “*Rey de suecia*”]. No se tienen más noticias de la pintura, aunque probablemente fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que no la reclamó ente las ausentes de la colección⁷⁹³.

- 330** *Otra de medio cuerpo de alberto durero la figura de thomas moro aquel gran hombre de yngalaterra del n° trezientos y treinta la taso en quatroçientos y quarenta Reales* 0440

ALBRECHT DÜRER

Retrato de Tomás Moro.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 330; Marqués de Leganés 1642, núm. 330; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 330; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Cuarto que fue Contaduría y vivienda del mayordomo”, núm. 330.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 284.

Notas:

No es posible corroborar la veracidad de la autoría del retrato de Tomás Moro atribuido a Durero. Es más que posible que se trate de una copia de la imagen que Holbein realizó de ese humanista que se encuentra en el Frick Collection de Nueva York (inv. 1912.1.77; 75 x 60.5 cm). Modelo de muy extendida reproducción desde el mismo momento de su creación⁷⁹⁴.

La obra permaneció en cualquier caso en la colección siendo heredada por los condes de Altamira en 1711 y citándose de nuevo en 1726 como retrato de un eclesiástico: *Otro retratto de un clerigo menor n° 330*. Según una anotación posterior en el mismo



Holbein, *Retrato de Tomás Moro*, Nueva York, Pierpont Morgan Collection

⁷⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁷⁹⁴ Para esta pintura y las copias véase Rowlands 1985, p. 132, cat. 24.

inventario, en ese momento la pintura seguía considerándose obra de Durero⁷⁹⁵.

Es interesante llamar la atención sobre la versión que hizo Rubens del retrato de Moro por Holbein (Museo del Prado P1688), sobre cuya procedencia ha existido abundante confusión. Cruzada Villamil consideró que se trataba de un retrato existente en la “Escalera donde baja el rey a tomar el coche” en 1666 y en el Zaguante del Alcázar en 1686 en 1700, opinión que siguieron Bottineau y Díaz Padrón⁷⁹⁶. Aunque la descripción de esta pintura afirma solo que se trata del retrato “de un viejo” realizado por Rubens de vara y media de alto y vara y cuarta de ancho, es decir 125 x 104 cm. Medidas algo superiores al retrato de Moro que existe en el Museo del Prado. Como consideró Vergara, es probable que tal descripción se deba relacionar con otro retrato representando a un anciano de pelo cano adquirido por el conde de Fuensaldaña en Londres y posteriormente propiedad de Carpio⁷⁹⁷. Díaz Padrón afirmó además que se trataba de una pintura existente en la colección de Rubens a su muerte en 1640, relacionándolo con un el retrato de viejo que se cita en la *Specification* de los bienes de Rubens. Sin embargo no puede tratarse de la misma pintura. En la versión francesa de la almoneda del artista flamenco se afirma que es el retrato de un viejo sin más descripciones, pero la versión inglesa afirma que posee barba, circunstancia que hace que no pueda tratarse del retrato de Moro⁷⁹⁸. Por su parte Rooses en su catálogo general sobre la obra de Rubens, afirmó que el retrato de Tomás Moro copiado por Rubens del Prado, se documenta en la colección de Isabel Farnesio⁷⁹⁹, opinión seguida por Allende y Salazar⁸⁰⁰ y en los catálogos del Museo desde 1952. Y corroborada, gracias al evidente número de la colección Farnesio y la correspondiente flor de Lis en el reciente estudio de la colección Farnesio donde se identifica perfectamente la ubicación del retrato en el Palacio de San Ildefonso de La Granja en 1745, en el mismo lugar en 1766 y en el Palacio de Aranjuez en 1794, de donde ingresó al Museo⁸⁰¹. Por último, Alejandro Vergara cita como Rooses mencionó una versión del retrato de Moro realizada por Rubens que se encontraba en la colección de Jean van Meurs en octubre de 1652, postulándola como posible origen de la pintura de la reina Isabel Farnesio⁸⁰².

De todo esta confusión de datos se puede extraer una conclusión cierta. La primera ocasión en que se documenta el retrato de Moro por Rubens del Prado es en 1745 en La Granja de San Ildefonso dentro de la colección de pinturas de la Reina Isabel Farnesio. La circunstancia de que la versión de Leganés solo se documente hasta 1726, y de que algunas de sus pinturas acabaran en la colección de la reina hispana, abre la posibilidad de que se trate de la misma pintura. Aunque esta hipótesis no puede ser corroborada por el momento. En contra de ella está la autoría a Durero del retrato en los inventarios de Leganés, especialmente negativa dada la relación entre Rubens y el Marqués, y las múltiples obra suyas que atesoró.



Rubens, *Retrato de Tomás Moro*, Madrid, Museo del Prado

331 *Otro Retrato de medio cuerpo de una dama con una gorra con plumas Blancas de mano de Rafael de Urbino de dos tercias de alto del n° trezientos y treinta y m^{ta} uno se taso en morata*

⁷⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120v.

⁷⁹⁶ Cruzada Villamil 1874, p. 369, núm. 33. Díaz Padrón 1975, I, p. 278; Bottineau, 1958, LX, 3, p. 317.

⁷⁹⁷ Vergara 1994, p. 529.

⁷⁹⁸ Muller 1989, p. 118, núm. 128, ya afirmó como la identificación de Díaz Padrón carece de fundamento.

⁷⁹⁹ Rooses 1888, IV, p. 222, núm. 1007.

⁸⁰⁰ Allende Salazar 1919, p. 21.

⁸⁰¹ Aterido et al, 2004, p. 458-459, núm. 972.

⁸⁰² Vergara 1994, p. 529 y 303, Vergara 1989, p. 127, núm. 15.

RAFAEL

Retrato Femenino.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

55,72 cm. de alto.

Procedencia: Marqués de Leganés 1630, núm. 331; Marqués de Leganés, 1642, núm.331; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 331.

Bib: López Navío, 1962, p. 326; Ruiz Manero 1996, p.158

Notas:

Pese a la detallada descripción del inventario no ha podido ser relacionado convincentemente con ninguna pintura de Rafael. Llama la atención su utilización como sobrepuerta, según describe el inventario de las pinturas existentes en Morata, que arroja más detalles sobre el aspecto del retrato: *sobrepuerta de medio cuerpo de muger con una gorra y una pluma blanca*⁸⁰³.

332 *un muchacho de medio cuerpo del lubin del mismo tamaño del n° treziento y treinta y dos se taso en morata*

m^{ta}

BERNARDINO LUINI

Retrato de Joven.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

55,72 de alto aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 332; Marqués de Leganés, 1642, núm. 332; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 332.

Bibliografía. López Navío 1962, p. 284; Ruiz Manero 1988, I, p.86.

Notas:

En el inventario de las pinturas de las casas del Marqués en la villa Morata se aportan más detalles sobre el personaje: *medio cuerpo de un muchacho con un papel en la mano*⁸⁰⁴. Esta descripción hace recordar el famoso retrato leonardesco de un músico que se conserva en la Pinacoteca Ambrosiana (inv. 99; T 44,7 x 32cm.)⁸⁰⁵, del cual Leganés podría poseer una copia. Sobre el original del que no se conoce con certeza su procedencia hasta 1671 cuando se cita en la Ambrosiana por Sant'Agostino, se ha especulado un origen en la colección de la familia Arconati⁸⁰⁶, con quien Leganés tuvo contacto, pudiendo obtener fácilmente una réplica. No eran infrecuentes las copias de esta pintura, pues en 1692, se cita una similar en la colección de casa Visconti en 1692. Por otra parte, no sorprende la posible atribución a Luini de la versión de Leganés, pues el propio original fue a él atribuido en el inventario de la Ambrosiana de 1685.

Ruiz Manero, sin identificar la pintura, llama la atención sobre



Leonardo da Vinci, *Retrato de Músico*, Milán Pinacoteca Ambrosiana.

⁸⁰³ AHPM, 6267, f. 710v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁸⁰⁴ AHPM, 6267, f. 710v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

⁸⁰⁵ Véase Ambrosiana 2005, p. 148, núm. 45. De donde se toman los datos expuestos.

⁸⁰⁶ Sant'Agostino 1671, p. 108.

una obra de la colección Proby de Peterborough representando *Un niño con un juego de paciencia* (T 66 x 50,8) que en el siglo XVIII formaba parte de la colección Arundel, cuya altura no es distinta a la de la obra en la colección Leganés⁸⁰⁷.

333 *Una pintura de una Bara de alto y tres cuartos de ancho de nro s^r jesuxpto que hecha los judíos del templo del n^o trezientos y treinta y tres se taso en morata*

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*

Expulsión de los Judíos del templo

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

T. 76 x 60 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 333; Marqués de Leganés 1642, núm. 333 ; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 333; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Dormitorio", núm. 138; José de Madrazo 1856, núm. 464; Marqués de Salamanca, 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 451; Marqués de Salamanca 1868, núm. 464;

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 114; Vista-Alegre, s. n., p. 109; Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 284; Mateo 1978, p. 435; Agulló 1994, p. 161; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, 11

Notas:

La atribución a Bosco de esta pintura se manifiesta en la copia del inventario del Instituto de Valencia de Don Juan⁸⁰⁸. Pero también en el inventario y tasación de los bienes de Morata, donde había sido llevada la obra por Leganés: *333 una pintura de Christo en el templo, es de G^{mo} Bosco núm^o trezientos y quatro 600 [reales]. En tal ubicación permanecía en 1753, ya como propiedad de los condes de Altamira, cuando se cita como: 138 otra pintura en tabla de Nuestro Señor echando los judíos del Templo que llaman el Sueño del Bosco, pintado de su mano, de dos varas y quarta de alto y tres cuartos de ancho. La obra permaneció en poder de los condes hasta que fue adquirida por José de Madrazo en cuyo inventario de 1856 se describe con mayor precisión, indicando que la obra estaba firmada, lo que confirma su autenticidad. Su catálogo arroja más datos sobre la apariencia de la obra:*

464 Jesus arroja del templo á los vendedores y publicanos

A la izquierda de la puerta del templo, que ocupa el medio del cuadro, un cirujano saca una muela á una mujer al lado de una mesa en que hay varios instrumentos quirúrgicos; y delante de la misma mesa otra mujer limpia á un niño. Fondo: Pais (tabla. Firmado)

Posteriormente fue propiedad del marqués de Salamanca, documentándose en su quinta de Vista Alegre. Desde entonces se desconoce su ubicación con seguridad. Se conocen varias versiones de la *Expulsión de los Mercaderes*, realizadas por el Bosco o cercanas a su manera, que permiten considerar cómo era la obra que poseía el marqués de Leganés. Una fue citada por Isabel Mateo en una colección privada madrileña en 1978. Aunque esta investigadora se decantaba por la autoría de



Seguidor de El Bosco, *Expulsión de los Judíos del Templo*, Colección Particular.

⁸⁰⁷ Véase también Ottino della Chiesa 1956, p. 131, núm..

⁸⁰⁸ AIVDJ, 26 I 18, f. 229.

alguno de sus ayudantes como Peter Huys o Jan Mandijn siguiendo un original del Bosco. La misma obra fue mencionada anteriormente por Friedländer en la colección Brunner en 1910 (111 x 172 cm)⁸⁰⁹ y quizá corresponda a la que permanecía en 1938 en el mercado del arte en la Haya⁸¹⁰. Otra se exhibe en el Museo de Copenhague ya mencionado por Tolnay (102 x 155.5 cm)⁸¹¹. Y otra más se encontraba en la Art Gallery and Museum de Glasgow de calidad muy inferior (Inv 1586; 77,7 x 59 cm.). Esta última fue también conocida por Friedländer quien la mencionó como procedente de la colección Claude Phillips de Londres donde había permanecido hasta 1924, fecha en que fue adquirida por el museo escocés⁸¹². La pintura de Glasgow es la más cercana en medidas a la de Leganés, reproduce el motivo central de la versión localizada en España dando la impresión de que fue cortada en los laterales y firmada “Jhieromus bosche”. Debido a su formato vertical y a las medidas Mateo consideraba posible que la pintura Leganés fuese el original copiado en la versión de la colección particular madrileña que ella dio a conocer. Sin embargo, no hay datos concluyentes sobre la relación entre ambas pinturas. Circunstancia posible, dado que las demás versiones conocidas superarían las dimensiones de la pintura que poseyó Leganés, pero que no ha podido ser probada.

334 *Una pintura de uara y una terçia de ancho y una y sesma de alto de la misma mano de una boda de villanos con diferentes y estrabagantes figuras en tabla del nº trezientos y treynta y quatro le taso en mill y quinientos reales*

10500

JAN MANDIJN

Banquete nupcial.

Bilbao, Museo de Bellas Artes.
(inv. 69/168)

T. 97 x 148 según Madrazo.

Inscripciones: 334 ;
+219+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 334 ; Marqués de Leganés 1642, núm. 334; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 334; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza que prosigue para salir a la escalera”, núm. 219 ; José de Madrazo 1856, núm. 463; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 450; Marqués de Salamanca 1868, núm. 463; Marqués de Salamanca 1872-1879, núm. 450; Laureano de Jado, a. 1919, Bilbao Museo de Bellas Artes 1927

⁸⁰⁹ Friedländer (1924-37) 1967-1976, V p. 145, núm. 74 y Friedländer (1924-37) 1967-1976, V p. 145, núm. 74, ill. 55.

⁸¹⁰ véase *Pantheon* VII (1931), p. 58; cfr Glasgow Art Gallery 1961, p. 30-31

⁸¹¹ Tolnay 1965 p. 385, núm. 59; Buzzati 1968, p. 115, núm. 73.

⁸¹² Friedländer (1924-37) 1967-1976, fig 74b, p. 83, núm. 74, lam. 55.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 113; Vista-Alegre, s.n., p. 109; Poleró 1889, p. 131; Bilbao 1919, s. p.; Plasencia 1932 p. 54, cat. 218; Gaya Nuño 1955, p. 161; Brujas 1958, p. 94, núm. 69; López Navío 1962, p. 284; Gibson 1992, ill. 1. Castañer 1995, p. 131-134; Agulló 1994, p. 164; Sánchez Lassa & Rodríguez 2003.

Notas:

El cuadro donado al Museo de Bilbao en 1927 por Laureano Jado es el que obtuvo Leganés en el siglo XVII como original del Bosco. Los números de inventarios que aparecen sobre la pintura prueban su identificación con la obra que poseía Leganés, que está perfectamente documentada hasta 1856. En poder del marqués permaneció toda su vida como parte de la decoración del Palacio de San Bernardo en Madrid. A su muerte pasó por herencia al X conde de Altamira, como el resto de la colección. En 1753 se documenta, ya como propiedad de Ventura de Moscoso Fernández XII conde de Altamira, en la villa de Morata de Tajuña, donde se describe como: *219 una pintura en tabla de una vida con figuras, de vara y tercia de alto y caso dos de ancho, de mano del Bosco* (Agulló). En poder de la familia Altamira permaneció hasta que fue adquirido por José de Madrazo, citándose en su inventario de 1856 como una *Alegoría de la Intemperancia*, así como en el inventario levantado a la muerte de su esposa en 1868. La misma consideración que poseía cuando pasó al marqués de Salamanca, en cuyas posesiones de Vista Alegre en Madrid, todavía se cita y en cuyo poder lo fotografió Laurent en fecha imprecisa entre 1872 y 1879⁸¹³. En 1919 Aureliano de Beruete lo mencionaba en la colección de Laureano de Jado, como obra de Pieter Brueghel el viejo, calificado como *Banquete*. En los primeros años de su estancia en el Museo se consideraba representación de un aquelarre en función de su grotesco aspecto. También fue conocido por José Antonio Gaya Nuño, quien lo calificó de divertidísimo. Ha sido atribuido a otros autores como Verbeeck.

- 335** *Otra pintura de bara y una ochaua en quadro la predicaçion de san juan con muchas figuras arimadas a unas peñas y arboledas y dos niños de paulo Belones en tabla del n° trezientos y treinta y çinco la taso en quatroçientos Reales* 0400

PAOLO CALIARI VERONÉS

Predicación de San Juan

No localizada.

Documentado por última vez en 1659

T. 94,02 x 94, 02 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 335; Marqués de Leganés 1642, núm. 335; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 335; Cardenal Ambrosio de Guzman Spinola, desde 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 284; Ruiz Manero 2005, p. 50.

Notas: Un cuadro cuya descripción se asemeja mucho a esta pintura se encuentra en el Palacio Real de Madrid (156 x 262 cm), ha sido atribuido a Alvise Benefatto del Friso por Ruiz Manero quien cita como Leganés tenía uno similar. La del Palacio procede de la Antesacristía del Monasterio del Escorial, donde fue ponderado por el padre Santos en 1657: *“otro de Paulo Verones, de la predicaçion de S. Iuan... Està el Bautista en el Desierto, unificando muy al natural, la eficacia del espiritu, que le mouia à procurar con su enseñanza, y doctrina la salud de las Almas. Los que salian à oirle, se ven, como suspendidos y robados de su*

⁸¹³ Instituto del Patrimonio Español, núm. A1367 (antiguo) núm. 3243 (moderno).

*voz; vnos en pie, otros sentados, ò à la sombra de los arboles, ò en las peñas que se descubren en el Pays con mucha variedad. Dà este Lienço no poco que aduertir a los cuiriosos*⁸¹⁴.

Aunque las medidas del cuadro de Patrimonio Nacional (156 x 262 cm), están lejos de las que poseía la pintura de Leganés, pero debe ser tenida muy en cuenta por su posible relación. Al igual que en otros casos Leganés podía poseer una versión del cuadro escurialense, una obra, que al igual que la del Palacio Real, no hubiese sido de mano del propio Veronés sino de alguno de sus discípulos.

La pintura de Leganés pasó por herencia a su hijo el Cardenal Ambrosio de Guzmán y Spinola⁸¹⁵, en cuyo poder se le pierde la pista.

- 336** *Una pintura de bara y media de ancho y una de alto de mano de Rubens nro señor con san juan y dos anjeles jugando con el cordero rimado a una almuadilla blanca junto a un çestillo de frutas en tabla del nº trezientos y treinta y seis le taso en tres mill Reales* 30000

PETER PAUL RUBENS

Niño Jesús con San Juanito y dos ángeles jugando con el Cordero.

No localizado.

Documentado por última vez en 1659

T. 83,58 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 336; Marqués de Leganés 1642, núm. 336; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 336; Arzobispo Ambrosio Guzmán y Spinola 1659.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 284; Díaz Padrón 1976, p. 886; Volk 1980a, p. 268; Vergara 1994 II, p. 502, núm. B66; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

Por la descripción la pintura sería una versión o copia de una composición conocida de Rubens. Vergara llamó la atención sobre el error en la transcripción de López Navío que afirma que se trata de una imagen de la Virgen con el Niño san Juanito y los ángeles y lo vinculó con obras conocidas.

Efectivamente la iconografía repetiría el tema de la obra actualmente conservada en Viena (inv. 680; L. 76,5 x 122,3), como esta es probable que los elementos de Naturaleza Muerta del primer término fuesen realizados por Snyder, mientras que las figuras serían de Rubens⁸¹⁶.

La pintura de la colección Leganés pasó en 1659 a su hijo, el posteriormente famoso arzobispo de Sevilla, Ambrosio de Guzmán, como parte del acuerdo con su hermano el II marqués



Rubens, *Niño Jesús con San Juanito y dos ángeles jugando con el Cordero*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁸¹⁴ Santos 1657, f. 43.

⁸¹⁵ AVDJ, 26 I 18 f. 230. Véase capítulo de la dispersión de la colección.

⁸¹⁶ . Para la obra de Viena véase Rooses 1886-1892, I, p. 251, núm. 186; Jaffé 1989, p. 240, núm. 494; Robels 1989, p. 365, núm. 271; Kunsthistorischen Museums 1991, p. 104.

de Leganés por la herencia paterna⁸¹⁷. Por esta razón se anota la ausencia de la colección cuando fue heredada en 1711 por el conde de Altamira⁸¹⁸. Sin embargo no se ha documentado la pintura entre los bienes del arzobispo en Sevilla, pudiendo ser una de las muchas obras vendidas para actividades caritativas⁸¹⁹. En este sentido hay que recordar, como una pintura de idéntico tema aunque medidas más grandes (L. 174 x 239), perteneció al Deán de Sevilla López Cepero de quien la adquirió Madrazo pasando a poder del Marqués de Salamanca en cuyos catálogos de las pinturas atesoradas en la Finca de Vista Alegre, cuya descripción se asemeja bastante a la pintura que poseyó Leganés: *Cuatro amorcitos sentados sobre paños blancos y encarnados se recrean con un corderillo debajo de un arco de frutas y legumbres de muchas clases. Estas están pintadas por Francisco Sneyders Tamaño Natural*⁸²⁰. La presencia del arco de frutas sobre las imágenes infantiles implica una pintura más similar al (cat. 322).

Hay serias posibilidades de que la pintura corresponda con la que posteriormente aparece en poder del Almirante de Casilla, citada en su inventario de 1691: *Otra pintura en ttabla que tiene de alito vara menos quatro dedos y de largo dos varas menos ocho dedos en que se ve quatro niños desnudos los tres sentados, y el otro en pie con un corderillo como que se lo trae a estos tres, y este chiquelo tiene alas y detrás de ellos ay un azafate con peras manzanas y ubas y un raziño de ubas colgando de un sarmiento en tres mll Reales*⁸²¹. Gregory Martín en comunicación a Alejandro Vergara identificó la obra del Almirante con la pintura Viena⁸²². La posibilidad de que el Almirante se hiciese con la obra que fue de Leganés se basa en que los herederos del marqués cedieron varias otras obras a este coleccionista⁸²³.

Por último es necesario destacar como aunque la pintura salió de la colección en tiempos del Arzobispo, y es posible que fuese la que poseía el Almirante. Mucho tiempo después seguía citándose una similar en la colección Altamira aunque considerada copia de Rubens: *51 165 Los niños copia de Rubens. El niño Dios sentado en el suelo bajo un arbol acaricia a San Juan que tiene el corderillo. Otros seis niños les ofrecen flores y frutas. Copia de rubens Alto 7-3 Ancho 5-4 Marco Dorado*⁸²⁴.

Copias y variantes de la pintura de Viena se encuentran en la Gemäldegalerie de Berlín (inv. 779; 96 x 126 cm) y otra está en depósito en la Rubenhuis de Amberes, (93 x 120 cm.)⁸²⁵, quizás alguna se corresponda con la copia que poseía en 1651 [299 *Una pintura en lienzo de quatro muchachos assentados desnudos con un Cordero a los Lados dos festones de fruta copia de Rubens de dos baras y m^a de ancho y bara y q^{ta} de Cayda con su marco negro*⁸²⁶.

-
- 337** *Otra pintura del mismo tamaño las virtudes y los vicios pesandolos en una balança y unos angeles ençima con las coronas otros debajo haziendolas y otros que andan por el çielo sin otras figuras y un arbol mucha diferençia de guacamayos y otros pjaros de mano de van Balen en tabla del n^o trezientos y treinta y siete la tasa en mil y ochoçientos Reales* 10800

HENDRICK VAN BALEN

Las Virtudes y los Vicios en un paisaje.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 83,5 x 125,3 cm.aprox.

⁸¹⁷ Citado en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan (AVDJ, 26 I 18 f. 230). Véase también el capítulo sobre la dispersión de la colección.

⁸¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸¹⁹ Sobre las pinturas de Ambrosio véase Álvarez Lopera 2003, p. 30 y ss.

⁸²⁰ Madrazo 1856, p. 140, núm. 581. Vista Alegre, s. n. p. 133.

⁸²¹ Burke & Cherry 1997, I, p. 900, núm. [73] y n. 11.

⁸²² Vergara 1995, p. 38, n. 18.

⁸²³ Véanse cat. 1; cat. 16; cat. 169, cat. 287, y especialmente la *Magdalena*, también realizada por Rubens (cat. 228).

⁸²⁴ Véase doc. 1864, núm.51.

⁸²⁵ Burke & Cherry I 1997, p. 900, n. 11; Robels 1989, p. 367, núm.271II y 271III, con cita a otras copias.

⁸²⁶ Burke Cherry I, p. 479, núm. [299]; en n. 52 afirman los autores que Carpio sería copia de la que poseía el Almirante.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 337; Marqués de Leganés 1642, núm. 337; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 337;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 284; Díaz Padrón 1976, p. 1302.

Notas:

La descripción del inventario parece probar que efectivamente se trata de una de las pinturas alegóricas realizadas por van Balen, en muchas ocasiones en colaboración con otros artistas. Sin embargo, no se dispone de ninguna noticia posterior de la pintura más allá de 1655. Díaz Padrón, citó el inventario de Leganés incluyendo la mención entre las obras no localizadas.

338 *Otra de una cara mesa en un villaje con mucha jente arimada a las casas en diferentes figuras bara y dos terçias de ancho y una de alto de mano de un flamenco antiguo en tabla del nº trezientos y treinta y ocho la taso en dos mill reales* 20000

ANÓNIMO FLAMENCO

Escena de género con banquete

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 83,58 x 139,3 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 338; marqués de Leganés 1642, núm. 338; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 338.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 284.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁸²⁷.

339 *Otra en tabla de bara de ancho y media de alto de un triumpho de dioses pintura ytaliana del nº trezientos y treinta y nueve la taso en quatroçientos Reales* 0400

ANÓNIMO ITALIANO

Triunfo de los Dioses

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

T. 41,79 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 339; marqués de Leganés 1642, núm. 339; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 339. Ambrosio de Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 284.

⁸²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Destinada al palacio de San Bernardo por Leganés, la obra pasó a su hijo el futuro arzobispo de Sevilla Ambrosio de Guzmán, como parte del acuerdo con su hermano Gaspar, II marqués de Leganés como parte del acuerdo sobre la herencia paterna⁸²⁸. Desde entonces no hay más noticias. No localizándose entre las pinturas propiedad del arzobispo a su muerte⁸²⁹.

340 *Un apostol de una terçia de alto y quarta de ancho pintura alemana del n° treçientos y quarenta la taso en quatroçientos Reales* ð400

ANÓNIMO ALEMÁN

Apóstol desconocido.

27,86 x 20,89 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 340; marqués de Leganés 1642, núm. 340; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 340.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁸³⁰.

341 *Una pinturica de pescados y medio limon de media bara de ancho y una terçia de alto pintura flamenca del n° treçietos y quarenta y uno la taso en cient Reales* ð100

ANÓNIMO ITALIANO

Bodegón

27 x 41 cm. aprox.

Milán. Colección Lodi (en 1989).

Inscripciones: 341; 1053



⁸²⁸ Así consta en nota al margen en el inventario general del Archivo Valencia de Don Juan AIVDJ, 26 I 18, f. 233. Véase el capítulo sobre la dispersión.

⁸²⁹ Sobre las pinturas de Ambrosio véase Álvarez Lopera 2003, p. 30 y ss.

⁸³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 341; marqués de Leganés 1642, núm. 341; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 341; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Cuarto donde está la chimenea, núm. 1053; Milán, Colección Lodi, a. 1989.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285; Díaz Padrón 1976, p. 1915; Zeri Porcio, 1989, p. 202

Notas:

Destinada por Leganés a su palacio en la corte de Madrid, la pintura se cita en el mismo lugar en 1726 ya como propiedad del conde de Altamira, con una numeración nueva *Otro Quadritto de marco dorado de una terzia de ancho y una quartta de alto don de ai un Platillo con un Jesus y medio limon, n° 1053*⁸³¹. No se tienen más noticias de la pintura, hasta su publicación en 1989 en una colección privada italiana, cuando se afirma su procedencia de la colección Leganés. Algo confirmado a la vista del número 241 de colección visible en el lienzo (correspondiente al inventario de 1655) y ahora reforzado por la documentación del otro número de inventario, 1053, correspondiente al documento de 1726. Zeri & Porcio consideran la autoría italiana de la pintura, que formaba pareja en la colección Lodi con otro bodegón de Fede Galizia. Anteriormente, sin conocer la pintura, y dándola por perdida, Díaz Padrón la consideró anónimo flamenco, presumiblemente basándose en la descripción del inventario de Leganés.

342 *Medio cuerpo del Rey phelipe segundo de tres quartas de alto y media bara de ancho del n° trezientos y quarenta y dos le tasaron en sesenta y seis reales* 0066

ANÓNIMO

Retrato de Felipe II

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 342; marqués de Leganés 1642, núm. 342; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 342.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁸³². Un retrato de Felipe II anónimo procedente de la Galería Altamira fue vendido el 1 de junio de 1828 en Londres por Stanley, n° 61. Pero Leganés poseía al menos cuatro retratos de este monarca, n° 43, 342, 345, y 406

343 *Un retrato de medio cuerpo del pintor segers de su mano bara de alto y dos terzias de ancho del n° trezientos y quarenta y tres se taso en morata m^{ta}*

⁸³¹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127-127v.

⁸³² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GERARD SEGHERS

Autorretrato.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

74 x 60 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 343; Marqués de Leganés 1642, núm. 343; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 343; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 236; José de Madrazo 1856, núm. 637; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 599; Marqués de Salamanca 1868, núm. 637.

Bibliografía: Madrazo 1956, p. 153; Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 285; Díaz Padrón 1976, p. 1267; Balis 1983, p. 16 y 44, n 80; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 90; Agulló 1994, p. 165; Delving 2005, p. 5; Bieneck 1992, p. 241, núm. B47.

Notas:

El autorretrato de Seghers que cita el inventario es obra de complicada catalogación y adscripción precisa al autor, dado que no ha sido localizado y la información parcial que de esta imagen se dispone es, en ocasiones, opuesta.

Citado en 1655 claramente como retrato realizado por el propio pintor, fue adquirido por Leganés antes de 1637, cuando se cita en su poder por primera vez, y muy probablemente antes de noviembre de 1634, momento en del regreso de su último viaje a los Países Bajos, después de adquirir numerosos retratos⁸³³. La pintura fue destinada por él a la decoración de su villa rural en Morata de Tajuña, al igual que otras imágenes de artistas y autorretratos de pintores, especialmente italianos, que llegó a coleccionar. En el inventario levantado en ese lugar no se aporta ningún detalle nuevo, describiéndose como *236 pintura de segres de medio cuerpo*⁸³⁴. Una vez heredada las posesiones por el conde de Altamira en 1711 el cuadro se cita junto a los otros autorretratos en una sala conjunta. Aunque este documento es de 1753, es probable que fuera similar a la disposición original que tenía la sala en el siglo precedente, la pintura se menciona como *236 La descripción aporta más detalles sobre el aspecto del retrato: Otro retrato de Segres con la mano derecha en el pecho de tres cuartos de acho y de la misma caída*⁸³⁵. En esta ubicación permanecería hasta que fue adquirido por José de Madrazo, en cuyo catálogo de 1856 se describe con algún detalle nuevo.



Pieter de Iode según
Seghers, Gerard Seghers,
Burl

637. retrato del pintor Seghers

Cabello, bigote y vestido negro, pendiente del cuello una cadena de oro que remata en una medalla o insignia. (media figura del tamaño natural).

74 x 60.

Pero lo más interesante es que Madrazo, atribuía el retrato a Van Dyck, con una sugerente nota: *por la ejecución parece el mismo Seghers copiando el retrato que le hizo Van Dyck*. Circunstancia que ayuda a desentrañar de que imagen se trataba.

Se conoce dos autorretratos de Seghers. Uno citado en la monografía sobre el pintor, de busto tiene una tablita en sus manos, por lo que nada tiene que ver con el que nos ocupa⁸³⁶. El otro es una imagen también de busto, donde el pintor luce asimismo pelo largo y una vestimenta oscura. De los brazos cruzados sobre el pecho asoma la mano derecha que tapa el remate de la cadena

⁸³³ Véase el capítulo sobre las primeras actividades coleccionistas de Leganés.

⁸³⁴ AHPM 6267 f. 711v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁸³⁵ Citamos por la transcripción del inventario en Agulló 1994, p. 165.

⁸³⁶ Bieneck 1992, p. 222, núm. A121.

dorada que porta al cuello⁸³⁷. Esta imagen, de la cual se conoce del boceto en colección privada, publicado por Anne Delvingt (2005), fue gravada por Pieter de Iode e incluida en el conjunto de retratos publicado por Jan Meyssens hacia 1649 en su compendio *Images de divers hommes d'esprit suplime*⁸³⁸. Aunque como se ve por los inventarios de la colección Leganés-Altamira, el brazo en el pecho podría ser similar, en el retrato no se aprecia la medalla o insignia que remata la cadena y que describía con claridad Madrazo. Luego no era este la imagen de la que Leganés disponía.

Si la apreciación de Madrazo era certera se trataría de un retrato realizado por Van Dyck. Se conocen dos grabados representando a Seghers a partir de retratos de Van Dyck. Uno abierto por Pieter de Iode se incluye en la primera edición de la denominada *Iconografía*, realizado hacia 1636⁸³⁹. En la inscripción se hace alusión expresa a que Seghers es pintor del Infante don Fernando, Gobernador de los Países Bajos, luego es imagen posterior al regreso de Leganés, que se produce justo cuando el cardenal legó a los Países Bajos y además no se aprecia la cadena de oro al cuello. En conclusión no puede ser este el modelo que adquirió.



Lucas Vostermans según van
Dyck, *retrato de Gerard
Seghers*, Buril

La única imagen que es estrictamente similar a las descripciones del retrato de Leganés, es un grabado levantado

por Lucas Vostermans a partir de una retrato de van Dyck. El pintor de busto prolongado y de perfil, sostiene con la mano izquierda la cadena de la que pende la medalla (24 x 16,2 cm.; Cabinet des Estampes Bigliothèque royale Albert I), con la inscripción “D. GERARDI SEGHERS PICTORI ANTUERPIANO”, y publicado por van den Enden en sucesivas ediciones de la *Iconografía* de Van Dyck⁸⁴⁰. Si consideramos que se trata de un grabado y probablemente invertido respecto a la posición de la imagen original sería invertida, sería entonces el brazo derecho el que se lleva Seghers al pecho, coincidiendo plenamente con el retrato que tuvo Leganés, tal y como lo citaba Madrazo. También sería certera su apreciación a que era una imagen de Van Dyck. Quedaría pendiente, sin embargo, explicar el hecho de que

Leganés considerara que era un autorretrato de Seghers, y Madrazo creyera posible que fuese una copia del propio Seghers a partir de su retrato realizado por Van Dyck, como dice en su nota. Ante la pérdida del cuadro, que no ha sido localizado, queda pendiente la confirmación de su autoría.

344 Otro del mismo tamaño del padre luis de torres ynsigne de mano de van der hamen del n^o trezientos y quarenta y quatro se taso en morata

 m^{ta}

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Luis de Torres

83,58 x 55,72 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 344; Marqués de Leganés 1642, núm. 344; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 344; Conde de Altamira 1753, “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 241 o 244 (¿?)

⁸³⁷ Bieneck 1992, p. 230, núm. A 133.

⁸³⁸ Meyssens 1949.

⁸³⁹ Mauquoy-Hendrickx (1956) 1991, p. 227, núm. 65.º

⁸⁴⁰ Véase Delvingt 2005, p. 114 y Bieneck 1992, p.279; Mauquoy-Hendrickx (1956) 1991, p. 262 núm. 99.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 285; Jordan 1985, p. 123, n. 29; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200.

Notas:

El retrato del teólogo Luis de Torres se cita por primera vez en poder de Leganés en 1637, sin que hay anoticias anteriores de esta imagen. Fue destinada a la villa solariega en Morata de Tajuña, donde fue tasada: *344 Otra pintura pequeña de n medio cuerpo de un teatino, n° treientos y q^{ta} y quatro 240 []reales*⁸⁴¹. Probablemente pasó junto a otros retratos del artista en poder de Leganés a la colección Altamira, dado que no se menciona su ausencia en 1711 cuando el conjunto es heredado por el entonces conde Antonio Gaspar de Moscoso⁸⁴². Sin embargo no ha sido localizado en 1753 en el Palacio de Morata, donde se encontraba otros retratos similares en la “pieza mas afuera que tiene entrada por la escalera”. Probablemente se tratara de uno de descritos como retratos de sacerdotes sin más precisiones iconográficas.⁸⁴³

345 *Otro medio cuerpo de phelipe segundo quando moço copia de tiçiano de bara en quadro del n° treçientos y quarenta y çinco la taso en sesenta y seis reales* 0066

TIZIANO VECELLIO (copia)

Retrato de Felipe II joven

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 345; Marqués de Leganés 1642, núm. 345; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 345;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

La descripción parece coincidir con el retrato de Felipe IV del Museo del Prado (P452), sin que haya evidencias de que esta pintura proceda de la colección Leganés.

El cuadro del Museo representa a Felipe II, siendo aún Príncipe, lo que coincide con la apreciación “joven”, del inventario de Leganés, que probablemente poseía una copia del retrato del Prado. El original se encontraba en 1636 en el cuarto bajo de verano del Alcázar en la “pieza en que el Sm negocia”, como otras pinturas de las que Leganés obtendría cuadros o poseería versiones (ver cat. 13, 14, 16, 17.), lo que potencia la relación con el cuadro de Leganés. Por otro lado se ha considerado que Rubens copió esta versión cuando estuvo en Madrid.

Según Wethey se conservan varias copias del cuadro de Madrid: Genova, Palazzo Rosso 100 x 76 cm; Hampton Court, probablemente una copia flamenca, quizás la realizada por Rubens; y Roma Palazzo Barberini de 108 x 78 cm, muy mediocre, considerada habitualmente de taller⁸⁴⁴. Ninguna de las cuales ha podido ser relacionada con seguridad con la que poseyó Leganés.

346 *Un san juan hecho de pluma con yndulgencias del papa urbano de una quarta de alto y un sesma de ancho del n° treçientos y quarenta de alto y una sesma de* 0300

⁸⁴¹ AHPM 6267, f. 702; . Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁸⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁴³ Agulló 1994, p.165, núm. 241 y 244

⁸⁴⁴ Wethey 1971, p. 130.

ancho del nº trezientos y quarenta y seis le taso en trezientos Reales

ANÓNIMO

San Juan

20,89 x 13, 93 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en
1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm.346; marqués de Leganés 1642, núm. 346; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 346.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

La mención “hecho de pluma”, parece indicar un dibujo.

No hay más datos sobre esta obra que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁸⁴⁵.

347 *Una sobre pergamino del mismo tamaño de un nacimiento del nro señor con diferentes figuras que sirbe a la cauecera de una cama de mano de ytaliano del nº trescientos y quarenta y siete la taso en duzientos Reales* 0200

ANÓNIMO ITALIANO

Nacimiento

Pergamino . Medidas desconocidas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 347; marqués de Leganés 1642, núm. 347; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 347.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

Singular obra sobre pergamino, probablemente un dibujo o una miniatura. Es muy ilustrativa su utilización de cabecera de cama.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Es probable que pasara en 1711 al conde de Altamira, pues sus abogados no la reclaman como ausente de la colección que debía ser heredada al completo⁸⁴⁶.

348 *Una dança del mismo tamaño sobre papel hecha a la pluma de mano de Wirix del nº trezientos y quarenta y ocho la taso en çinquenta y çinco Reales* 0055

⁸⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

WIERIX

Escena con bailarines

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

P. 20,89 x 13,93 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 348; Marqués de Leganés 1642, núm. 348; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 348.

Bibliografía: López Navío 1962, p.285.

Notas:

La mención “Hecho a pluma”, indica con claridad que se trata de un dibujo, y no de un grabado, técnica más habitual entre los miembros de esta familia de artistas holandeses. La autoría precisa es imposible de discernir con los datos que se posee sobre la obra.

Aunque no se documenta más allá de 1655, el dibujo no está recogido entre las obras reclamadas en 1711 por el conde de Altamira como ausentes del mayorazgo que heredó⁸⁴⁷, suponiéndose que en esa fecha todavía se encontraba en la colección.

349 *Una pintura de de noche de jacob y otra figura con un cabrito a las espaldas de dos baras de alto y bara y media de ancho del n° trezientos y quarenta y nueve y la taso en duzientos Reales*

ô200

ANÓNIMO

Jacob y su rebaño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 125,37 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 349; marqués de Leganés 1642, núm. 349; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 349.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285; Díaz Padrón 1976, p. 1037.

Notas:

Destinada al palacio de San Bernardo, había abandonado la colección antes de 1711. Pues en julio de ese año, los abogados del conde de Altamira la reclaman como ausente de la colección que debía heredar el conde al completo⁸⁴⁸.

Ignoramos las razones que llevaron a Díaz Padrón a incluir esta entrada del inventario de Leganés dentro de las pinturas de Gerard Seghers, no localizada. La mención a una pintura nocturna, podría aludir a otros artistas como Gerard Horthonst.

350 *Una pintura de bara y media de ancho y una y quarta de alto de dos Retratos de los señores de la casa de dirix del n° trezientos y cinquenta la taso en morata m^{ta}*

⁸⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

PHILIP DIRIKSEN

*Retrato de los hijos del marqués de Leganés vestidos de peregrinos*No localizada.
Documentada por última vez en 1655

104,47 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 350; Marqués de Leganés 1642, núm. 350; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 350.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285; Angulo & Pérez Sánchez 1969, p. 346.

Notas:

Aunque el inventario no hace referencia más que a un retrato de miembros de la familia, en la villa de Morata se describía la obra con mayor precisión, siendo imagen de los hijos de Leganés, doña Gaspar y Doña Inés: *350 una pintura en que estan retratados mi sra la m^a de almagar y el m^s de leganes mi s^r de peregrinos n^o 350 - 20 [reales].* Gaspar, el hijo mayor heredó el título, siendo esa la razón por la que el redactor de este inventario le denomina marqués de Leganés, pues se redacta tiempo después de que muriera el I marqués, cuando su hijo ostentara el título. Sin embargo, no se puede deducir la edad de los retratados, siendo presumible una imagen infantil con los niños vestidos de peregrinos.

Probablemente fue heredada con el resto de la colección por el X conde de Altamira, Antonio de Moscoso en 1711, dado que no se reclama su ausencia de la colección⁸⁴⁹

La obra fue incluida por Angulo y Pérez Sánchez entre las pinturas de Felipe Diriksen no localizadas.

351 *Otra de unas frutas de van der hamen de bara y quarta de ancho y tres quartas de ancho [sic] del n^o treçientos y çinquenta y uno la taso en quinientos Rs*

JUAN VAN DER HAMEN

*Bodegón*No localizada.
Documentada por última vez en 165562,68 x 104,47 cm.⁸⁵⁰

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 351; Marqués de Leganés 1642, núm. 351; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 351.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 285; Cherry 1999, p. 180, n. 171; Jordan 2005, p. 190.

Notas:

Desconocido bodegón representando frutas, del que no se tienen más noticias además de su presencia en la colección en los inventarios de 1627 1642 y 1655 y su presencia en el Palacio de San Bernardo. Sin embargo debió de pasar a la colección Altamira, dado que en 1711 no se reclama por ausencia, cuando el conde heredó el conjunto de la colección⁸⁵¹. Es probable que permaneciese colgada en 1726 junto a su pareja (cat. 353), descritas como una misma pintura.

⁸⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁵⁰ El inventario cita ambas medidas como anchura, en un error del escribiente. Pero debe tratarse de una obra horizontal, como la mayoría de los bodegones del artista.

⁸⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 352** *Otra de bara y quarta de ancho y una de alto del Basan de diferentes figuras del n° trezientos y çinquenta y dos la tasa en quinientos Reales* 0500

BASSANO

Escena de género

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 352; Marqués de Leganés 1642, núm. 352; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 352; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo Alcoba donde Murió el Conde, núm. 352.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas: Descrita en el inventario como “diferentes figuras”, se trataría posiblemente de una escena religiosa, iconografía muy frecuente en los Bassano.

- 353** *Otra de van der hamen del mismo tamaño con frutas y granadas menbrillos melones y ubas y unos ,men, bidrios [sic] del n° trezientos y çinquenta y tres la tasa en quinientos Reales* 0500

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegón con frutas y cristalería.

Houston, The Museum of Fine Arts
Samuel H Kress Collection (inv.
61.78).

83,8 x 112,1 cm.

Inscripciones: 353; 353.

Firmado y fechado en 1626.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 353; Marqués de Leganés 1642, núm. 353; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 353 ; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza cuadrada”, núm. 353; Victor Spark, Nueva York, 1950; David M. Koetser Gallery, Nueva York; adquirido para la Kress Collection en 1955; Museum of Fine Arts 2957.

Bibliografía: Longhi 1950, p. 39, lam. I. Soria 1959, p. 277; López Navío 1962, p. 353; Jordan 1967, p. 333, núm. 15; Bergstron 1970, p.35-36; Eisler 1977 p. 205-206, núm. K2176; Jordan 1985, p. 132-134, núm. 16; Cherry 1999 p. 180-181, 307, n. 171; Jordan 2005, p. 189, 317, núm. 33 (con amplia bibliografía).

Notas:

El bodegón del Museo de Houston, fue hace tiempo relacionado con el cuadro citado en la colección Leganés por la presencia del número de su colección pintado sobre el lienzo por dos ocasiones. Firmado en 1626 no se documenta en la colección del marqués hasta su inventario de 1637, ya muerto el artista, aunque presumiblemente se trata de una adquisición mucho anterior. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio⁸⁵². La obra permaneció en la familia de los marqueses de Leganés hasta su paso a la de los condes de Altamira a comienzos del siglo XVIII. En 1726 permanecía en el Palacio de San Bernardo, donde se exhibía junto a otros bodegones del artista en la llamada Pieza Cuadrada. Las medidas aportadas en ese inventario, son exactamente el doble de la anchura de la pintura, mientras la altura es la correcta. Esto permite suponer que en ese momento se hallaba atacada a su pareja (cat. 351), donde compondrían una sobreventana de composición escalonada más simétrica. Algo que se repite en otra pareja de bodegones de van Der Hamen expuestos en la misma sala (cat. 108-109).

Se desconoce el destino posterior de la pintura hasta que fue adquirida para Samuel H. Kress en los años cincuenta del siglo XX, ingresando posteriormente en el museo tejano.

354 *Un paisico de uno de ambers de dos baras y media de ancho y una de alto con algunas figuras pequeñas y una gitana del n° trez^{tos} y cinquenta y quatro en quatro çientos Rs*

∂400

JAN WILDENS

*Paisaje con dos gitanas
diciendo la Buena Ventura*

L. 77 x 118 cm.

Colección Particular.

Inscripciones: 354



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 354; Marqués de Leganés 1642, núm. 354; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 354.

Bibliografía; López Navío 1962, p. 285; Díaz Padrón 1976, p. 2263; García Frías en Caylus 1993, p. 88; Cherry en Burke & Cherry, I, 1997, p. 100

Notas:

La presencia del número sobre el cuadro prueba la procedencia de la colección de Leganés, del cuadro aparecido en 1993 en el mercado madrileño. Aunque en el inventario se afirma laxamente obra de “uno de ambers”, el descubrimiento de la pintura permite afirmar la mano de Jan Wildens a tenor de las similitudes formales con otros paisajes de su mano. Según el catálogo de la venta mantenía dos bandas en su parte superior y en el lateral derecho, probablemente añadidos en el siglo XVII, que fueron retirados en ese momento.

⁸⁵² AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

Aunque no se documenta en la colección Leganés-Altamira, probablemente por su indefinida autoría, es probable que permaneciese en ella hasta el siglo XIX, durante el cual se dispersó la mayor parte de la misma.

- 355** *Una pintura del mar con un bajel y una torre en medio della se a caydo ya y era un p^{so}, que hiua de bergas abso om a dordechat Bara y quarta de ancho y una de alto de mano de vrom del n^o treçientos y çinquenta y çinco la taso en setecientos Reales* 0700

CORNELIS WROOM

Escena marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

83,56 x 104,47 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 325; Marqués de Leganés 1642, núm. 325; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 325; Conde de Altamira 1753, Morata de Tajuña, “Pieza que tiene la puerta al patio y ventana al jardín”, núm. 397, 402, 404, 405, ó 406 (¿?); José de Madrazo 1856, núm. 658 (¿?); Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 617 (¿?); Marqués de Salamanca 1868, núm. 658.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 159; López Navío 1962, p. 285; Agulló 1994, p. 154-155; Valdivieso 1973, p. 393; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 362.

Notas:

La alusión a un navío que acude desde Bergen op Zoom a Dordrecht parece indicar la presencia de una inscripción en el cuadro, y la alusión a un acontecimiento histórico concreto.

Aún siendo la única mención a este artista en la documentación de 1655, es llamativo como en 1735 se citan al menos cinco obras bajo su mano en la colección, en ese momento propiedad del conde de Altamira, todas en las casas de Morata de Tajuña, sin que se pueda definir con precisión con cual corresponde la citada en 1655 bajo el número 325. En 1856 José de Madrazo poseía una Marina de Vroom procedente de la casa Altamira, que presumiblemente podría tratarse de la misma que cita el inventario de 1655, dadas las cercanas medidas y la similar descripción:

658 Marina

Véase el mar agitado, y un navío destrozado contra un escollo

107 x 81 cms.

Galería de Altamira.

Posteriormente se cita entre los bienes del marqués de Salamanca en la residencia de Vista Alegre, sin que comparezca en los catálogos de venta conocidos. Desde entonces no se tiene noticia de la pintura.

- 356** *Un prendimiento de san pedro de noche con las guardas dormidas y el anjel que le saca de la prision del n^o treçientos y çinquenta y seis la taso en quatroçientos Reales* 0400

HENDRICK VAN STEENWIJK

San Pedro en la prisión

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

83,58 x 125,37 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 356; Marqués de Leganés 1642, núm. 356; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 356; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo cuarto donde está la chimenea, núm. 356.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 285; Díaz Padrón 1976, p. 2291.

Notas:

Aunque el documento de tasación no aporte el autor de la pintura. Éste aparece reflejado en las inventario general, así como en la copia del Archivo del Instituto Valencia de Don Juan⁸⁵³. La pintura permaneció en poder de Leganés hasta su muerte, pasando por herencia a los condes de Altamira en 1711. En el mismo palacio de San Bernardo se localiza en 1726 aunque sin la atribución anterior: *Otro Quadro de vara y media de ancho y una de alto de mano de un flamenco es el Prendim^o de s^a Pedro de Noche, n^o 356*⁸⁵⁴. No se tienen más noticias de la pintura desde entonces, habiendo sido citada siempre por su presencia en el inventario de 1655 publicado por López Navío. Dada la especialidad



Hendrijk van Steenwijk, *S Pedro en la Prisión*, Madrid, Museo del Prado.

de este autor en representar interiores de iglesia flamencos, es probable que en este caso se tratase de una pintura a medio camino entre la representación bíblica y la pintura de interiores de iglesias. De hecho en el Museo del Prado se encuentra una tabla con este tema atribuido a Steenwick, pero de menor tamaño (P2139 C. 42 x 50), como parte de las dos entregadas a Felipe IV por don Luis de Haro⁸⁵⁵. También es el tema de otro cuadro de calidad muy inferior, atribuido a él y procedente de las donación de la duquesa de Pastrana en 1889, hoy en el Museo del Prado (P3685; P. 36 x 48). Sin embargo de estos ejemplos, la pintura de Leganés parece ser de mayores dimensiones, y probablemente sobre lienzo.

357 *San pedro escriuiento y nra señora con su hijo y san juan de mano de una señora jinobesa que fue dama de la ynfanta doña ysabel de tres quartas de alto y dos terçias de ancho la señora safonisma del n^o trezientos y çinquenta y siete la taso en cient. Reales*

0100

SOFONISBA ANGUISSOLA

Figura Religiosa / Poeta Caselli (¿?)

No localizado.

Documentado por última vez en 1868

86 x 70 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 357; Marqués de Leganés 1655, Casas de San Bernardo, núm. 357; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, "Dormitorio bajo con una ventana al patio", núm. 377; José Madrazo 1856, núm. 4; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 4; Marqués de Salamanca 1868, núm. 4.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 8; Vista Alegre, s. f., p. 8; López Navío 1972, p. 285; Agulló 1994, p. 155; Zapata Vaquerizo 1993II/II, p. 12.

Notas:

⁸⁵³ Al margen de esta entrada se anota "de mano de stuybeck", (AIVDJ, 26 I 18, f. 236).

⁸⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127.

⁸⁵⁵ Díaz Padrón 1975, p. 383; Díaz Padrón 1995, p. 1310. El inventario de 1636 menciona las obras en La pieza de Lectura, para la transcripción véase Martínez y Rodríguez 2007, p. 172.

Cuadro de historia intrigante. En los inventarios de Leganés aparece descrito como una representación de San Pedro con la Virgen El Niño y San Juan, presumiblemente mostrados en un lienzo al fondo, siendo destinada por Leganés al Palacio de San Bernardo de la corte madrileña. Llama la atención el hecho de que no se aporte en los inventarios de este momento el nombre de la pintora, sino que se describa su origen y relación con la infanta, quizás a través de una inscripción o firma, de la que no hay datos posteriores. El cuadro puede identificarse con aquél que en 1753 se cita en las casas de Morata de idéntica manera, pero sin mencionar autor. En 1856 aparece citado en poder de José de Madrazo, cuando se describe y atribuye de manera que no hay dudas de que se trata de la misma pintura:

Sofonisba Anguisola

San Pedro escribiendo sus epístolas.

Sobre una mesa tiene las llaves, y con la mano izquierda señala á un cuadro del fondo que representa la sagrada familia. (Media figura menor del tamaño natural.)

86 x 70 cm.

Galería Altamira

Sin embargo tras limpiar el cuadro Madrazo advirtió el error en la iconografía, resultando el retrato del poeta Caseli, cuyo nombre se podía leer en el libro que estaba escribiendo el personaje. Con tal identificación reaparece en el catálogo de las pinturas adquiridas por el marqués de Salamanca, y presentes en el Palacio de Vista Alegre. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

- 358** *Un pais con diferentes arboles y uno grande con algunas figuras pequeñas de mano de foquier bara y quarta de ancho y una de alto la taso en duzientos Reales*

8200

JACQUES FOUQUIER

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83,58 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 358; Marqués de Leganés 1642, núm. 358; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 358.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p.285; Díaz Padrón 1976, p. 2130

Notas:

Presente en la colección desde 1637 con seguridad, nada se sabe de la pintura con posterioridad a la muerte de Leganés en 1655. Aunque presumiblemente fue heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que no se incluye entre los bienes perdidos y no entregados, de los que el conde tenía derecho a heredar⁸⁵⁶. A pesar de esta certeza, no se ha identificado en inventarios posteriores de esta casa nobiliaria.

- 359** *Un Retrato de phelipe terçero de medio cuerpo quando vino armado con unas calças Blancas de tres quartas de alto y poco menos de ancho de mano de un m^{ta} antiguo del n^o trezientos y çinquenta y nueue se taso en morata*

⁸⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato de Felipe III armado

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x -62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 359; marqués de Leganés, 1642, núm. 359; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 350.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285.

Notas:

Este retrato de Felipe III fue en origen enviado a las casas de Morata de Tajuña, donde se describe y tasa en 1655 como: *Otro Retrato de mas de medio cuerpo armado desde la cintura arriba con calça de obra blanca y baston en la mano es Pl^a terçero*, y se tasa en 100 reales⁸⁵⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁸⁵⁸.

360 *Una nra señora de vara en quadro con el niño recostado en los brazos de san
juan de mano de un ytaliano del n^o trezientos y sesenta se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO ITALIANO

Virgen con niño y San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 360; marqués de Leganés, 1642, núm. 360; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 360.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 385.

Notas:

Destinada a las casas de Morata, se tasa allí en 1655 citándose como *360 Otra pintura de Nra S^{ra} con una toalla en la mano n^o 360 600* [reales]

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁸⁵⁹.

361 *Otra ymajen de nra señora con el niño llegado al Rostro y unas flores
Blancas de una terçia de alto y una quarta de ancho pintura ytaliana del n^o
trezientos y sesenta y uno = esta pintura pareçe ser perdio en el casal de
monfarrato*
*Esta pintura
parese se perdio en
el casal de
monfarrato*

⁸⁵⁷ AHPM, 6267, f. 709. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁸⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO ITALIANO

Virgen con niño

27,86 x 20,89 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 361; marqués de Leganés, 1642, núm. 361; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 361.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 285-286.

Notas:

Desconocida imagen de la Virgen con Niño de autor anónimo. Citada en el inventario de 1637, vuelve a citarse en el de 1642, y posteriormente, a la muerte de Leganés, en 1655, afirmándose en este último documento por primera vez el hecho de que se hubiere perdido en la derrota militar de Casal de Monferrato. Estas noticias están en aparente contradicción. La batalla de Casal de Monferrato tuvo lugar a finales de abril de 1640, pero el inventario levantado en marzo de 1642, sigue mencionando la pintura.

362 *Una pintura de san laçaro con los perros y el Rico abariento comiendo a la mesa de bara y media de ancho y poco menos de alto de mano del basan del n° trezientos y sesenta y dos la taso en quinientos Reales*

0500

LEANDRO BASSANO

Parábola de Lázaro y el rico Epulón.

-104,47 x 104,47 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637: Marqués de Leganés 1642, núm. 362; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 362; 1726, Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Alcoba donde Murió el Conde, núm. 362.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 386.

Notas:

Esta historia fue contada por los Bassano en varias escenas cuya composición y figuras variaban, a través de distintos ejemplos conocidos. Así, Jacopo realizó el que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Cleveland (inv. 39.68) mientras que Arslan menciona varias copias realizadas por Francesco⁸⁶⁰, o de atribución conjunta entre Francesco y Jacopo como la del Museo Nacional de Praga (inv. O 2952)⁸⁶¹. Por su parte Leandro realizó numerosas versiones conservadas en colecciones privadas, junto a la que se conserva en el Kunsthistorisches de Viena



Leandro Bassano.
Lázaro y el rico Epulón.
Madrid. Museo del Prado.

⁸⁶⁰ Antigua Colección J. A. von Rooy, de Amterdan (Arslan 1960, I, p. 213); colección Fabre Repett en Génova (idem, p. 218).

⁸⁶¹ Idem, p. 221.

(inv. 214)⁸⁶², un último ejemplo fue subastado en Christie's de Londres el 17 de diciembre de 1999. Entre todas ninguna ha podido ser relacionada con la versión que poseyó Leganés, pero la posesión de un ejemplo de esta escena no es de extrañar a tenor del éxito que conocieron desde su creación a finales del siglo XVI. Ridolfi y Boschini mencionan cuatro copias en Venecia en manos de diversas familias⁸⁶³, y su difusión se potenció a través de los grabados de Jan Sadeler.

En España se encontraba un ejemplo de esta composición en el Alcázar de Madrid, antes de 1636, cuando fue regalado por el duque de Medina de las Torres⁸⁶⁴.

363 *Un pais de unas montañas de mompar con unas figuras a pie y a
cauallo de dos baras y quarta de ancho y una y media de alto del n°
trezientos y sesenta y tres le taso en quinientos Reales*

8500

JOOST DE MOMPER y
SEBASTIÁN VRACX

Paisaje con figuras

Colección Privada.

109,5 x 164,8 cm.

Inscripciones: 363.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 363; Marqués de Leganés 1642, núm. 363; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 363; W. Gotees, 1972; Galería Franco, Bruselas; H. Terry-Engell, Londres 1973; Christie's Londres 6 julio 1990.

Bibliografía: Poleró 1989, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 2166; Ertz 1986, p. 398 y pp. 466-7, núm. 34.

Notas:

El cuadro de Momper, fue mencionado en la colección a través de los inventarios publicados por Poleró, que lo cita como Bassano, López Navío, también recogidos Díaz Padrón que lo cita como perdido. La obra fue localizada y publicada por Ertz quien lo atribuyó conjuntamente a Momper y Vranx y lo fecho hacia 1600, aportando su procedencia inmediata. Posteriormente fue vendido en 1991 en la casa Christie's de Londres, la fotografía permite identificarlo con la pintura que poseyó Leganés gracias al número de inventario perfectamente visible en la parte izquierda de la pintura. Sin embargo, no se tiene ninguna noticia de la historia física del cuadro tras la muerte del marqués en 1655, no habiendo sido identificado en los inventarios posteriores y desconociéndose cuando salió de la colección.

⁸⁶² Arslan 1960, p. 274. En colecciones privadas menciona varias: Colección Balbi di Piovera en Génova (p. 261); Colección Manussardi en Milán, (p. 264).

⁸⁶³ Ridolfi 1648, II, p. 383: *il ricco Epulone, che stassi banchettando trà le meretrici, co' mimi pa canto, suonando leuti, 'lemendico Lazaro a pie delle scale, con naturalissimi cani, che vano lambendo le di lui piache, è posseduto dal Sig Iacopo Pighetti di buon talento della Pittura: un'altro di maggior forma da' Signori Contarini di San Felice; & uno è in casa Contarina di San Samuello su lo stile del Parmegianino.*

⁸⁶⁴ Madrid 2001, p. 74, núm. 6.

- 364** *Otra de unos nauios y unas rocas de color escura de mano de uno de amberes dos baras y media de ancho y una y media de alto del n° trezientos y sesenta y m^{ta} quatro se taso en morata*

ANÓNIMO ANTUERPIENSE

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 364; marqués de Leganés, 1642, núm. 364; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 364.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 286; Díaz Padron 1976, p. 2265.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁸⁶⁵.

- 365** *Un bodegon de frutas y carnes y un corço muerto y una langosta de mano de Vos de dos baras de ancho y media de alto n° trezientos y sesenta y cinco y le taso en duzientos Reales*

0200

PAUL DE VOS

*Bodegón de frutas
aves, langosta y
figura humana*

Madrid,
Colección
Privada

118,5 x 203,5
cm.

Inscripciones:
365 ; +31+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 365; Marqués de Leganés 1642, núm. 365; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 365; Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Primera antecámara a mano yzquierda de la escalera"

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 1906; Edmund Peel & Asociados, Venta 25 abril 1989, lote 11; Agulló 1994, p. 157.

⁸⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Citado en 1655 en el Palacio de San Bernardo, donde se fue tasado, el bodegón de Payul de Vos reaparece en 1753 en las casas de Morata de Tajuña, a continuación de un bodegón atribuido a Nuno, y con la mención “del mismo autor”. Incomprensible mención que no cabe confundir ortográficamente con el verdadero nombre del autor. El cuadro no tiene actualmente ninguna firma.

No se tiene ningún dato documental sobre este bodegón, desde entonces, no compareciendo en posteriores inventarios de la familia Altamira como el d 1864, cuando presumiblemente ya había sido vendido. Tras pasar por la Sala Parés de Barcelona, fue vendido en Edmund Peels Madrid (Sotheby's) en 1989, permaneciendo actualmente en colección privada madrileña.

366 *Un caporal de minadores con un barreno en la mano de descubrir minas y algunas minas y otras ynbençiones para bolarlas de dos baras y una quarta de m^{ta} ancho y dos baras de alto del n^o trezientos y sesenta y seis se taso en morata*

366

PIETER SNAYERS

Retrato de Antonio Servas

2 00 x 148 cm.

Madrid. Academia de Bellas Artes.

Inscripciones:

366 ;

Antonio Servas. Caporal de los Minadores de su Mgd. El / qual a servido desde antes del sitio de Ostende y en los demas /

hasta el de Bergas. Aetatis suae 56 A. 1623 siendo Gnal de Artt don Diego Messia” .



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 366; Marqués de Leganés 1642, núm. 366; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 366; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza oscura de passo a la Galería después de subir la escalera”, núm. 94; Colección Manuel Godoy 1808; Academia de San Fernando.

Bibliografía: Academia de San Fernando, 1824, p. 33; Academia San Fernando 1829, p. 21; Academia de San Fernando 1929 p. 35, núm. 17; Tormo 1929, p. 18; Herrero 1930, p. 28; López Navío 1962, p.286; Pérez Sánchez 1964b, p. 63, n^o 689; Labrada 1965, p. 79, núm. 689; Díaz Padrón 1976, p. 1218; Rose 1983, p. 428; Roses 1983, p. 438; Azcarate en Pita Andrade *et al.* 1991, p. 130; Agulló 1994, p. 159; Bernardo García en Madrid 1998, p. 99.

Notas:

La obra permanece atribuido a Snayers desde que don Elías Tormo en 1929 rechazara viajes atribuciones a favor de Martínez del Mazo y de Frans Pourbus de los primeros catálogos de la Academia. La batalla del fondo cuyos detalles son similares a las escenas de este artista, cuya realización del retrato es absolutamente singular en su corpus de pintura. La escena del fondo alude al sitio de Bergem op Zoom que tuvo lugar en 1623, en las mismas fechas de otras batallas representadas por Snayers que se encuentran en la colección.

La obra permaneció siempre en las casas de Morata de Tajuña, desde antes de la muerte del marqués de Leganés, siendo heredada por el conde de Altamira, en cuyo inventario de 1753 todavía

está documentada en la misma ubicación. No se conocen las causas directas de su ingreso en la Academia de San Fernando, con la cual el XIII conde de Altamira Vicente Joaquín Moscoso y Guzmán, tuvo gran relación en los inicios del siglo XIX, llegando a ser consiliario en 1815⁸⁶⁶. Sin embargo antes de eso fue adquirida, en fecha incierta, por Manuel Godoy, apareciendo citado en el inventario que hizo Quiliet de sus posesiones en 1808: *Ecole Espagnole, Ant^e srvas trè beau*⁸⁶⁷. Se desconoce también la manera y fecha exacta en que la obra pasó a la Academia.

367 *Un medio cuerpo del Retrato del pintor velázquez de su mano de una bara de alto y otra de ancho del n^o trezientos y sesenta y siete la taso en quatroçientos Reales*

0400

DIEGO VELÁZQUEZ

Autorretrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 367; Marqués de Leganés 1642, núm. 367; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 367.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; Gómez Moreno 1960, p. 691; López Navío 1962, p. 286; López Rey 1963, p. 182, núm. 175; Volk 1980, p. 268; Bardi 1970, p. 114; Salort 2002, p. 366, n. 23.

Notas:

No hay datos suficientes para relacionar la pintura de la colección de Leganés con alguno de los autorretratos de Velázquez conocidos, incluidos los que actualmente se consideran de dudosa autoría⁸⁶⁸.

El único intento de vincular la entrada del inventario de Leganés con una obra concreta fue realizado por Salvador Salort, quien consideró posible, salvando la diferencia de medidas, su identificación con el autorretrato de la Galleria degli Uffizi, (inv. N. 1890 n. 1707; L. 103,5 x 85,5 cm). La argumentación giraba en torno al tasador de la colección Leganés es Giovanni Andrea Podestà, pintor que conocía muy bien a Velázquez, y al hecho de que siempre se ha considerado la procedencia española de la pintura de Florencia. Sin embargo de la interesante sugerencia, existen dudas respecto a esta relación dado que la procedencia de la pintura florentina es más probable que sea la colección Carpio. La teoría propuesta por Salort es que la pintura de Leganés pasaría a Carpio, siendo en 1689 adquirida por el agente del Gran Duque de Toscana Camilo Castiglione que se encontraba en Madrid.

La presencia de la pintura en poder de Leganés en una fecha tan temprana como 1637 aleja la posibilidad de que se trate del cuadro de Florencia, donde el pintor está retratado con las llaves de Palacio, alusivas a su oficio de Aposentador, cargo que obtuvo en 1644. Por otro lado es más que probable que la pintura permaneciera en la colección hasta 1711 y pasara al conde de Altamira, dado que no se reclamó entre las obras ausentes de la colección que le pertenecía por derecho al completo⁸⁶⁹. Aún así no se ha documentado en ninguno de los inventarios posteriores de esta casa nobiliaria.

⁸⁶⁶ Navarrete Martínez 1999, p. 56, n. 94 y p. 455. Véase capítulo sobre la dispersión de la Colección y los condes de Altamira.

⁸⁶⁷ AHN Estado, L. 3227 núm. 1; citamos por transcripción en Rose 1983. Agradecemos a Isadora Rose la noticias sobre la presencia de esta pintura en las colecciones Godoy.

⁸⁶⁸ Sobre las diferentes versiones y copias véase López Rey 1963, pp. 182-185.

⁸⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

368*Dada a
cristobal de la
serna barbero**Dos paisicos en obalo de unos castillos y arboles del n° trezientos y sesenta y
ocho esta pintura dio su ex^a en visa a xptobal de la serna barbero*

368

ANÓNIMO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas. Oval

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 368; marqués de Leganés, 1642, núm. 368; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 368;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 286.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados y su donación al tal Cristóbal de la serna, barbero de Leganés. El hecho de que se mencionen que se trata de dos paisajes, pero el texto hable de una sola pintura, parece indicar que se encontraban engarzados en un solo marco.

369*Un quadro de una çena de los Reyes con ocho figuras de tres barcas de largo y
dos y terçia de alto de mano de segers del n° duzientos y sesenta y nueue le taso
en dos mill y duzientos Reales*

20200

GERARD SEGHERS

Banquete.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195,62 x 250,74 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 369; Marqués de Leganés 1642, núm. 369; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 369.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 1039; Bieneck 1992, p. 241, núm. B48

Notas:

Conocido únicamente a través del inventario de 1655, se desconoce la iconografía de la obra, dada la laxitud con que se describe. No está documentada más allá de esa fecha, por lo que los datos disponibles son insuficientes para cualquier intento de catalogación. Aunque por sus medidas parece recordar a escenas de tipo *caravaggiesco* como las pinturas 315, 220 y 221.

370*Un quadro de unos nabios un quadro de unos nabios [sic] arboledas y
montañas de mano de mompar de quatro baras de largo y dos y una terçia de
alto del n° trezientos y setenta la taso en quinientos Reales*

0500

JOOST DE MOMPER

Paisaje.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,62 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 370; Marqués de Leganés 1642, núm. 370; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 370.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 2165.

Notas:

Se trata de una obra singular en la colección por ser el único paisaje de Momper que parece tener motivos fluviales evidentes. No ha podido ser documentado en las colecciones Leganés-Altamira más allá de la muerte del I marqués de Leganés en 1655.

371 *Un quadro del sitio de breda de mano de snayers bara y quarta de largo y tres quartas de alto del nº trezientos y setenta y uno la tasa en ochoçientos Reales* 0800

PIETER SNAYERS

Sitio de Breda

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

T. 63 x 115 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 371; Marqués de Leganés 1642, núm. 371; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 371; Casa de Altamira s. XIX; Deán López Cepero a. 1868; Venta López Cepero París, 1868, núm. 44.

Bibliografía: López Cepero 1868, p. 20; Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 1491.

Notas:

Pareja de la toma de Juliers (Cat. 372). No se tienen noticias de esta toma de Breda realizada por Snayers, que quizás tenga relación formal con la que Leganés trajo de Flandes antes de 1636 del mismo tema y autor y que se colgó de la sala del Alcázar: *Un lienço al olio con moura dorada y negra en que esta pintado el sitio de Breda y la mano derecha tiene un retulo con la descripción del sitio trajole el marques de Leganes tiene ocho pies de largo escasos*⁸⁷⁰. En 1868 en la venta del deán López Cepero aparece una Vista de la toma de Breda atribuida a Snayers (T. 63x115 cm.) que se dice adquirida de la Galería Altamira. El texto de este catálogo es la mejor descripción de la pintura: *Le paysage n'est qu'un plan représentant une ville avec ses fort et ses ouvrages de défense. En avant, groupes de petits cavaliers et de figurines, très finement peints*". Es muy significativo el hecho de que fuese una obra sobre tabla, algo que no se menciona en los inventarios antiguos. El cuadro no aparece registrado en el inventario del deán levantado en 1813, cuando el canónigo fue enviado a la Corte⁸⁷¹, lo que implica que la adquisición de Altamira debió de ser posterior a esta fecha.

⁸⁷⁰ AGP, Adtva, Leg. 768 / 2, Cargo de Pinturas, 1636-1637, f. 31; Martínez y Rodríguez 2007, p. 100.

⁸⁷¹ Véase Merchant Cantisan 1979, p. 91-98.

372 *Otro del mismo tamaño y mano del sitio de juliens del n° trezientos y setenta y dos la tasa en ochoçientos Reales* 8800

PIETER SNAYERS

Sitio de Juliens

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62, 68 X 104,47 cm.aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 372; Marqués de Leganés 1642, núm. 372; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 372;

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 1490.

Notas:

Pareja de la anterior. No se tienen datos sobre esta representación de la batalla de la guerra del Palatinado de 1623 en la que participó el propio Leganés. Efectivamente Snayers realizó imágenes de esta batalla, como prueban los cuadros conservados en el Lagermuseum de Delft y en el Stadgeschichliches Museum de la propia ciudad de Julich⁸⁷², cuya vinculación a la obra de Leganés está por determinar.

373 *Unos gallos peleando y unas gallinas y pollos y una perdiç de mano de sneyres m^a de tres baras de largo y una de ancho del n° trezientos y setenta y tres se tasa en m^a*

FRANS SNYDERS

Pelea de Gallos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

250,74 x 83,58 cm.aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 373; Marqués de Leganés 1642, núm. 373; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 373; Conde de Altamira Casas de Morata de Tajuña, “pieza segunda de los animales, con ventana al jardín, núm. 186, 187, ó 188 (¿?).

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Agulló 1994, p. 162; Díaz Padrón 1976, p. 1737; Díaz Padrón 1996, II, p. 1264. ; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Pareja del siguiente. Las medidas, parecen indicar una pintura muy vertical.

Aunque el inventario hace referencia a Snayers como autor, la temática hace que se deba considerar un error por Frans Snyders. El documento de tasación de 1655 hace referencia a que la pintura se valuó en la villa de Morata, donde se menciona con claridad tasándose en 480 reales: *373 una sobrepuerta larga, q estan pintados unos gallos y gallinas n° trezientos y setenta y tres*⁸⁷³. La pintura sería heredada por los condes de Altamira, sin embargo en 1753 el inventario de la vila de Morata no describe con claridad esta pintura, que quizás se encuentre citada en un grupo de tres obras similares: *Tres sobrepuestas, la vna tiene vnas gallinas, la otra dos gallos y tres pollitos y la otra con vna gallina y*

⁸⁷² Hrnčřík 2005, p. 66 y 7, núms. 26 y 48.

⁸⁷³ AHPM, 6267, f. 705. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

*vna perdiz, de vara de alto y una y media de ancho. Todas de mano del mismo autor*⁸⁷⁴. En la venta Stanley de 1827 se vende una pintura similar, aunque parece tratarse del cat. 106⁸⁷⁵. Un cuadro de este tema se vende en la, aunque Leganés tenía cuatro de este tema n° 106, 234, 373, 375 y 710, y es probable que la vendida corresponda con el cat. 274.

Díaz Padrón estimó que la pintura del Museo del Prado (P1770) correspondería con esta entrada de Leganés, siendo un regalo del marqués, cuestión imposible, pues los inventarios reales y el de Leganés, muestran que se trata de dos cuadros distintos existentes a un tiempo. La posibilidad de que fuese una copia tras entregar el original al rey, parece más plausible.

374 *Otra del mismo tamaño y mano la fabula de la zorra y las garças comiendo
m^{da} una dentro de una garrafa del n° tresçientos y setenta y quatro se taso en m^{da}*

FRANS SNYDERS

Fábula de la zorra y las garças.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

250,74 x 85,58 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 34; Marqués de Leganés 1642, núm. 374; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 374; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, “Descanso de escalera secreta”, núm. 392; José de Madrazo 1856, núm. 620; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista-Alegre, núm. 580; Marqués de Salamanca 1868, núm. 620.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 148; Vista-Alegre, s. n., p. 138; Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286 ; Agulló 1994, p. 162. Díaz Padrón 1976, p. 1728; Zapata Vaquerizo 1993, II/III p. 182; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

Como su pareja (cat. 373), atribuida a Snayers, lo que parece un error por Snayers. También de formato vertical, lo que se confirma en los sucesivos inventarios de la villa de Morata, en 1655 cuando se tasa en 600 reales⁸⁷⁶ y en 1753, ya propiedad de los condes de Altamira, donde se menciona con unas medidas de vara y tercia de alto y vara de ancho (111,44 x 83,58), que aunque reducidas respecto a 1655 confirman que la pareja eran pinturas verticales.

En 1827 se vende una pintura similar en Londres, aunque Leganés mantuvo en su poder al menos tres obras representando esta fábula (núm. 70, 166 y 374), correspondiendo probablemente al cat. 70. Por su formato vertical, (146 x 121 cm.), puede se correspondería con la pintura que poseyó Madrazo, procedente de la casa Altamira, cuyo inventario aporta datos sobre la representación:

620 País con la zorra y la cigüeña

Cerca de un árbol corpulento la cigüeña come gigote en una redoma, y la zorra la mira envidiosa

La pintura pasó al Marqués de Salamanca, en cuyo inventario de la finca de Vista-Alegre aparece citado, así como en el inventario a la muerte de su esposa en 1868.

375 *Otra de la misma mano de dos baras y quarta de largo y una de ancho un pago
de yndias y un gallo del n° treçientos y setenta y cinco la taso en mill Reales* 10000

⁸⁷⁴ Citamos por Agulló 1994, p. 162.

⁸⁷⁵ Venta Stanley del 1 junio 1827, n° 27. Ver cat. 106.

⁸⁷⁶ AHPM 6267, f. 700, Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

FRANS SNYDERS

Pavo Real y Gallo

188,05 x 83,58 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 375; Marqués de Leganés 1642, núm. 375; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 375; José de Madrazo 1856, núm. 610; Marqués de Salamanca 1861, Vista Alegre, núm. 756; Marqués de Salamanca 1868, núm. 610; Venta Salamanca 1875, núm. 75

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 147; Vista-Alegre, s.n., p. 138; Salamanca 1875, p.58; Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 286; Díaz Padrón 1976, p. 1739; Zata Vaquerizo 1993, II/III, p. 188; Koslow 1995, p. 259-263, n. 8.

Notas:

La pintura por medidas podría considerarse pareja de los números precedentes. Sin embargo en tiempos del marqués de Leganés permaneció en el palacio de San Bernardo en Madrid, en lugar de ser trasladada a Morata como las otras. No se documenta en inventarios posteriores Díaz Padrón en 1976 identificó esta entrada con el núm. 614 de Madrazo, que sin embargo era una pintura apaisada. Más bien ha de identificarse con el núm. 620 también de Madrazo que adquiriría de la casa Altamira, siendo una pintura vertical, aunque más ancha de lo citado en 1655 (209 x 165 cm). La descripción de su catálogo aporta más datos sobre su aspecto:

610

*Riña de un gallo y un pavo en el campo.**A la izquierda hay un árbol casi seco (tamaño natural)*

209 x 165

Galería de Altamira

Pasó después a poder del marqués de Salamanca, estando presente en el catálogo de su colección en la finca de Vista-Alegre y en el inventario a la muerte de su esposa en 1868, siendo posteriormente vendido en París en 1875. Desde entonces se pierde su rastro.

376 *Una pintura de judic con la caneza de olofernis y una criada metida la caneza en un saco de çepion gaitano de poco menos de bara en quadro del n° treçientos y setenta y seis la taso en çiento y çinquenta Reales*

Ø150

SCIPIONE PULZONE

Judith matando a Holofernes.

83,58 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, num.376; Marqués de Leganés 1642, núm. 376, Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 376.

Bib: López Navío 1662, p. 286; Ruiz Manero 1995, p. 378.

Notas:

No se conoce ninguna pintura de este tema realizada por Scipione Pulzone⁸⁷⁷. Al no haber sido localizada hay posibilidades de establecer si se trataba de una pintura cercana a la manera de

⁸⁷⁷ Ni Vaudo 1976, ni Zeri 1957, ni Donó 1996 citan ninguna obra semejante.

este artista o una atribución errónea. Aunque el minúsculo precio de tasación, 150 reales, parece indicar que no se trataba de una obra de gran calidad.

En cualquier caso, la obra salió de la colección de Leganés antes de junio de 1711, cuando se anota su ausencia en el documento de revisión de la colección para ser heredada por el conde de Altamira⁸⁷⁸.

377 *Otra pintura de un nacimiento de mano de soto heler de media bara en quadro del nº trezientos y setenta y siete la tasa en quatrocientos Reales* Ø400

“SOTO HELER”

Nacimiento

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 377; marqués de Leganés, 1642, núm. 377; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 377.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁸⁷⁹. Se desconoce la identidad del autor citado.

378 *Otra ymagen de nra señora con el niño en los brazos y dos angeles que la coronan de mano del mro rujier de poco menos de bara en quadro del nº trezientos y setenta y ocho la tasa en quatrocientos Reales* Ø400

ROGIER VAN DER WEYDEN

Coronación de la Virgen

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

-83,58 x -83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 378; Marqués de Leganés 1642, núm. 378; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 278.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132 ; López Navío 1962, p. 286; Bermejo 1980, pp. 134,

Notas:

Desconocida pintura que permaneció en el palacio de San Bernardo durante la vida del marqués de Leganés, siendo una de las que más pronto salió de la colección. No fue heredada por Antonio de Moscoso, X conde de Altamira en 1711 cuando recibió el resto de la colección. En julio de ese año los abogados del conde solicitaron la entrega de la devolución ausente de la colección⁸⁸⁰.

⁸⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Ha sido citada siempre en función de la posesión del marqués en 1655 entre las obras no localizadas de Van der Weyden.

- 379** *Otra ymagen de nra señora con el niño en los brazos que tiene en la mano derecha un rosario de mano de manbeuse de poco menos de media vara en quadro del n° trezientos y setenta y nueve la tasa en mill y duzientos Reales* 16200

JAN GOSSAERT, *MABUSE*

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-41,79 x -41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 379; Marqués de Leganés 1642, núm. 379; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 379.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

El motivo del rosario en las manos de la Virgen fue frecuentemente repetido entre los artistas flamencos del siglo XV. Gossaert lo utilizó en una obra de devoción de la que se conocen varias copias. Según Karel van Mander se trataba de una pintura realizada durante el servicio de Gossaert en la corte de Adolf de Bourgogne, marqués de Vere y Teerveuren⁸⁸¹. El artista utilizó los retratos de la esposa y el hijo del noble. Según Friedländer la principal de las pinturas bajo esta iconografía que realizó el autor es la del Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 17.190.17 T. 45 x 34). Aunque también se conservan otras en el Museo Real de Bruselas (T. 43,7 x 31; inv. 3377), o en la Galería de Dresde⁸⁸².

Se desconoce el destino de la pintura, que en 1711 ya había salido de la colección, pues fue reclamada por el conde de Altamira, heredero legal de toda la colección⁸⁸³. No ha sido posible vincular ninguna copia conocida con la obra que poseía Leganés, aunque es significativa la presencia de una copia en la colección K. Kocherthaler en Madrid a comienzos del siglo XX, a decir del propio Friedländer



Jan Gossaert, *Virgen con Niño*, Metropolitan Museum, Nueva York.

- 380** *Un pais de noche de nra señora quando yba a exipto de una vara en quadro de m^a mano de collantes del n° treszientos y ochenta se tasa en morata*

FRANCISCO COLLANTES

Paisaje nocturno con la Huida a Egipto

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 380; Marqués de Leganés 1642, núm. 380; Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 380

⁸⁸¹ Van Mander (1604) 1884, I p. 234.

⁸⁸² Friedländer 1924-1937, VIII, p. 157, núm. 39

⁸⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 286; Angulo & Pérez Sánchez 1983, p. 47, núm. 22

Notas:

Paisaje desconocido con tema religioso presente a la muerte de Leganés en las casas de Morata, en cuyo inventario se cita como una sobreventana sin mencionar el tema, pero tasado en la considerable cantidad de 600 reales⁸⁸⁴. No se tienen más noticias de esta pintura, aunque presumiblemente fue heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que nunca la reclamó como ausente de una colección que le correspondía al completo⁸⁸⁵.

381 *Una ymajen de nra señora de una terçia enrredondo con el niño en los brazos
Dada a la s^a ynes de guzman p^a dar a una monja en loeches*
*y san Joseph de ylluminacⁿ tiene una cortina verde a las espaldas del n^o
trezientos y ochenta y uno = esta pintura dio su ex^a eb vida a la señora doña
ynes de guzman para dar a una monja en lueches*

ANÓNIMO

Miniatura con la Sagrada Familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 Ø

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 381; marqués de Leganés, 1642, núm. 381; marqués de Leganés, , núm. 381; Inés de Guzmán, Monasterio de Loeches, cerca de Madrid (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, núm. 387 .

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados, y el dato de su entrega por Leganés durante su vida a su hija Inés para que la donara a una monja del monasterio de Loeches, fundación de su primo el conde Duque de Olivares.

382 *Una sebilla de mro Wildens de bara y media de alto y bara de ancho del n^o
trezientos y ochenta y dos la taso en duzientos Reales* Ø200

JAN WILDENS

Sibila

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125 x 83,5 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 382; Marqués de Leganés 1642, núm. 382; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 382; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Pieza al lado del segundo oratorio, 1726, núm. 382.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 287; Díaz Padrón 1976, p. 2216

⁸⁸⁴ AHPM 6267, f. 707. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁸⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

La sibila que iniciaba la serie permanece oculta. Sin embargo un indicio para una futura identificación es el hecho de que se considerara en ocasiones una representación de la Verónica⁸⁸⁶. Así también se vuelve a citar en 1726 ya en poder del conde de Altamira: *Una Beronica del maestro Bildens de vara y media de alto y una de ancho n° 382*⁸⁸⁷. Desde entonces no se tienen noticias de la pintura.

383 *Otra sibila belles Pontica de la misma manera del n° trezientos y ochenta y tres la taso en duzientos Reales* 8200

JAN WILDENS

Sibila del Helesponto

125 x 83,5 aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 383; Marqués de Leganés 1642, núm. 383; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 383;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287;

Notas:

No se tiene ninguna noticia de esta pintura más allá de 1655.

384 *Otra delphica de la misma manera del n° trezientos y ochenta y quatro la taso en duzientos Reales* 8200

JAN WILDENS

Sibila Delfica

125 83,5 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 384; Marqués de Leganés 1642, núm. 384; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 384.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

No se tienen noticias de esta pintura desde 1655.

⁸⁸⁶ Así se cita en el primer inventario sin tasación realizado inmediatamente a la muerte de Leganés, AHPM 6267, f. 498v, que sería el documento utilizado por Poleró, quien la incluye en su publicación como una Verónica, siendo la única obra que cita de este grupo.

⁸⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121v.

385 *Otra Phrygia de la misma manera del n° trezientos y ochenta y cinco la tasa en duzientos Reales*

0200

JAN WILDENS

Sibila Frigia

108 x 82 cm.aprox.

Colección Particular.

Inscripciones:

385 ;

PHRYGIA / EXELSUS VENIS /
ET DE OLIMPO, / PRAMIFERR / BONIS, /
VINDEX / MALIS.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 385; Marqués de Leganés 1642, núm. 385; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 385; José de Madrazo 1856, núm. 668; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 627; Marqués de Salamanca 1868, núm. 668; Madrid, Mercado del Arte, 1988.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 161; Vista Alegre, s.n. p. 149; López Navío 1962, p. 287; Díaz Padrón 1976, p. 2217; zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 252; Sotheby's Madrid 15 diciembre 1988, lote 4.

Notas:

La Sibila Frigia se documenta por última vez en la colección Leganés-Altamira en 1655, sin que se haya localizado en los inventarios posteriores de esta última casa. Sin embargo es probable que fuese heredada en 1711 junto con las demás representaciones de estas deidades, por cuanto no se manifiesta su ausencia en el documento de revisión del mayorazgo para ser heredado por el conde de Altamira en junio de 1711⁸⁸⁸. Reaparece en 1856 en poder de don José de Madrazo, sin que el catálogo de su colección afirma procedencia de la Galería de Altamira como sucede con otras obras, siendo probable una adquisición distinta. Pasó a poder del marqués de Salamanca, estando listada entre las obras de la Finca de Vista Alegre y en el inventario a la muerte de la esposa del Marqués en 1868. Díaz Padrón la dio por desaparecida o no identificada en 1976, reapareciendo en 1988 en el mercado madrileño con la misma atribución a Wildens que mantuvo durante tres siglos.

386 *Otra chimica de la misma manera del n° trezientos y ochenta y seis la tasa en duzientos Reales*

0200

JAN WILDENS

Sibila Cimeria

125 x 83,5 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 386; Marqués de Leganés 1642, núm. 386; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 386.

⁸⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

No se tiene noticia sobre la pintura desde 1655, no habiendo sido localizada en inventarios posteriores de la casa Altamira. Sin embargo debió ser heredada en 1711 junto con el resto pues no se cita su ausencia en la revisión del mayorazgo realizada a la muerte del III marqués de Leganés en 1711⁸⁸⁹.

387 *Otra libica de la misma manera del nº trezientos y ochenta y siete la tasa en duzientos Reales*

Ø200

JAN WILDENS

Sibila Libica

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

107 x 83 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 387; Marqués de Leganés 1642, núm. 387; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 387; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Pieza que está al lado del segundo oratorio”, 1726, núm. 387; Condes de Altamira siglo XIX; José de Madrazo 1856, núm. 666; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 625; Marqués de Salamanca 1868, núm. 667.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 160; Vista Alegre, s. n., p. 149; López Navío 1962, p. 287 ; Díaz Padrón 1976, p. 2217; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 251.

Notas:

La sibila de Libia se documenta en 1726 en el Palacio de San Bernardo como propiedad del conde de Altamira, familia en la que permaneció hasta ser adquirida por José de Madrazo, cuyo catálogo de colección es la mejor descripción que se conoce de la pintura:

666 La sibila Libica, coronada de laurel y rosa

con la mano derecha señala á algún objeto, y en la izquierda tiene un libro abierto con estas palabras:

Illuminabitur domus tenebrarum. (figura de medio cuerpo de tamaño natural)

Posteriormente se cita entre los bienes del marqués de Salamanca en la finca de Vista Alegre. Desde entonces se desconoce su paradero.

388 *Otra egipticia de la misma manera del nº trezientos y ochenta y ocho la tasa en duzientos Reales*

Ø200

JAN WILDENS

Sibila Egipcia

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

109 x 181 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 388; Marqués de Leganés 1642, núm. 388; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 388; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Pieza al lado del segundo oratorio”, 1726, núm. 388; José de Madrazo 1856, núm. 669; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 628; Marqués de Salamanca 1868, núm. 669.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 161; Vista Alegre s. n. p. 149-150; López Navío 1962, p. 287 ; Díaz Padrón 1976, p. 2217; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 669.

⁸⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

La Sibila de Egipto es la más inhabitual en una serie de estas profetisas. El cuadro de Leganés permanecía en 1726 en el palacio de San Bernardo como propiedad del Conde de Altamira, considerada una representación de la Verónica, pero con idéntica atribución: *Otro Retratto de una mujer con marco negro y D^a Ygnazcio se le ha bechado dorado y dize le hara bueno, y es una Beronica del mro wildens con el número 388*⁸⁹⁰

En poder de la familia permanecería hasta el siglo XIX, cuando reaparece en poder de José de Madrazo, aunque en su catálogo no se afirma la procedencia de la Galería Altamira, es probable que fuese adquirida junto a las demás que poseyó de la serie. Su catálogo es la mejor aproximación que tenemos a la pintura:

Vestida de túnica interior blanca, otra exterior azul sin mangas y manto amarillo, un gran sombrero ó turbante de fajas azules y amarillas; la cabeza apoyada en la mano izquierda, y la derecha sobre un libro abierto, en el que se lee: "Germinabit ut radix, arescet ut folium" (Media figura del tamaño natural)

Posteriormente formó parte de las obras que se encontraban en la quinta de Vista Alegre, como propiedad del Marqués de Salamanca, desde entonces no se tienen noticias. Díaz Padrón relacionó la obra que cita el catálogo de Madrazo con la primera pintura de la serie cat. 382.

389 Otra esmicia de la misma manera del n^o trezientos y ochenta y nueve la tasa en
duzientos Reales

0200

JAN WILDENS

Sibila Esmicia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125 x 83,5 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 389; Marqués de Leganés 1642, núm. 389; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 389;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

No se tiene noticia sobre la pintura desde 1655, no habiendo sido localizada en inventarios posteriores de la casa Altamira. Sin embargo debió ser heredada en 1711 junto con el resto pues no se cita su ausencia en la revisión del mayorazgo realizada a la muerte del III marqués de Leganés en 1711⁸⁹¹. La definición de Sibila Esmicia, es una transcripción directa del inventario, sin que se sepa a que Sibila corresponde

390 Otra tiburtina de la misma manera del n^o trezientos y noventa la tasa en
duzientos Reales

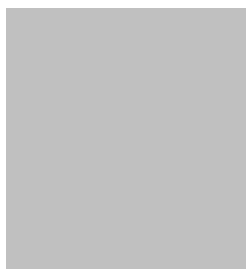
0200

JAN WILDENS

Sibila Tiburtina

Colección Privada.

103 x 74,5 cm



⁸⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126.

⁸⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Inscripciones: “Invisible Verbum Palpabitur”

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 390; Marqués de Leganés 1642, núm. 390; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 390; Madrid Mercado del Arte mayo 2001.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287; Alcalá Subastas 9 y 10 mayo 2001, lote 44.

Notas:

No se tenían noticias de la pintura desde 1655, sin que se haya documentado en los inventarios posteriores de la familia Altamira, en cuya colección debió ingresar en 1711 junto con el resto pues no se cita su ausencia en la revisión del mayorazgo realizada a la muerte del III marqués de Leganés en 1711⁸⁹².

En 2001 apareció una representación de la Sibila Tiburtina tribuida a Theodoor van Thulden en el mercado madrileño, aunque no portaba a número de colección, quizás debido a haber sufrido un recorte en altura. Tentativamente cabe relacionarla con la obra que se cita en la colección Leganés.

391 *Otra europea de la misma manera del n° trezientos y nobenta y dos la taso en duzientos Reales*

Ø200

JAN WILDENS

Sibila Europea

125 x 83 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 391; Marqués de Leganés 1642, núm. 391; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 391; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Mirador”, 1726, núm. 391.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

La sibila Europea, una de las menos habituales en las series pictóricas de estos personajes, aparece vagamente mencionada en el inventario de 1726, ya propiedad de los condes de Altamira como *Un Quadro de una europia [sic] de Mano de un Ytaliano, de tres quarttas de ancho con marco negro, n° 391*. Desde entonces no se tienen noticias de la pintura⁸⁹³.

392 *Otra cumana de la misma manera del n° trezientos y nobenta y tres la taso en duzientos Reales*

Ø200

JAN WILDENS

Sibila Cumana

109 x 83 cm.

No localizada.
Documentada por última vez en 1868

⁸⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁸⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 392; Marqués de Leganés 1642, núm. 392; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 392; Conde de Altamira, s. XIX; José de Madrazo 1856, núm. 667; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 626; Marqués de Salamanca 1868, núm. 667.

Bibliografía: Madrazo 1956 p. 160; Vista-Alegre, s. n., p. 149; López Navío 1962, p. 287; Díaz Padrón 1976, p. 2217; Zapata Vaquerizo 1993 II/III, p. 251.

Notas:

Aunque no se cita en inventarios conocidos de los condes de Altamira, la pintura fue propiedad en 1856 de José Madrazo por adquisición de esta familia. Díaz Padrón relacionó la pintura de Leganés con la de Madrazo, considerándola como un paisaje perdido de Wildens. En el catálogo del coleccionista decimonónico se describe la pintura con detalles que pueden permitir una futura identificación:

667 La sibila Cumana

Tiene el rostro vuelto á un resplandor del cielo; vestido blanco y manto verde bordado prendido al pecho. En la mano derecha tiene un listón con estas palabras: Lac comedet de caelo. (Media figura del tamaño natural)

Posteriormente pasó al marqués de Salamanca, apareciendo citada en el inventario, sin fecha, de la Quinta de Vista Alegre. Desde entonces no se tienen más noticias.

Una representación de la Sibila Cumana, de medidas similares fue vendida en Sotheby's Nueva York en 22 Agosto de 2002, como obra rubensiana. Con la inscripción en la parte alta alusiva a su condición de Sibila de Cumas, muy similar a las que presentan otras de esta serie de Wildens. Sin embargo su aspecto era distinto al descrito en el catálogo de MADRAZO, con la representación de unos libros ardiendo en la parte alta, y una cartela en las manos en la que se lee "Moriatur Dietertia Surget"⁸⁹⁴.

393 *Otra eritrea de la misma manera del n° trezientos y nobenta y tres la tasa en duçientos Reales*

Ø200

JAN WILDENS

Sibila de Eritrea

Colección Privada.

110 x 84 cm.

Inscripciones: 393; "IACEBIT IN FOENQ AGNVS
ERITHREA"



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 393; Marqués de Leganés 1642, num.393; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo 1655, num.393; Conde de Altamira, 1726, Pieza la lado del segundo oratorio, núm. 393; José de Madrazo 1856, núm. 665; Marqués de Salamanca 1861, Quinta Vista Alegre, núm. 624; Marqués de Salamanca 1868, núm. 665; Madrid, Mercado del Arte 2000.

⁸⁹⁴ Actualmente en Madrid, colección privada, en noviembre de 2007, 104,8 x 82,6 cm.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 160, núm. 665; Vista-Alegre, p. 149; López Navío 1962, p. 297; Díaz Padron 1976, p. 2216; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 249; Fernández Duran Subastas, Abril 2000, lote 296.

Notas:

La obra pasó de la casa de Leganés a la de Altamira, en cuyo poder se cita en 1726 junto a otras de la misma serie, aunque con un marco nuevo: *Otro Retratto por sobrepuertra de otra mujer señalando a un cordero con marco negro y Dⁿ Ygnazio se la ha bechado dorado y diçe se le hara bueno, n^o 393*⁸⁹⁵. Permanecería en poder de esta familia hasta se adquirida por José de Madrazo, en cuyo catálogo de 1856 se describe como una Sibila "Hostrea". Díaz Padrón relacionó la pintura de Leganés con la de Madrazo, considerándola como un paisaje perdidos de Wildens. Reapareció en el año 2000 en una venta privada en Madrid, erróneamente considerada como Santa Inés por la presencia del Cordero.

394 *Una ymagen de nra señora con el niño en el pesebre san joseph con un frasco colgado en la pared y el uuey cerca del niño un cielo estrellado y un angel que baja de mano de lubin pintura de mucha estima media bara de alto y una terçia de ancho del n^o trezientos y nobenta y quatro la taso en mill y duzientos Reales*

10200

BERNARDINO LUINI

Nacimiento

No localizada. Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm.aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 394; Marqués de Leganés 1642, núm. 394; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 394.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287; Ruiz Manero 1988, I, p. 58.

Notas:

El tema de la Natividad fue abordado por Luini en numerosas ocasiones tanto en frescos como sobre tabla. El ejemplar de Leganés debe tratarse de un modelo de caballete, de reducidas medidas, del que se conocen hoy varios ejemplos:



Bernardino Luini, *Nacimiento*, Berlín Gemäldegalerie.

Muy cerca de la composición de Leganés estaría, el *Nacimiento* que en 1956 estaba en la colección Georges Campbell en Barscube. Es semejante a la descrita en el inventario, aparece el buey muy cerca del Niño y un frasco colgado en la pared, pero con la salvedad de que la escena del fondo no es un ángel descendiendo en un cielo estrellado, común en otros pesebres de Luini, sino una escena de la Huida a Egipto⁸⁹⁶. Por tanto ésta no puede ser la de Leganés.



Bernardino Luini, *Nacimiento*, antes Colección CAmppbell

El tema del cielo estrellado, aparece en otros pesebres de

⁸⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126.

⁸⁹⁶ Berlín 1996, p. 73, kat. Núm. 219; Ottino de la Chiesa, 1956, p. 76, ill. 128.

Luini, como el de la Gemäldegalerie de Berlín (T. 47x37cm). Ésta tiene un frasco colgado, pero en una columna, y es de tamaño similar a la que tuvo Leganés. Ottaviano della Chiesa la sitúa en el mismo grupo de composiciones que los pesebres de Isola Bella, Jucker, y Carrara, todos de pequeño tamaño sobre tabla⁸⁹⁷. La foto no nos permite confirmar la procedencia de la colección Leganés.



Bernardino Luini, *Nacimiento*, Isola Bella,

El ejemplar de Isola Bella, procedente de la Colección Borromeo, (40.5 x 32 cm.), tampoco es exactamente igual al de Leganés, aunque repite la presencia del buey cerca del niño y el ángel en la escena del fondo, no aparece ningún frasco en la pared⁸⁹⁸.

La pintura de la Academia Carrara en Bergamo (22x18 cm) procede de la colección del Conde Guglielmo Lochis, quien en 1859 la donó al Ayuntamiento de Bergamo. Antes había pertenecido a incenzo Mochetti, siendo adquirida por Lochis en 1829. Es muy cercana a la de Borromeo pero no enteramente autógrafa especialmente visible en los animales la mano de la bodega. Algunos autores la atribuyen a Aurelio Luini⁸⁹⁹. Por la foto se deduce que no puede ser la de Leganés pues no aparece el frasco colgado de un clavo.

Por último Ottaviano della Chiesa cita un ejemplar de 45.5 x 40 cm. en poder del doctor Silvio Jucker variante de las versiones Borromeo, Berlín y Carrara, notable por su espontaneidad y preciosismo. Inédita hasta entonces, procedía de la colección Stroganoff⁹⁰⁰. No hemos visto foto de esta copia.

Otros modelos algo diferentes en la representación tampoco pueden corresponder por sus medidas, por ejemplo el del Convento de la Encarnación en Madrid (T. 130 x 80)⁹⁰¹, que además responde un prototipo muy distinto, más cercano al que de la colección del conde de Plymouth en Ludlow Shropshire (T. 129, 5 x 112,7 cm)⁹⁰², también de tamaño mayor a la de Leganés. Una copia de ésta encuentra en el Museo Condé de Chantilly, procedente de la colección del príncipe de Salerno (inv. 27; T. 127 x 29)⁹⁰³ y otra conserva la Abadía de Chiaravalle, cerca de Milán (Tabla pasada a tela. 123 x 103 cm)⁹⁰⁴, de mayor tamaño que la que poseyó Leganés. Asimismo es mayor en tamaño la pintura de Isaac Delgado Museum of Art, en Nueva Orleans, Louisiana⁹⁰⁵.

De las copias que se conocen en España, la que perteneció al Conde de Romanones, queda descartada por la ausencia del frasco, aunque por una fotografía antigua parece haber sido cortada por la parte en que debería estar representado este elemento⁹⁰⁶. En 1856 se cita una pintura idéntica, probablemente la misma, en la colección de José Madrazo de (35 x 39 cm.)⁹⁰⁷, luego propiedad del Marqués de Salamanca⁹⁰⁸. Sin embargo contrariamente a lo habitual no se indica su procedencia de la colección de Altamira, lo que impide justificar que se trata de la obra que había poseído Leganés. En realidad, la de Leganés, salió muy pronto de su colección no llegando nunca a ingresar en la colección Altamira, pues se anota su ausencia del mayorazgo ya en 1711⁹⁰⁹.



Bernardino Luini, *Nacimiento* Antes colección conde de Plymouth

⁸⁹⁷ Ottino della Chiesa, 1956, p. 65, núm. 11, ill. 126.

⁸⁹⁸ Ottino della Chiesa, 1956, p. 78, núm. 62 ill. 127.

⁸⁹⁹ Rossi 1988, p. 180, núm. 704; Ottino della Chiesa 1956, p. 64-65, núm. 8.

⁹⁰⁰ Ottino della Chiesa 1956, p. 118, núm. 167.

⁹⁰¹ Ottino della Chiesa 1956, p. 90, núm. 105.

⁹⁰² Ottino della Chiesa 1956, p. 87, núm. 95.

⁹⁰³ Ottino della Chiesa 1956, p. 70, núm. 31.

⁹⁰⁴ Ottino della Chiesa 1956, p. 71, núm. 33.

⁹⁰⁵ Ottino della Chiesa, 1956, p. 122, núm. 186.

⁹⁰⁶ Véase en Ruiz Manero 1988, I, p. 57.

⁹⁰⁷ Madrazo 1956, p. 48, núm. 197.

⁹⁰⁸ Vista-alegre s. a., p. 48.

⁹⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 395** *Un banquete de siete figuras que estan comiendo y una descubierta el pecho y brazo derecho bechando con una garrafa vino en la taza y uno que trincha un capon y otro que tiene una copa de vino tinto de tres baras de largo y dos de ancho del n° trezientos y nobenta y çinco la taso en seisçientos Reales* 0600

GERARD SEGHERS (?)

Escena de banquete.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726.

160 x 255 cm. aprox⁹¹⁰.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 395; Marqués de Leganés 1642, núm. 395; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 395.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

La academia de San Fernando posee un *Banquete con cortesanas y soldados* (inv. 314; 160 x 255)⁹¹¹, procedente de la colección de Godoy⁹¹², donde mantenía una anónima atribución flamenca. En 1931 Tormo creyó ver en él una pintura de Manfredi⁹¹³. Pérez Sánchez lo publicó como una pintura de un caravaggista flamenco cercano a Rombouts⁹¹⁴, siendo expuesto en 1973, como un anónimo caravaggista⁹¹⁵, circunstancia que llevó a Díaz Padrón a considerar que se trata de Gerard Seghers, por las similitudes formales con algunos de los rostros de su pintura y relacionándolo con esta entrada de la colección Leganés⁹¹⁶. Este último extremo no ha podido ser confirmado a la vista de la pintura que carece de número de inventario de la colección Leganés. Dado que en el inventario de Leganés carece de autoría, la posibilidad de una obra de Seghers parece plausible, a tenor de sus otras pinturas similares (Cat. 215; 220 y 221, aunque en la Academia sigue manteniendo la atribución a Bartolomeo Manfredi⁹¹⁷.

- 396** *Un corço colgado el cuerpo y una cabeza de jabali ençima y un faisán y una cesta de fruta de mano de martini de bara y quarta de largo y una de alto del n° trezientos y nobenta y seis la taso en duçientos Reales* 0200

“MARTINI”

Bodegón con corço, jabalí, faisán y cesta de fruta

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83,57 x 104,47. cm. aprox.

⁹¹⁰ Las medidas se citan únicamente en la copia del inventario del Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, sig. 26 I 18, f. 244.

⁹¹¹ Pérez Sánchez 1964b, núm. 314.

⁹¹² Senteach 1921-1922, p. 62, núm. 250

⁹¹³ Tormo (Cartilla) 1929, p. 123; Sevilla 1973, núm. 70.

⁹¹⁴ Pérez Sánchez 1965, p. 291.

⁹¹⁵ Sevilla 1973, núm. 70.

⁹¹⁶ Así se afirma en una comunicación inédita de 1981 localizada el Servicio de Información del Museo Louvre. Agradezco a Anne Delwing la facilitación de este texto.

⁹¹⁷ Azcarate en Pita *et al.* 1991, p. 121.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 396; marqués de Leganés, 1642, núm. 396; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 396; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 396.

Bibliografía: López Navío 1962, núm. 287.

Notas:

Se desconoce la identidad del “martini” citado en la documentación como autor de este bodegón. Destinada por Leganés al palacio de San Bernardo, fue en 1711 reclamado como pintura ausente de la colección. Sin embargo tal reclamación era un error pues la obra no debía estar perdida, sino deslocalizada. En 1726 se cita de nuevo en el mismo palacio como obra de artista flamenco: *Otro de vara y quartta de ancho y una de alto donde estta un corço colgado, y un faisán y una caueza de un janali es original de un flamenco, n° 396*⁹¹⁸. Desde entonces no hay más noticias

397 *Otra del mismo tamaño un banquete de diferentes conserbas en una fuente sobre una mesa y en un Villem con una çestilla de queso parmesano de la misma mano del n° trezientos y nobenta y siete se taso en morata*
m^{ta}

“MARTINI”

Bodegón.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 397 ; marqués de Leganés, 1642, núm. 397; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 397.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 387.

Notas:

Se desconoce la identidad del autor de esta pintura, que se afirma es el mismo que la anterior.

Leganés la destinó a la villa de Morata donde se describe como: *Una sobrepuerta con su marco negro n° trezientos y nobenta y siete*, y se tasa en 300 reales⁹¹⁹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁹²⁰.

398 *Un quadro del puerto y marina de mallorca con diferentes nabios y su linterna a la entrada de mano de un mallorquin de tres baras y una quarta de largo y dos y quarta de ancho del n° trezientos y nobenta y ocho se taso en morata*
m^{ta}

¿MIQUEL BESTARD?

Puerto de Mallorca

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

271,63 x 188,05 cm.aprox.

⁹¹⁸ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

⁹¹⁹ AHPM, 6267, f. 702. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 398; Marqués de Leganés 1642, núm. 398; Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 398; Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata “Patio principal de la casa”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287; Agulló 1994 p. 152.

Notas:

Llamativa pintura de gran tamaño describiendo presuntamente el puerto de Mallorca y abordada por un artista genéricamente denominado “un mallorquín”, autor de otra pintura similar (cat. 507), cuya identidad permanece imprecisa. Sin embargo puede presumirse una alusión al pintor Miquel Bestard, especializado en escenas idénticas a las descritas en el inventario de Leganés. Por ejemplo sus dos *Vistas de la Ciudad de Mallorca desde el Mar* en colecciones privadas⁹²¹.

La obra fue enviada a las casas de Morata de Tajuña donde se tasó a la muerte de Leganés, curiosamente tras los mapas y como la primera pintura, lo que parece indicar el sentido topográfico que podría tener: 398 *una Pintura de la ciu^d de Mallorca con marco negro n° 398 300 [reales]*⁹²². En el mismo lugar se describe en 1753, ya como parte de la colección de Altamira, en una entrada de inventario que aporta más datos sobre la representación: 445 *Otra pintura de la Zindad de Mallorca y se ue a lo lejos San Reymundo sobre las aguas y los nauos y galeras en el puerto aziendo salua, de dos varas y terçia de alto y tres y media de ancho*⁹²³. En ese momento estaba colocada en la primera pieza en ser visitada, el patio principal. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

399 *Un pais de diferentes abes un mochuelo que tiene un papel de musica debajo de los pies con seis pajaros mirando a el con los pocos abiertos de dos baras y terçia de alto y tres de ancho de mano de muson del n° trezientos y nobenta y nueue la taso en nobezientos Reales* 0900

ANÓNIMO

Concierto de pájaros

195,02 x 250,74 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 399; marqués de Leganés, 1642, núm. 399; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 399; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, pinturas sueltas de la Sala de las Batallas, núm. 399.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

La alusión a Muson ha de entenderse como el comerciante Mathijs Musson, a través de quien adquiriría Leganés la pintura, como sucede con otras obras (p. ej. Cat. 132-135, 205, 208, 231, 236). Destinada por Leganés al palacio madrileño en la calle de San Bernardo, allí se cita por última vez en 1726, descrita como: *Otro Quadro en que ai difernttes Pajaros y abes de poco menos de tres baras de ancho con marco negro n° 399 = esta estaba en la ante Camara de los Señoritos*⁹²⁴

400 *Un quadro de benus y marte con cupido bolando en el ayre del n° quatroçientos m^{ta} se taso en morata*

⁹²¹ Carbonell Buades 2007, p. 174, 176, núm. 23 y 24.

⁹²² AHPM 6267, f. 699v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹²³ Citamos por la transcripción de Mercedes Agulló.

⁹²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

ANÓNIMO

*Venus y Marte*No localizada. Documentada por última vez en
1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 400; marqués de Leganés, 1642, núm. 400; marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 400; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Mirador”, núm. 400.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

Destinada por el marqués de Leganés a sus casas de Morata de Tajuña, la descripción del inventario realizado en ese lugar arroja datos sobre la representación: *400 Otra pintura con una muger descubierta los pechos un hombre armado y un Angel nº quatrocientos*, se tasa en 600 reales⁹²⁵. Sin embargo años después, en 1726, vuelve a citarse en el Palacio de San Bernardo, de nuevo como historia de Venus y Marte, pero atribuida a autor meridional y con una confusión en la numeración: *Un Quadro en que esta Benus y martte de mano de un Yttaliano, nº 401*⁹²⁶. Desde entonces no hay más noticias.

401 *Otra del mismo tamaño pintura ytaliana de un hombre y una muger y el hombre lebanta el dedo de la mano del nº quatrocientos y uno la taso en quatrocientos Reales* 400

ANÓNIMO ITALIANO

Escena indefinida

Medidas desconocidas

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 401; marqués de Leganés, 1642, núm. 401; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 401; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Mirador”, núm. 726 .

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287.

Notas:

Desconocida escena de autor italiano, destinada por Leganés a su palacio en la corte, donde se cita aún en 1726 como *Ottro Quadro de mas de vara de alitto donde estta un Hombre Jurandosela a una mujer, nº 401*⁹²⁷. No hay más noticias de esta pintura.

⁹²⁵ AHPM, 6267, f. 701v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135v.

⁹²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135v.

- 402** *Un retrato de Phelipe el primero por otro n° el hermoso de dos varas y media de alto y una y una terçia de ancho de mano de noueliers del n° quatroçientos y dos m^{ta} se taso en morata*

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato de Felipe I, el Hermoso,

208,95 x 111,44 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 402; Marqués de Leganés 1642, núm. 402; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 402; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, núm. 402; Conde de Altamira 1753, Pieza a mano derecha que mira al jardín chico, núm. 340; Conde de Altamira 1776, Cuarto de la Madre de Carlos V.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 287; Díaz Padrón 1976, p. 1195; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

El retrato de Felipe el Hermoso, permanece sin identificar, habiendo sido citado siempre a través del inventario. Iniciaba una serie de retratos de la casa de Habsburgo, y permanecía atribuido a “Nobeliers” lo que por fecha debe ser una mención al pintor y comerciante Salomon Noveliers. Díaz Padrón consideró sin embargo que se trataba de una mención a Pierre Noveliers⁹²⁸.

Casi todas las pinturas de esta serie, se llevaron a las casas de Morata, donde fueron tasadas. Ésta se menciona allí como: *402 un retrato del Rey Ph^e el hermoso num^o quatroçientos y tres 240 [reales]*⁹²⁹. Una vez heredada la colección por el conde de Altamira, las pinturas reaparecen de nuevo en el Palacio de Madrid. Entre ellas este retrato de Felipe I, al que sin duda corresponde una descripción, en ese momento sin mención del autor: *Otro retrato de Phelipe el hermoso Padre de Carlos 5^o de cuerpo enttero n° 402*⁹³⁰. Sin embargo cabe la duda sobre la correcta identificación de los retratos que existían en el palacio madrileño, pues en 1753 reaparece casi toda la serie, de nuevo en el Palacio de Morata. El retrato de Felipe el Hermoso, del que se evidencia que se está leyendo una inscripción en francés alusiva a su apelativo “le belle”, está descrito con claridad junto al de su esposa la reina Juana: *340 341 Dos retratos, el vno de Phelipe leuelle y el otro de doña Juana, su muger, madre y padre de Carlos quinto y annos son del tamaño de los antecedentes* [dos varas y media de lato y vara y media de ancho 208,95 x 125,37 cm]. Desde entonces no se tienen noticias de esta pintura, aunque no puede ser otra la obra que daba nombre en 1776 al denominado “cuarto de la madre de Carlos V”⁹³¹, lo que implica que en tal fecha aún se encontraba en la villa de Morata.

- 403** *Otro del mismo tamaño de la Reyna doña Juana su muger llamada la loca de m^{ta} la misma mano del n° quatroçientos y tres se taso en m^{ta}*

⁹²⁸ Para la argumentación al respecto véase el texto introductorio a la pintura flamenca contemporánea en la colección de Leganés.

⁹²⁹ AHPM, 6267, f. 702v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112v.

⁹³¹ Según se define en un inventario de bienes libres de mayorazgo de ese palacio AHN-N, Baena C^a 349.

SALOMON NOVELIERS (?)

Retrato de Juana la Loca

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 403; Marqués de Leganés 1642, núm. 403; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 403.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

El retrato de la reina Juana de Castilla, igualmente atribuido a Noveliers. A la muerte del marqués de Leganés permanece en Morata donde se cita como “403 un retrato de D^a Ju^a madre de Carlos quinto n^o quatrocientos y tres 240 [reales]⁹³². No se documenta su presencia en el palacio de Madrid, como el retrato de su marido, permaneciendo junto a él en 1753 aún en Morata (ver cat. 402). Desde entonces no hay más noticias.

404 *Otra asimismo del emperador carlos quinto su hijo del numero quatroçientos y quatro la taso en duçientos R^s* Ø200

SALOMON NOVELIERS (?)

Retrato de Carlos V.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 404; Marqués de Leganés 1642, núm. 404; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 404; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, salón entre los dos patios, núm. 404; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, “Pieza que mira al Juego antiguo de pelota”, núm. 356.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 287; Díaz Padrón 1976, p. 1195; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

La mención del inventario implica que era del mismo autor y medidas que los retratos de sus padres. Sin embargo el camino recorrido fue distinto. No parece que fuese llevado a Morata en tiempos del marqués, permaneciendo en el palacio madrileño donde se menciona en 1726 sin autor: *Otro Retratto del dho emperador de cuerpo enttero n^o 404*⁹³³. En 1753 reaparece en la villa de Morata, junto al resto de la serie.

La pintura fue considerado un retrato perdido de Pierre Noveliers por Díaz Padrón.

405 *Otro del mismo tamaño de la enperatríz su muger la portuguesa del n^o m^a quatroçientos y çinco se taso en morata*

⁹³² AHPM 6267, f. 702v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119v.

ANÓNIMO FLAMENCO (SALOMON
NOVELIERS?)

No localizada.

Emperatriz Isabel de Portugal,

Documentada por última vez en 1868

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 405; Marqués de Leganés 1642, núm. 405; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 405; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Pieza que mira al juego de Pelota Antiguo, núm. 355; José de Madrazo 1856, núm. 275 (?); Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 275 (?). Marqués de Salamanca 1868 núm. 275 (?).

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 68; Vista Alegre, s. n., p. 68; Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1196; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 137; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

El retrato de la Isabel de Portugal es uno de los más problemáticos de la serie. En 1655 permanecía en las casas de Morata de Tajuña, siendo éste el único dato certero de cuantos se disponen sobre el cuadro. Se describe como *Otro retrato de d^a Ysabel Rey^a de Portugal un quatrocientos y cinco 240 [reales]*⁹³⁴. Allí volvería a citarse en 1753, ya propiedad de los condes de Altamira, junto al retrato de su marido (cat. 404), como: *Otro retrato de la reyna doña Ysabel de Portugal sentada en vna silla con vna rosa en la mano, del mismo tamaño*⁹³⁵. Aparentemente permaneció en poder de la familia Altamira hasta que fue adquirida por José de Madrazo. En su poder se cita una obra muy similar procedente de esta familia, pero descrita como una copia de Tiziano:

275. *Retrato de Doña Isabel de Portugal, mujer del Emperador Carlos V*

Sentada en un confidente de almohadones. Trae vestido negro con mangas perdidas y franjas de oro, collar de perlas y un libro en la mano. Por una ventana del fondo se ve el campo. (figura de cuerpo entero del tamaño natural)

204 x 116

Galería de Altamira.

Esta pintura pasó al marqués de Salamanca en cuya finca madrileña de Vista-Alegre, se documenta por última vez. La posibilidad de que la pintura de Madrazo-Salamanca, sea la misma de Altamira Leganés es muy alta, pues en sus inventarios sólo aparece otro retrato de la mujer de Carlos V (Cat. 480). La pintura de Madrazo recuerda a modelos tizianescos conocidos, siendo muy probable que el autor flamenco que realizó el cuadro, probablemente el propio Noveliers autor de las pinturas compañeras, estuviese basándose en modelos conocidos, algo que también hizo en otros casos (ver cat. 410).

406 *Otro del Rey phelipe segundo de la misma mano, del n^o quatrocientos y seis la
taso en ochoçientos y ochenta Reales*

0880

SALOMON NOVELIERS.

Felipe II

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

208,95 x 111,44 cm. aprox.

⁹³⁴ AHPM, 6267, f. 703. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹³⁵ Citamos por el inventario publicado en Agulló 1994

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 406; Marqués de Leganés 1642, núm. 406; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 406; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de las Balletas”, núm. 496; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 364

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1196; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

La mención de la misma mano, implica el mismo autor que los cuadros anteriores, presumibles obras de Salomon Noveliers. El retrato de Felipe II, se mantenía en el palacio madrileño de San Bernardo a la muerte de Leganés, a diferencia de otros cuadros de la serie que fueron llevados a Morata. En la misma ubicación aparece en 1726 ya como propiedad de la familia de los condes de Altamira: *Retratto de Phelipe 2º de vara d ancho y dos y media de alitto, nº 406*⁹³⁶. En 1753 aparece junto a otras pinturas de la misma serie: *364 Otro retrato de Phelipe Segundo armado de medio cuerpo y en la mano izquierda una espada y sobre un murrion la derecha, de dicho tamaño*. Es seguro que esta cita alude al cat. 406 y no a otro retrato de Felipe II, pues se cuelga aún se colgaba junto al retrato de Ana de Austria (véase 407).

Díaz Padrón citó el inventario de 1655 considerando que se trataba de un retrato realizado por Pierre Noveliers.

407 *Otra de la Reyna Doña ana su muger del nº quatroçientos y siete se taso en*
mª morata

SALOMON NOVELIERS.

Ana de Austria, reina de España

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 407; Marqués de Leganés 1642, núm. 407; Marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 407; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 364.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288 ; Díaz Padrón 1976, p. 1196; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

Se cita únicamente en el inventario de Morata de Tajuña de 1655: *Otro retrato de Mª de austria, nº quatroçientos y siete 200 [reales]*⁹³⁷. Con esta denominación aparece citada aún en 1753: *365 Otro retrato de doña María de Austria vestida de blanco vordado de oro y en la mano derecha vn guante negro y la izquierda sobre vn brazo de vna silla, de dicho tamaño*. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

Díaz Padrón citó el inventario de 1655 considerando que se trataba de un retrato realizado por Pierre Noveliers.

408 *Otro de la Reyna su muger la portuguesa del nº quatroçientos y ocho se taso en*
mª morata

⁹³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

⁹³⁷ AHPM 6267, f. 703v, Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

SALOMON NOVELIERS

María de Portugal, reina de España.

Nueva York. Colección Privada.

208,3 x 94 cm.

Inscripciones: +363+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 408; Marqués de Leganés 1642, núm. 408; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 408; Conde de Altamira 1753 Casas de Morata de Tajuña, “Pieza que mira al juego de Pelota antiguo”, núm. 363; José de Madrazo, 1856, núm. 538; Marqués de Salamanca, d. 1861, Quinta de Vista Alegre, núm. 540; Marqués de Salamanca 1868, núm. 566; Mercado del Arte Nueva York, abril 2000; Mercado Madrileño del Arte 2001;

Bibliografía: Madrazo, 1856, p. 137; Vista Alegre, s.n., p. 129; López Navío 1962, p. 288 ; Díaz Padrón 1976, p. 1196; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 39; Agulló 1994, p. 154; Kusche 2003, p. 153-154, 550.

Otro de los más problemáticos cuadros de la serie. En 1655 se citaba en la villa de Morata sin mencionar que se trataba de la reina portuguesa, esposa de Felipe II: *Otra de la Rey^a de Portugal n^o quatrocientos y ocho 240 [reales]*⁹³⁸. Este dato es relevante para la localización en inventarios posteriores. En 1753 reaparece el cuadro ya en poder de los condes de Altamira, con el número 363 que aún puede verse sobre el lienzo, y con una descripción evidente: *363 Otro retrato de la Reyna de Portugal vestida de encarnado con cuello alechugado y en el vna cadena y vna cruz de dicho tamaño*.

El cuadro en colección privada conocido por su paso en varias ventas, es evidentemente la pintura citada en 1753 como la reina de Portugal, como denota el número 363 de 1753. Aunque su autor está copiando claramente el modelo del retrato de Isabel de Valois, asimismo esposa de Felipe II. La misma pintura ha de ser la que se citaba en poder de Madrazo, como obra del estilo de Moro, todavía creído como un retrato de un miembro de la casa real Portuguesa a causa de la inscripción presuntamente colocada en tiempos del I marqués de Leganés:

*568 Retrato de una Princesa de Portugal, en pie en una sala colgada de terciopelo verde
Lleva en la cabeza una diadema de brillantes, jubon negro, ropon ó sobre todo encarnado con mangas perdidas y acuchilladas y gola escarolada. Al pie habia una inscripción, de la que se lee solo <de Portugal> por haber sido cortado el cuadro. (figura de cuerpo entero del tamaño natural)*

214 x 111

Galería de Altamira

La pintura pasó a poder del marqués de Salamanca, en cuyo catálogo de pinturas de su finca de Vista Alegre se cita. Posteriormente se pierde su traza hasta la reaparición en el mercado del arte actual.

En 19 abril de 2000 pasó por Christie's Nueva York⁹³⁹ y en 2001 pasó por la Galería Caylus de Madrid donde se tuvo ocasión de estudiarlo. Actualmente se encuentra en colección privada. La pintura sigue un modelo de retrato de Isabel de Valois conocido a través de multitud de ejemplos, siempre retratando a la reina de tres cuartos, nunca en cuerpo entero como la imagen de Noveliers. Dos de estos ejemplares, ambos en la colección de Várez Fisa en Madrid. Sobre su autoría María

⁹³⁸ AHPM 6267, f. 703; Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹³⁹ Lote 95

Kusche considera que se trata de pinturas realizadas por Joris van der Straaten⁹⁴⁰. Mientras que en otros autores consideran que los dos retratos de esta colección deben atribuirse respectivamente a Antonio Moro⁹⁴¹ y a su discípulo Alonso Sánchez Coello, respectivamente⁹⁴². Otra pintura similar fue vendida en Christie's de Londres en 1994⁹⁴³. Kusche considera ésta como el primer modelo de van der Straten a partir del que se realizarían los demás, incluido el que nos ocupa que considera obra de Pierre Noveliers siguiendo a Díaz Padrón⁹⁴⁴.

En cualquier caso no hay datos concluyentes para definir con seguridad el creador de este modelo de retrato. Siendo muy relevante que Rubens realizara un dibujo realizado en un cuaderno dedicada a la casa de los Habsburgo, que en ha sido relacionado con una imagen que hizo Rubens en su primer viaje a España copiando el retrato de Isabel de Valois por Sofonisba Anguisola⁹⁴⁵. Es más que probable que Noveliers estuviese basándose en este dibujo para realizar su retrato, posteriormente adquirido por Leganés.

409 *Otro de la ynglesa su muger del n^o quatroçientos y nueve se taso en m^{ta}*
m^{ta}

SALOMON NOVELIERS

*Retrato de María Tudor, Reina de España e
Inglaterra.*

Londres. Apsley House.

208 x 122 cm.

Inscripciones: +333+; 409; La Reÿna
d'inglaterra Maria



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 409; Marqués de Leganés 1642, núm. 409; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 409; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, Pieza que mira al juego de pelota antiguo”, núm. 333; Duque de Alba, fin s. XVIII; Sir Henry Wellesley, Lord Cowley, a. 1829; Duque de Wellington, d. 1829; Colección duque Wellington Apsley House.

Bibliografía: Wellington 1901, p. 141-42; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1196; Kauffman 1982, p. 96; Volk 1985, p. 30.

Notas:

El retrato de la reina María Tudor es uno de los localizados de la serie de retratos de la familia real española, lo que ayuda a aclarar muchas cuestiones sobre el conjunto. Está presente en las casas de Morata de Tajuña desde al menos 1655 cuando se cita como *409 Otra de la Rey^a de*

⁹⁴⁰ Kusche 2004, p. 156-157.

⁹⁴¹ Elisa Bermejo en Madrid 1990, p. 131-132, cat. 3

⁹⁴² Sthepanie Breuer-Hermann en Madrid 1990, p. 132, cat. 4.

⁹⁴³ Lote 54 (116 x 54 cm.)

⁹⁴⁴ Kusche 2003, p. 154.

⁹⁴⁵ Lohse Belkin 1980, p. 147, fig. 168 y p. 150, n. 8 para la copia de Sofonisba.

Inglaterra M^a n^o quatrocientos y nueue 240 [reales]. Allí permanecía en 1753, citándose siempre sin autor: 333 *Un retrato de la Reyna de Ynglaterra con vn pañuelo blanco en la mano, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho*. El número de inventario confirma que la pintura es la que se encuentra en Apsley House, como parte de la colección duque de Wellington. En su parte baja se lee aún entre las cruces propias de la colección Altamira el mismo número. Según Evelyn Wellington la pintura fue adquirida el 14 de agosto 1829 por el duque a su hermano lord Cowley (quien las había adquirido a su vez en España del duque de Alba, según una carta escrita de su propia mano. Sobre este extremo cabe la posibilidad de que la palabra Alba en realidad fuera una mala lectura de Altamira. O que efectivamente la pintura pasase después de 1753 a poder del duque de Alba procedente de la colección de los Osorio Moscoso.

La atribución a Antonio Moro que mantiene en el museo londinense, confirma que toda la serie repetía modelos conocidos de artistas como Coello o Antonio Moro siendo probablemente una pintura realizada por Noveliers para Leganés. Díaz Padrón citó el inventario de 1655 incluyendo la cita entre las pinturas no localizadas de Pierre Noveliers.

410 *Otro de la francesa su muger del n^o quatrocientos y diez se taso en m^{ta}*
m^{ta}

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato de Isabel de Valois

No localizada. Documentada por última vez en
1753

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 410; Marqués de Leganés 1642, núm. 410; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 410; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 354.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1195; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

El retrato de Isabel de Valois fue llevado a Morata, donde en 1655 se describe como *410 otro de la Rey^a Isauela de Valos n^o quatrocientos y diez 240* [reales]⁹⁴⁶. La mala ortografía del apellido Valois, implica que los redactores del inventario estaban leyendo una cartela o inscripción en el lienzo. Algo parecido a los que sucedería en 1753 cuando la pintura permanecía en la misma ubicación, ya propiedad del conde de Altamira, descrita como *354 otro retrato de la Reyna doña Ysael de Valaos, del mismo tamaño*. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura. Dada la identidad de la retratada en ocasiones ha sido considerado que esta entrada del inventario es el retrato de Noveliers, copiando a Coello de colección privada (Díaz Padrón, Kusche), sin embargo pasaba en la colección Leganés como un retrato de Ana de Austria (véase cat. 408).

Díaz Padrón relacionó esta entrada del inventario con el retrato imagen de Isabel de Valois actualmente en colección privada (cat. 408). Aunque ese cuadro estaba copiando retratos de Isabel de Valois, en la colección se consideraba como imagen de la reina María Portugal, primera mujer de Felipe II.

411 *El Rey Phelipe terçero de la misma mano y tamaño harmado del n^o*
quatrocientos y bonçe se taso en m^{ta}
m^{ta}

⁹⁴⁶ AHPM 6267, f. 703v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

SALOMÓN NOVELIERS (¿?)

Retrato de Felipe III

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 411; Marqués de Leganés 1642, núm. 411; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 411; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 360.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1197; Agulló 1994, p. 154

Notas:

Documentada en la villa de Morata desde 1655, cuando se cita si autor: *Otro retrato del Rey Pl^e tercero n^o quatrocientos y once 200 [reales]⁹⁴⁷. En 1753 se cita de nuevo con algún dato más sobre el aspecto del retrato; *360 otro retrato de phelipe Terçero armado de medio cuerpo arriua, del mismo tamaño*. No hay más datos sobre este retrato. Díaz Padrón incluyó la entrada del inventario como una de las pinturas perdidas de Pierre Noveliers.*

412 *La reyna Doña margarita su muger del n^o quatroçientos y doçe se taso en m^{ta}*
m^{ta}

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato de la reina Ana de Austria. Mujer de Felipe III

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

211 x 113 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 412; Marqués de Leganés 1642, núm. 412; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 412; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 361; París, Venta Salamanca, 1867, núm. 8.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 8, López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1197; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

El retrato de la reina Margarita permaneció en las casas de Morata, donde se tasa en 200 reales⁹⁴⁸. Lugar donde se encontraba en 1753 junto a la imagen de su esposo (cat. 411): *361 otro retrato de doña Margarita de Austria vestida de blanco y en el pecho vn retrato asido con la mano derecha y un ananico en la izquierda, de dicho tamaño*. Por la descripción es muy probable que se tratase del mismo retrato que fue propiedad del marqués de Salamanca antes de 1864, fecha en que fue ofertado en París y vendido por 2100 francos. El catálogo de esta venta aporta más datos sobre el aspecto del retrato de la reina española.

8 Portrait de Marguerite d' Autriche, femme de Philippe III

Elle est représentée debout, de grandeur naturelle ; elle porte une robe de moire brochée ; et s'appuie contre le bras d'un autenil placé à droite. Sa figure, encadrée dans une large fraise de guipure, ressort avec force sur le rideau de velours rouge foncé qui retombe au fond. Les mains sont ornées de bagues.

⁹⁴⁷ AHPM, 6267, f. 703; Véase Apéndice Documental, Doc. 4

⁹⁴⁸ AHPM 6267, f. 703v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

*Dans le haut, à gauche ; D^a MRCARITA D AIRRA RA ESPAÑA MUJER. DE FELIPP.
III D. 34 AÑOS*

Galería du marquis de Léganès

No se tienen más datos de la pintura que pasó por la venta parisina. La inscripción, similar a otros cuadros de la serie de retratos de la casa de Austria poseídos por Leganés, hacen que probablemente fuese el cuadro número 412 y no el 474 que también representaba a la misma reina. Díaz Padrón citó la entrada del inventario de Leganés como una obra perdida de Noveliers.

413 *El rey Phelipe quarto de la misma mano y tamaño del n^o quatroçientos y treçe*
m^{ta} se taso en morata

PETER PAUL RUBENS
(copia quizá por Salomon Noveliers)

Retrato de Felipe IV

L. 78 x 46 cm.

Stratfield Saye, Duque de Wellington.

Inscripciones 423; Res Philip^s 4



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 413; Marqués de Leganés 1642, núm. 413; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 413; Sir Henry Wellesley (1810-1822), Comprada por I duque de Wellington, d. 1622.

Bibliografía: Winchester 1955, núm. 61; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1197; Huemer 1987, p. 157, copia 6.

Notas:

El inventario cita la pintura de manera extraña, aludiendo a su relación con la misma mano que pinto los retratos anteriores, quizás obra de Noveliers, autor citado en el núm. 402.

Huemer consideró la obra de Stratfield Saye copia del modelo de retrato de Felipe IV que en 1640 está en la colección de Rubens, a partir del cual se realizaron innumerables copias⁹⁴⁹. Aunque Huemer no menciona la causa de la identificación la inscripción visible en el lienzo y el número de colección, lo confirman. Díaz Padrón citó el inventario de Leganés sin identificar la pintura, ni relacionarlo con modelo alguno, siendo Volk en 1985 quien vinculó esta pintura con el marqués.

El cuadro forma parte de una serie de retratos e cuerpo entero de personajes de la casa real española comprados por el duque de Wellington a Sir Henry Wellesley entre 1810 y 1822, que había sido embajador en Madrid.

No se tienen datos sobre la pintura en la colección Leganés o Altamira desde 1655, aunque el hecho de que en 1711 no se reclame, indica que todavía estaba en la colección heredada ese año por el conde de Altamira⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ Huemer 1987, p. 157. Véase Muller 1989, p. 117, núm. 115, quien afirma que ninguna de las copias puede relacionarse con seguridad con la obra en poder de Rubens.

⁹⁵⁰ Véase Apéndice Documental, doc. 11.

414 *La Reyna doña ysabel su muger del n° quatroçientos y catorçe se taso en m^{ta}*
m^{ta}

PETER PAUL RUBENS
(copia, quizá por Salomon Noveliers)

Retrato de Isabel de Borbón.

Nueva York, Hispanic Society, núm.A.106.

197 x 117 cm.

Inscripciones: 414; La R^a Doña Isabel de /
Borbon



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 415; Marqués de Leganés 1642, núm. 414; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 414; José de Madrazo 1856, núm. 588; Marqués de Salamanca a. 1867. Venta Salamanca junio 1867, núm. 202; Colección Francis Lathrop; Hispanic Society of America.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 142, n° 588; Salamanca 1867, p. 134; Gue Trapier 1929, p. 65-66; López Navío 1962, p. 288; López Rey, 1963, p. 241; Díaz Padrón 1976, p. 1197; Huemer 1977, p. 159, copia 6. Volk 1985, p. 30.

Notas:

El cuadro de la Hispanic lleva el número 414, que se claramente en fotografías, confirmándose la procedencia de Leganés que anunciaron Huemer y posteriormente Crawford Volk.

Huemer lo lista entre las copias realizadas del retrato de la reina que Rubens realizó en España y que en 1640 se encontraba en su casa⁹⁵¹.

La obra pasó de Altamira a Madrazo, cuyo catálogo de colección menciona la procedencia de la casa heredera de Leganés, aunque no precisos sobre su presencia en los inventarios conocidos de esta familia. Posteriormente fue adquirida por el marqués de Salamanca, en cuya venta de 1867 se afirma que procedía de la Galería del Marqués de Leganés y se menciona la inscripción alusiva a la reina Isabel, que confirma que es el cuadro de Nueva York.

López Rey vio y catálogo el cuadro, aunque dudando de su atribución a Velázquez y considerándolo probable obra Rubeniana. Díaz Padrón citó los inventarios de Leganés, Madrazo y Salamanca como obras perdidas. Consideró que el de Leganés era obra de Pierre Noveliers, creyendo identificar a este pintor en la cita a Noveliers del inventario, que probablemente aludiría a Salomon Noveliers⁹⁵².

⁹⁵¹ Véase Muller 1989, p. 117, núm. 116, quien afirma que ninguna de las copias puede relacionarse con seguridad con la obra en poder de Rubens.

⁹⁵² Véase Díaz Padrón 1976, p. 1197 1261 y 1267 respectivamente.

415 *Un emperador rudolfo de la misma mano del n° quatroçientos y quinze se taso en morata*

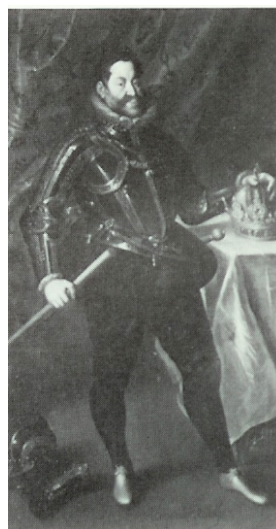
SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del Emperador Rodolfo de Habsburgo.

Londres. Apsley House.

200 x 121 cm.

Inscripción: 415 ; el emperador Rodolfo



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 415; Marqués de Leganés 1642, núm. 415; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 415; Conde de Altamira 1753, Pieza a mano derecha que mira al jardín chico, núm. 339; Duque de Alba, fin s. XVIII; Sir Henry Wellesley, Lord Cowley, a. 1829; Duque de Wellington, d. 1829; Colección duque Wellington Apsley House.

Bibliografía: Wellington 1901, p. 121-22; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1197; Volk 1985, p. 30; Agulló 1994, p. 153; Kauffmann 1982, p. 25.

Notas:

La pintura fue destinada por Leganés a las casas de Morata de Tajuña, donde se tasó en 240 reales⁹⁵³. Allí se mantenía en 1753 cuando forma parte de la misma serie de retratos de los Habsburgo, aunque atribuido a van Dyck: 339 *Otro retrato del Emperador Rodolfo armado del medio cuerpo y en la mano derecha vn baston y la izquierda sobre vna corona y es de la Escuela de Vandiqui*. El número de inventario confirma que la pintura es la que se encuentra en Apsley House, como parte de la colección duque de Wellington. En su parte baja se lee aún entre las cruces propias de la colección Altamira el mismo número. Según Evelyn Wellington la pintura fue adquirida el 14 de agosto 1829 por el duque a su hermano lord Cowley, quien las había adquirido a su vez en España del duque de Alba, según una carta de su propia mano. En este extremo cabe la posibilidad de que la palabra Alba en realidad fuera una mala lectura de Altamira. O que efectivamente la pintura pasase después de 1753 a poder del duque de Alba procedente de la colección de los Osorio Moscoso.

La atribución a van Aechen que mantiene en el museo londinense, es demasiado genérica, siendo probablemente una copia realizada por Salomon Noveliers para Leganés. Díaz Padrón citó el inventario de 1655 incluyendo la cita entre las pinturas no localizadas de Pierre Noveliers.

416 *El archiduque ernesto su hermano del n° quatroçientos y diez y seis la taso en treçientos Reales*

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del Archiduque Ernesto de Habsburgo.

208,95 x 111,44 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

⁹⁵³ AHPM, 6267, f. 702v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 416; Marqués de Leganés 1642, núm. 416; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 416.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1198.

Notas:

El retrato del archiduque Ernesto, aunque formaría parte de la misma serie no fue llevado a Morata, sino tasado en el Palacio de San Bernardo en 1655. Desde entonces no se ha sido localizado. Díaz Padrón lo incluyó como obra perdida de Pierre Noverliers.

417 *El emperador matias su hermano del n° quatroçientos y diez y siete le taso en setezientos Reales* Ø700

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del Emperador Matías.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 417; Marqués de Leganés 1642, núm. 417; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 417.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1198.

Notas:

El retrato del emperador Matías no fue llevado a Morata, sino tasado en el Palacio de San Bernardo en 1655. Desde entonces no se ha sido localizado. Díaz Padrón lo incluyó como obra perdida de Pierre Noverliers.

418 *El archiduque maximiliano su hermano del n° quatroçientos y diez y ocho la taso en trezientos Reales* Ø300

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del Maximiliano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 418; Marqués de Leganés 1642, núm. 418; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 418.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1198.

Notas:

El retrato del archiduque Maximiliano, aunque formaría parte de la misma serie no fue llevado a Morata, sino tasado en el Palacio de San Bernardo en 1655. Desde entonces no se ha sido localizado. Díaz Padrón lo incluyó como obra perdida de Pierre Noverliers.

419 *El archiduque alberto su hermano del nº quatrocientos y diez y nueve se taso en m^{ta} morata*

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del Archiduque Alberto de Austria.

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

209 x 115

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 419; Marqués de Leganés 1642, núm. 419; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 419; Conde de Altamira 1753, Pieza a mano derecha que mira la jardín chico, núm. 334; París 1867, Venta Salamanca 1867, núm. 191.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 147; Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1198.

Notas:

A diferencia de los retratos de sus hermanos, la imagen del Archiduque Alberto fue llevado a la villa de Morata, donde se describe con el mismo número: *419 una pintura de un hombre con calza de obra y una cadena y tuson, nº quatrocientos y diez y nueve*⁹⁵⁴. La pintura permanecía en el mismo lugar en 1753, cuando se describe con mayores detalles sobre el aspecto de la pintura: *334 otro retrato del Archiduque Aluerto con el sombrero sobre vna mesa y mano uzquierda la espada del mismo tamaño.*

Por medidas podría corresponder al retrato de Alberto, atribuido a Pantoja de la Cruz que en 1867 se vendía en París, como parte de la colección del Marqués de Salamanca. Aunque no se menciona el origen, las similitudes con el retrato de la colección Altamira son muy amplias:

191. Portrait de l'archiduc albert.

Représenté en pied, de grandeur naturelle, vu de trois quarts.

Il tiét de la main gauche la garde de so épée. Cuirasse noire à sujets dorés ; manches de soie blanche à galons d'or ; casque de buffle dans la cuirasse ; haut-de-chausses bouffant en étoffe bariolée ; bas blancs et bottes de buffle retenues par des lanières de cuir.

Il porte l'ordre de la Toison d'or.

209 x 115

420 *La ynfanta doña ysabel de biuda del nº quatrocientos y veinte la taso en quinientos Reales*

0500

PETER PAUL RUBENS (ESCUELA?), (VAN DYCK?)

No localizada.

Retrato de Isabel Clara Eugenia de viuda.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 420; Marqués de Leganés 1642, núm. 420, Marqués de 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 420; III Marqués de Leganés, 1685, almacén en calle Sartén; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Pieza que mira al juego de Pelota antiguo", núm. 362.

⁹⁵⁴ AHPM, 6267, f. 702v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1198; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

Solo conocido por el inventario donde no se aporta la atribución, y nunca localizada la pintura responde al prototipo de retrato de Isabel Clara Eugenia difundido tras la muerte de su marido del que se conocen innumerables ejemplares⁹⁵⁵. Por su pertenencia a la serie de retratos de miembros de la casa de Habsburgo fue considerado por Díaz Padrón como obra de Pierre Noveliers⁹⁵⁶, debido a la atribución que el inventario da al primero de la serie (Cat. 402), aunque tal alusión ha de referirse probablemente a su hijo Salomón.

Leganés poseía otra pintura similar (Cat. 498). Esta fue tasada en 500 reales y permaneció en Madrid, pese a que todo el grupo de retratos se tasó en Morata en 1655⁹⁵⁷. Tras formar parte de la decoración de las casas de Luís Moscoso y Guzmán, nieto de Leganés, por préstamo del III marqués en 1685 permanecía entre unas pinturas trasladadas a unas casas cercanas al palacio de San Bernardo en la calle de la Sartén⁹⁵⁸. Posteriormente fue heredada por los condes de Altamira en 1711, cuando probablemente aún seguía en Madrid, pues no se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo realizado para la recepción de la colección en junio de ese año⁹⁵⁹. Aunque se puede identificar con una pintura presente en la villa de Morata de Tajuña en 1753, cuando se duda sobre su adscripción a Rubens o van Dyck, confirmando que se trata de la imagen oficial de la Infanta viuda. Desde esa fecha no se tienen noticias sobre la obra.

421 *El emperador ferdinando del n° quatroçientos y veinte y uno la taso en*
m^{ta} quinientos Reales ð500

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato del emperador Fernando II

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

208,95 x 111,44 cm. aprox

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 421; Marqués de Leganés 1642, núm. 421; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 421

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Descrito como retrato del Emperador, es de suponer que se trataba de Fernando II, dado que su hijo Fernando, fue coronado en 1637 y la serie sería realizada antes de 1634. Además éste último aparece descrito como rey de Hungría en otra pintura (Cat. 423) junto a la retrato de su esposa María de Austria, hija de Felipe III (Cat. 424).

No fue llevado a Morata en 1655, permaneciendo en el palacio de San Bernardo donde se tasa. Sin embargo en 1753 colgaba en las casas de esta población madrileña, junto con las demás piezas de la serie: 337 *Otro retrato del emperador Feldinando* (sic) *Segundo con la mano derecha sobre el brazo de la silla y la izquierda sobre la espada.*

422 *La emperatriz su muger hija del duque de mantua del n° quatroçientos y veinte*
m^{ta} y dos se taso en morata

⁹⁵⁵ Para una revisión de los mismos véase el cat. 498.

⁹⁵⁶ Díaz Padrón 1976, p. 1198.

⁹⁵⁷ Nótese que Díaz Padrón hiera en la trascripción del valor, anotando su precio en 15 reales

⁹⁵⁸ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8.

⁹⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

SALOMON NOVELIERS (COPIA DE RUBENS?)

Leonor de Mantua, Emperatriz de Austria.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 422; Marqués de Leganés 1642, núm. 422; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 422; Conde de Altamira 1753, "Pieza a mano derecha que mira al jardín chico", núm. 338

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Agulló 1994, p. 153

Notas:

La autoría del cuadro se aporta únicamente en el inventario de las casas de Morata de Tajuña en 1753, dado que en 1655 se define únicamente como un retrato de la emperatriz Leonora⁹⁶⁰. En el inventario dieciochesco aparece mencionada como: *338 Otro retrato de la emperatriz Leonora con perritos sobre una mesa y en la mano izquierda un auanico, del mismo tamaño.*

No se ha podido individualizar ninguna imagen de la emperatriz pintada por Rubens. Probablemente se trataba de una obra de cierto aspecto rubensiano, pero de mano distinta a la suya, que quizás esté en relación con Salomon Noveliers, como otras pinturas de la misma serie de retratos Habsbúrgicos. Aún así la imagen descrita en los inventarios parece recordar ciertas imágenes de Giustus Sustermans, quien también trabajó para Leganés (cat. 491 y 492).

423 *El rey de ungría fernando hijo del emperador fernando del nº quatroçientos y m^{ta} veinte y tres se taso en morata*

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato de Fernando de Estiria, como rey de Hungría.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 423; Marqués de Leganés 1642, núm. 423; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 423; Conde de Altamira 1753, Pieza a mano derecha que mira al jardín chico; José de Madrazo, 1856, núm. 559; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 589; Marqués de Salamanca 1868, núm. 559

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 142; Vista Alegre, s. n., p. 134; López Navío 1962, p. 288; Agulló 1994, p. 153; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 151.

Notas:

El retrato fue llevado por el marqués de Leganés a las Casas de Morata de Tajuña, donde a su muerte se tasó en 240 reales. En esa ubicación permanecía en 1753, ya propiedad del conde de Altamira, cuando se describe sin mayores detalles: *336, una sobrepuerta retrato de un Rey de ungría de media vara de alto y dos de ancho.* Las medidas probablemente intercambiadas, parecen indicar, en cualquier caso, que la pintura había sido reducida. Desde entonces no se tienen más detalles aunque hay que tener en cuenta un retrato del mismo personaje, que tenía en su poder José de Madrazo atribuido a Rubens, procedente de la colección Altamira. Al ser de busto podría corresponder con el cuadro recortado que se mostraba en las casas de Morata en 1753:

589 Retrato del Emperador de austria Fernando III, Rey de Hungría.

⁹⁶⁰ AHPM, 6267, f. 702v.

Con bigote retorcido barba y cabello castaño oscuro, vestido negro y cuello liso blanco. (Busto del tamaño natural)

63 x 51 cm.

Este retrato en busto pasó a propiedad del marqués de Salamanca, documentándose por última vez en su finca de Vista Alegre, en fecha incierta, y posteriormente en 1868. Desde entonces no hay más noticias.

424 *La Reyna de ungria su muger doña maria hija de phelipe terçero del n^o quatroçientos y veinte y quatro se taso en morata m^a*

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Retrato de María de Austria, reina de Hungría,

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

208,95 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 424; Marqués de Leganés 1642, núm. 424; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 424; Conde de Altamira 1753, Pieza que mira al Juego de Pelota antiguo, núm. 344.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1196.

Notas:

El retrato de la hermana de Felipe IV fue llevado por el marqués de Leganés a las Casas de Morata de Tajuña, donde a su muerte se tasó en 240 reales. En esa ubicación permanecía en 1753, ya propiedad del conde de Altamira, cuando se describe sin mayores detalles: *344 Otro retrato de la Infanta María con vn pañuelo y vn auanico en las manos, del mismo tamaño*. Descripción que aporta más detalles al conocimiento de una pintura que no vuelve a documentarse.

425 *El medio cuerpo del archiduque alberto copia de Rubens del n^o quatroçientos y veinte y çinco se taso en m^a*

PETER PAUL RUBENS (COPIA POR GASPAR DE CRAYER?)

Retrato del Archiduque Alberto de Habsburgo

125 x 100 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones +215+



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 425; Marqués de Leganés 1642, núm. 425; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 425; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata

de Tajuña, “pieza inmediata a la de los desnudos”, núm. +215+; Colección XII duque de Osuna h. 1882; colección José María San Albornoz; por descendencia Manuel Sanz de Merlo; mercado del arte madrileño; colección familia Peña Ponce de León hasta 2002; Mercado madrileño del Arte; diciembre 2002; Colección Particular.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 288; Vergara 1994, p. 282, n.7; Agulló 1994, p. 163; Subastas Segre diciembre 2002, lotes 68.

Notas:

Véase su pareja del número siguiente

426 *Otro del mismo tamaño y mano de la ynfanta Doña Ysabel su muger del nº*
m^a quatroçientos y veinte y seis se taso en morata

PETER PAUL RUBENS (COPIA POR GASPAR DE
CRAYER?)

Retrato de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia,

125 x 100 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones: 426; +216+



Notas:

Citados como copias de Rubens en los inventarios de Leganés. El de Isabel Clara Eugenia debe identificarse con el citado en el inventario de Morata de 1655 con el número 416: “*un retrato de medio cuerpo de una muger que tiene un retrato de nra señora de la concepción pendiente del pecho en 600 rs*”⁹⁶¹.

Las pinturas aparecieron recientemente en el mercado madrileño del arte conociéndose los propietarios modernos desde finales del siglo XIX, cuando eran propiedad de Mariano Téllez de Girón y Beaufort, XII duque de Osuna⁹⁶². Identificados gracias a los números de la colección Leganés y de la colección Altamira, a tenor de la calidad de los retratos se trata como afirman los documentos de sendas copias de Rubens. Retratados con grandes golas blancas vestidos de negro y sobre fondo verde, ambos apoyan la mano sobre un elemento también coloreado en verde. El archiduque sobre un bufete, donde reposa el sombrero, mientras la mano izquierda apoya sobre el mango de la espada, según la reproducida fórmula del retrato cortesano. Luce cadena con el toisón al cuello. Ella, apoya la mano derecha en una silla, mientras sostiene con la izquierda un pañuelo. Sobre el pecho cuelga una sarta de perlas y cruz, y una medalla con la Virgen.

Ambas pinturas reproducen las imágenes de los archiduques que pueden verse juntos en una pintura visible en el fondo de la *Alegoría de la Vista* de Brueghel el Joven y Rubens, que se encuentra en el Museo del Prado, (P1394). Considerados originales perdidos de Rubens realizados hacia 1616 estos dos retratos se conocen por innumerables copias, muchas de ellas realizadas por Gaspar de Crayer⁹⁶³. Los mejores ejemplos son los que se conservan en la colección del duque

⁹⁶¹ AHPM 6267, f. 706v. LA confusión del número es probable error de los redactores del documento, pues el núm. 416 de la colección era el retrato del emperador Rodolfo.

⁹⁶² Agradezco a Roberto Alonso de la casa de subastas Segre su información al respecto.

⁹⁶³ Véase Vlieghe 1987, p. 39 y ss. núm. 64 y 65.

Spencer en Althorp, retratando a Alberto, pareja de la imagen de la infanta del Chrysler Museum de Norfolk, Virginia⁹⁶⁴. Se desconoce el camino que siguieron los retratos desde que se documentaron en poder del conde de Altamira a mediados del siglo XVIII, cuando seguían considerándose copia de Rubens, hasta su aparición en el mercado madrileño a finales del siglo XX.

- 427** *Un medio cuerpo del mismo tamaño del emperador carlos quinto quando moço
harmado copia del mro tiziano del n° quatroçientos y veinte y siete la taso en
duzientos Reales* ð200

TIZIANO VECELLIO (copia)

Retrato de Carlos V

No localizada.

Documentado por última vez en 1726

Medidas: “Medio cuerpo”

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 427; Marqués de Leganés 1642, núm. 427; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 427; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Salón entre los dos patios, núm. 427

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

No hay ningún elemento seguro para identificar el original de Tiziano a partir del cual se realizó la copia que poseía Leganés⁹⁶⁵. El inventario de 1726 cita la juventud del emperador en la pintura. Entre los retratos del Emperador citados históricamente, el más interesante es el que se encontraba en 1636 en la “*pieza en que su magestad negoçia en el quarto bajo de verano*”, como *Otro retrato, con moldura de lo mismo, como el dicho que dizen es del señor Emperador Carlos V armado todo con una espada desnuda en la mano y una çelada con lumas a la mano bizquierda sobre un fubete carmsi, con tusón de armar sobre la gola, es de mano de Tiziano*⁹⁶⁶, que anteriormente había estado en el Pardo. De esta pintura se pierde la traza posteriormente, aunque se conoce por la copia que realizó Rubens, hoy en colección privada inglesa de 1,180 x 0,915 cm.⁹⁶⁷, y estaba el inventario del artista a su muerte⁹⁶⁸. Este dato permite considerar que la obra que tenía Leganés era una copia de la misma pintura que también había copiado Rubens y que estaba en 1636 en el cuarto bajo, donde se encontraban otras obras que también había poseído, o llegaría a poseer, (ver cat. 13,14, 16,17).

Además en el inventario de 1655 se cita la pintura como “copia del maestro Tiziano”, como sucede a otros retratos hechos a partir de modelos de Rubens, de la Infanta Isabel y del Archiduque (cat. 425 y 426) con los que estaba emparejado.

- 428** *Otro del mismo tamaño del Rey don Sebastian del n° quatroçientos y veinte y
ocho la taso en quatroçientos Reales* ð400

ANÓNIMO

Rey Sebastián

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

“cuerpo entero”

⁹⁶⁴ Vhieghe 1972, p. 262-263, núm. A264.

⁹⁶⁵ Para las réplicas tizianescas de Carlos V armado en España véase Wethey 1971, p. 191.

⁹⁶⁶ Martínez y Fernández 2007, p. 100.

⁹⁶⁷ Wethey 1971, II, p. 192, copia 1.

⁹⁶⁸ Muller 1989, p. 105, núm. 49.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 428; marqués de Leganés, 1642, núm. 428; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 428; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, 1726 “Mirador”, núm. 428.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Destinada al palacio de San Bernardo en la corte, se cita allí todavía en 1726 con alguna precisión más sobre la indumentaria: *Un Retratto del Rey Dⁿ Sebastian de cuerpo entero con calza atacada, n^o 428*⁹⁶⁹.

429 *El duque de uauiera maximiliano de la misma mano harmado del n^o quatroçientos y veinte y nueue la taso en treçientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Maximiliano de Baviera

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 429 ; marqués de Leganés, 1642, núm. 429; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 429.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁹⁷⁰.

430 *El duque de saboya el manuel filiberto medio harmado del n^o quatroçientos y treinta la taso en treçientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Emmanuel Filiberto, duque de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 430; marqués de Leganés, 1642, núm. 430; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 430.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

⁹⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

⁹⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁹⁷¹.

- 431** *El rey enrique quarto de françia el soldado del n° quatroçientos y treinta y uno la taso en trezientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Enrique IV, rey de Francia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 431; marqués de Leganés, 1642, núm. 431; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 431.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Retrato del rey francés destinado al palacio de San Bernardo donde se documenta por última vez en 1726 sin precisión alguna sobre el aspecto de la pintura: *Un retrato de enrique 4º de Francia el soldado n° 431*⁹⁷²

- 432** *El Retrato de la duquesa de orliens del n° quatroçientos y treinta y dos la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Duquesa de Orleans

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 432; marqués de Leganés, 1642, núm. 432; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 432.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁹⁷³.

- 433** *Luis Rey de Francia su hijo del n° quatroçientos treinta y tres la taso en trezientos Reales* 0300

⁹⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

⁹⁷² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112.

⁹⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Luis XII, rey de Francia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 433; marqués de Leganés, 1642, núm. 433; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 433; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo cuarto donde está la chimenea, núm. 433.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Destinado al palacio de San Bernardo, se cita allí en 1726, sin mayores precisiones iconográficas: *Un retratto de cuerpo entero de Luis rey de franzia, n° 433*⁹⁷⁴.

Pudiera ser pareja del retrato de su esposa Ana de Austria (Cat. 434 y 435), que se atribuye a Rubens, uno de ellos, por la descripción hecha por Madrazo, se relaciona formalmente con el retrato de esta reina que se conserva en la Norton Simon Foundation en Pasadena. Esto podría implicar que el número 433 fuese el retrato de Luis XIII, pareja de ese, en el mismo museo, y por tanto también relacionado con Rubens.

- 434** *Dos Retratos de la Reyna doña ana su mujer hija de phelipe terçero del n°s*
435 *quatroçientos y treinta y quatro y quatroçientos y treinta y çinco los taso en*
seisçientos Reales

434

PETER PAUL RUBENS (ESCUELA)

No localizada.

Retrato de Ana de Austria, Reina de Francia

Documentado por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 434; Marqués de Leganés 1645, núm. 434; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 434; Conde de Altamira, 1726 Palacio de San Bernardo, “Pieza que está al lado del segundo oratorio”, núm. 435.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1291.

Notas:

Leganés disfrutaba de dos retratos de Ana de Austria realizados por la escuela de Rubens (véase cat. 435. Uno de ellos se identifica con el que pasó a Madrazo, el otro no se documenta desde 1726, cuando la descripción no aporta ningún elemento para juzgar la iconografía y disposición de la retratada: *Un retratto de la reyna D^a Ana Hija de Phelipe 3^o mujer de Luis Rey de francia n° 434*⁹⁷⁵.

Otro retrato anónimo de Ana de Austria se cita en el inventario, véase cat. 624.

⁹⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127v.

⁹⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

PETER PAUL RUBENS (ESCUELA)

No localizado. Documentado por última vez en
1867*Retrato de Ana de Austria, Reina de Francia*

204 x 120 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 435; Marqués de Leganés 1642, núm. 435; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 435; Conde de Altamira, 1726 Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, núm. 435; Condes de Altamira 1807; José de Madrazo 1856, núm. 590; Marqués de Salamanca a. 1867; París, venta Salamanca junio 1867, núm. 201; Inventario 1868, núm. 590.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 142, n° 590; Salamanca 1867, p. 153, n° 201; López Navío 1962, p. 288; Díaz Padrón 1976, p. 1291; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 159.

Notas:



Rubens, *Retrato de Ana de Austria*,
Pasadena, Norton Simon Foundation

Leganés disfrutó de dos retratos de Ana e Austria realizados por Rubens o su escuela (cat. 434 y 435), aunque citados anónimamente en el inventario de 1655. Uno de ellos tiene se documenta perfectamente en el siglo XIX. Aunque no se puede discernir con seguridad a cual de las dos entradas de 1655 corresponde, el hecho de que en 1726 uno fuese descrito como retrato en pie, parece acercarse más a la descripción de la pintura documentada en el siglo XIX.

En 1807 está entre las pinturas que Francisco Carrafa restauró de la colección del conde de Altamira por precio de 320 reales⁹⁷⁶. Sería probablemente la misma que adquirió Madrazo de esa colección. Aunque no será en el inventario de Madrazo de 1856 cuando se aporta la mejor descripción e la pintura:

590. *Retrato en pie de María ana de Austria, mujer de Luis XIII de Francia.*

Trae corpiño de raso blanco con pedrería, vestido de terciopelo azul oscuro recamado de lises de oro, sobretodo de los mismo forrado de armiño, valona de encaje, collar de perlas, una cruz de oro y piedras preciosas en el pecho, y corona en la cabeza (Tamaño natural)

De Madrazo pasó a la colección Salamanca en fecha desconocida, no estando citada entre las pinturas del Palacio de Vista Alegre⁹⁷⁷ pero sí entre las vendidas en París en 1867, siempre considerado copia realizada por la Escuela de Rubens. Se inventaría por última vez en 1868 a la muerte de la esposa de Salamanca, de donde se deduce que no fue vendida en París. Desde entonces no hay más noticias.

Es llamativa la alusión a que se trata de un retrato en pie, que vincularía la pintura al retrato de la reina del Norton Simon Foundation, en Pasadena (118x98). A tenor de la descripción de las colecciones Madrazo-Salamanca la obra debía ser muy similar a ésta, que procede probablemente de la colección de Leopoldo Guillermo⁹⁷⁸ Díaz Padrón creyó identificar la pintura de Madrazo, sin vincularla con la de Leganés, con el ejemplar que en 1940 se citaba en la colección Duveen Brothers de Nueva York. Extremo que no ha podido ser confirmado⁹⁷⁹.

⁹⁷⁶ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto.

⁹⁷⁷ Véase Vista-Alegre s. n.

⁹⁷⁸ Huemer 1977, p. 141, núm. 22; Jaffé 1989, p. 270, núm. 701.

⁹⁷⁹ Díaz Padrón 1976, p. 1264; Citado en Glük 1940, que es en realidad la pintura de Pasadena, cuyo formato de tres cuarto impide que se trate exactamente de la misma pintura.

436 *Otro de monsiur gaston su hermano y heredero del n° quatroçientos y trª y seis la tasa en treçientos Reales* 0300

ANTON VAN DYCK (¿?)

Retrato de Gascón de Orleáns.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 436; Marqués de Leganés 1642, núm. 436; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 436.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Citada a la muerte del marqués de Leganés, esta pintura no se ha localizado en posteriores inventarios de la colección Leganés-Altamira.

Aunque se menciona en la documentación sin autor, cabe la posibilidad de que se tratara de un retrato realizado por Van Dyck o uno de sus seguidores, como el retrato de la duquesa de Orleáns con el que hace pareja (cat. 437). Probablemente se trataba de una réplica del retrato de Gastón, realizado por van Dyck, y que se encuentra en el Musée Condé de Chantilly (inv. 125; 193 x 119 cm), cuadro cuya procedencia conocida se remonta a 1811⁹⁸⁰. Tal fecha no impide que se tratara del cuadro que poseyó Leganés, sin embargo la existencia de varias réplicas parece dificultar tal hipótesis.

Gastón, hermano de Luis XIII, a quien estaba enfrentado políticamente, huyó a Bruselas junto con su esposa Margueritte, donde fue retratado por Van Dyck no antes de enero cuando llegó a la ciudad y nunca después de marzo, cuando van Dyck partió para Inglaterra. En su defecto también pudo retratarle durante los meses de 1634 que pasó el artista en Bruselas, cuando también pinta el retrato de María de Medici. La primera fecha es más apropiada puesto que en agosto Carlos I autorizó el pago a Van Dyck de un retrato de Gastón, que se cree réplica del que se encuentra en Chantilly, vendido en 1649 junto con el retrato de su mujer al Coronel Webb⁹⁸¹. Otra versión (208,3 x 112,4 cm) pertenece al conde de Radnor, se encuentra en Longford Castle, Wiltshire posiblemente procedente de la colección del I Lord Coleraine, muerto en 1627, antepasado de su actual poseedor⁹⁸².

Leganés pudo conseguir tanto el retrato de Gastón como el de su esposa hacia 1634 cuando viajó a Flandes por última vez.



Van Dyck, *Gastón de Orleáns* Chantilly, Musée Condé

437 *Otra de su muger la duquesa de orliens hermana del duque de lorena del n° quatroçientos y treinta y siete la tasa en seisçientos Reales* 0600

ANTON VAN DYCK

Retrato de Margarita de Lorena, duquesa de Orleáns.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

⁹⁸⁰ Barnes *et al.*, p. 341, núm. III.15.

⁹⁸¹ Millar 1972, p. 318, núm.317, cfr., Barnes *et al.*

⁹⁸² Gluck 1931, p. 567. núm. 429; Larsen 1988, núm.930.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 427; Marqués de Leganés 1642, núm. 427; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 427; III marqués de Leganés, prestada al duque Medina de Sidonia, 1680; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 427.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:



Van Dyck, *Marguerite de Lorraine*, ant. Hal O’Nian

El marqués de Leganés obtuvo esta pintura antes de 1637, permaneciendo en el palacio madrileño de su propiedad al menos hasta su muerte en 1655. En 1680 aparece mencionada entre un conjunto de pinturas que el III marqués de Leganés había prestado al duque de Medina Sidonia para la decoración de sus casas. En el documento de entrega levantado el 28 de octubre se aporta una descripción más precisa de la pintura: *Otro retrato de cuerpo entero del natural de Madama la Duquesa de Orliga con un abanico en la mano yzquierda a medio abrir y un nº 437*⁹⁸³. La obra volvió a ser reintegrada a la

colección Leganés y heredada por la casa de Altamira, en cuya colección se cita en 1726 en el mismo palacio de la calle San Bernardo: *Otro retratto de cuerpo enttero de la Duq^{sa} de Orleans por sobrepuertta, nº 437*⁹⁸⁴.

Ninguno de los inventarios aporta la autoría del cuadro, aunque cabe relacionarlo con el retrato de van Dyck que se conserva en la colección del Duque de Bedford⁹⁸⁵. Éste representa a Margarita de Lorena en pie con un traje cubierto por un manto negro, en su mano izquierda lleva un abanico. En la parte baja se lee la inscripción: “Madama la duquesa de orleáns”, similar a la que parece estar leyendo el redactor del citado inventario de 1680. A la vista de las fotografías conocidas de esta pintura parece encontrarse un número de colección a la izquierda acabado en 7 que podría tratarse del 437. Sin embargo, este extremo no ha podido ser confirmado y la procedencia de la del duque de Bedford está documentada en 1661 en la colección del Cardenal Mazarino, lo que imposibilita de momento poder justificar que se trata de la obra que poseyó Leganés. Una versión de estudio de la misma (205 x 117 cm) estaba en la colección de la duquesa de Villafranca, cuando fue vendida el 17 de julio de 1925 en Christie’s de Londres (lote 157). En 1967 fue exhibida en Hal O’Nian, también en Londres aunque reducida de tamaño (132 x 96.5 cm.)⁹⁸⁶. En origen esta obra llevaba la inscripción “Madama la ducese dorli...”, que es mucho más cercana a la lectura que se hace en el documento de entrega de la pintura de Leganés a Medina Sidonia, lo que implica que probablemente se tratase de la misma. Sin embargo esta pintura no ha sido localizada en la actualidad y no se ha podido corroborar tal hipótesis. Por añadidura existen otros retratos de la duquesa, también realizados por el entorno artístico de van Dyck, que podrían también identificarse con el que poseyó el Marqués, como el mencionado por Glück en los Uffizi de Florencia (203 x 115 cm), aunque sin la presencia del abanico⁹⁸⁷.

Margarita de Lorena, hija de Francisco II de Lorena era hermana pequeña de Enriqueta, la esposa de Carlos I de Inglaterra. En 1632 contrajo matrimonio con Gascón, duque de Orleáns el hijo de Maria de Medici, con quien huyó a Bruselas en 1633. La pintura original de Van Dyck fue realizada siempre antes de 1634, fecha en



Van Dyck, *Marguerite de Lorraine*, Colección duque de Bedford.



Van Dyck, *Marguerite de Lorraine*, Florencia, Uffizi

⁹⁸³ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

⁹⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134.

⁹⁸⁵ Barnes *et al.* 2004, p. 330; Larsen 1988, núm. 931.

⁹⁸⁶ Hal O’Nyans. *Spring Exhibition of Dutch, Flemish and Italian masters April 4 – June 1967*, cfr. *Burlington Magazine*, CIX, 769, (1967) p. LXXIII.

⁹⁸⁷ Glück 1931, p. 567, núm. S430, ill. 430.

que probablemente Leganés adquiriera su copia. El retrato estaba junto a la imagen de su esposo Gastón, que probablemente fuera también una copia del original de van Dyck (ver cat. 436). Y junto a las imágenes de Luis XIII y Ana de Austria, realizadas por Rubens y otras anónimas de la dinastía Borbón.

438 *El Rey de Inglaterra del n.º cuatrocientos y treinta y ocho la tasa en cuatrocientos Reales* 8400

ANÓNIMO (DANIEL MYTENS ¿?)

Carlos I de Inglaterra

Madrid, Colección Particular

2,10 x 120 cm. aprox.

Inscripción:
Carolus D. B. May
Britaniae Franciae
Et Hiberniae Rex
Fidet defensor
Aeta 34
1635



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 438; marqués de Leganés, 1642, núm. 438; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 438.; Madrid, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Leganés destinó su retrato del rey inglés al palacio de San Bernardo en 1655, sin que se documente desde entonces. Sin embargo puede corresponder con el retrato de Carlos I que actualmente se conserva en colección privada en Santiago de Compostela, donde mantiene una tradicional atribución a Daniel Mytens, y procedencia del marqués de Leganés. Esta obra que repite casi de manera idéntica el retrato original de Mytens que se encuentra en la National Portrait Gallery de Londres (inv. 1236), tratándose de un retrato muy popular entre 1629 y 1631, del que otra versión se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. No todas las versiones fueron realizadas por el propio Mytens, existiendo copias de Cornelius Johnson fechadas en 1631 y apareciendo otras en el mercado con relativa frecuencia⁹⁸⁸

439 *Madama cristiana su muger hija del rey enrique quarto de francia del n.º cuatrocientos y treinta y nueve la tasa en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO (Daniel Mytens ¿?)

Cristina, reina de Inglaterra

“Medidas desconocidas”

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

⁹⁸⁸ Piper 1963, p. 61,

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 439; marqués de Leganés, 1642, núm. 439; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 439; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “galería grande”, núm. 439.

Bibliografía: López Navío 1962, p.288.

Notas:

Pareja del anterior, se puede aventurar una posible atribución a Daniel Mytens.

Destinada por Leganés al Palacio de la calle de San Bernardo, se incluye entre las pinturas prestadas al duque de Medina Sidonia en 1680. En el documento de entrega se aportan más precisiones sobre el retrato: *Otro retrato de cuerpo entero del natural de la Reyna de Ynglaterra con la mano dra ençima de un bufete y ençima de unas rosas su n° quatroçientos y treynta y nueve*⁹⁸⁹. Reintegrada posteriormente, se vuelve a documentar en el palacio de San Bernardo en 1726: *Otro Retratto de madama Cristina Hija de enrique 4° de francia n° 439*⁹⁹⁰. Desde entonces no hay noticias de este retrato.

- 440** *Un retrato de la reyna de ynglaterra ana hija del Rey de dinamarca y muger de jacob rey de ynglaterra con çinco galguillos con una bara en la mano y un caualllo alazgan con su gualdrapa y un negro que le tiene de la mano, de tres baras de ancho y dos y doçaua de alto del n° quatroçientos y quarenta le taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Retrato de la reina Ana de Inglaterra.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

174,12x 250,74. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 440; marqués de Leganés, 1642, núm. 440; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 440; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala”, núm. 440.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

La descripción recuerda enormemente al retrato de Ana esposa de Jacobo VI reyes de Inglaterra realizada por Paul van Somer y que se conserva Windsor Castle, firmada y fechada en 1617, de la que podría ser una copia

Destinado al palacio de San Bernardo, allí se conservaba aún en 1726, cuando se tenía erróneamente por retrato de Ana Bolena: *Otro retratto de ana Volena con unos perritos y un caualllo tiene sombrero puesto n° 440*⁹⁹¹



Paul van Somer, Ana de Inglaterra, Windsor Castle.

- 441** *El rey de sueçia gustabo adolfo el que metio las rebueltas en alemania del n° quatroçientos y quarenta y uno le taso en trezientos Reales* 0300

⁹⁸⁹ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

⁹⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131.

⁹⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

ANÓNIMO

Retrato de Gustavo Adolfo de Suecia

Santiago de Compostela, Colección Particular

Inscripciones: 441; 490



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 441; marqués de Leganés, 1642, núm. 441; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 441; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Mirador”, núm. 441; Conde de Altamira 1864, núm. 490; María Cristina Moscoso, Duquesa de Sálucar, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinado al palacio de San Bernardo, se cita en ese lugar en 1726: *Ottro Retratto del rey de Suezia de cuerpo enttero, n° 441*⁹⁹². Posteriormente vuelve a documentarse a la muerte del XV conde de Altamira, Vicente Pío Moscoso, confundida la identidad del retratado: 490 65, *Retrato de Carlos XII vestido con armadura en la mano derecha tiene bastón de mando, copia Alto 7- 2 1/2 ancho 4 -2*⁹⁹³. En la sucesiva partición de los bienes del conde fue heredado pr su hija la duquesa de Sanlúcar⁹⁹⁴, pasando por sucesivas herencias familiares hasta su propietario actual.

442 *El rey de polonia del n° quatroçientos y quarenta y dos le taso en trezientos Reales*

0300

ANÓNIMO

Rey de Polonia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas Desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 442; marqués de Leganés, 1642, núm. 442; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 442; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza del juego de trucos, núm. 442.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada por Leganés al palacio de San Bernardo, allí se localiza en 1726: *Un retratto del Rey de Polonia de cuerpo enttero n° 442*⁹⁹⁵. En 1856 Madrazo poseía un retrato de Juan Sobieski rey de

⁹⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135v.

⁹⁹³ Doc. 1864, núm.490

⁹⁹⁴ AHN, Nobleza, Baena, Cª 386. Apéndice Documental, Doc. 22.

⁹⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

Polonia, que podría corresponder con esta entrada⁹⁹⁶. Sin embargo Leganés poseía otros dos retratos del rey de Polonia (cat. 481 y cat. 620, que no permiten confirmar que se tratara de la misma pintura.

443 *El archiduque don Carlos hermano de phelipe quarto del n° quatroçientos y quarenta y tres le taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Infante don Carlos de Austria

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 433; marqués de Leganés, 1642, núm. 433; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 433.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo⁹⁹⁷.

444 *El ynfante don fernando su hermano arçobispo de toledo, del n° quatroçientos y quarenta y quatro la taso en treçientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Infante Fernando de Austria, en traje eclesiástico

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 444; marqués de Leganés, 1642, núm. 444; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 444; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, "Piza a la entrada del Gabinete de mi señora", núm. 444.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

⁹⁹⁶ Madrazo 1856, p. 138, n° 574:

Quellin.

574

Retrato de Juan Sobieski, rey de Polonia

Está en pié debajo de un pebllon en un aposento con columnas. Trae debajo de la coraza una sobre esta encarnada, encima una capa de la misma tela con cuello y caidas de piel nera, y calças de cuero con espuelas. Descansa la mano izquierda en la cruz de la espada, y empuña con la derecha, apoyada en una mesa cubierta con tapiz encarnado y negro, una maza de desarmar sobre la mesa tiene el casco. Por una ventana con columnas de la derecha se ve celage (Figura de cuerpo entero del tamaño natural)

197 x 116

Galería de Altamira.

⁹⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés al Palacio de San Bernardo allí se documenta en 1726 por última vez: *Ottro Retratto de cuerpo entero del señor Ynfante cardenal, n° 444*⁹⁹⁸. No hay más noticias de esta pintura.

- 445** *Otro de madama uselle de veauoy condesa de canta croix del n° quatroçientos y quarenta y çinco la taso en quatroçientos Reales* 8400

ANÓNIMO

Retrato femenino

No localizada.

Documentada por última vez en 1685

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 445; marqués de Leganés, 1642, núm. 445; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 446. Luís de Moscoso y Guzmán Conde de Altamira, a 1685; devuelta al III marqués de Leganés d. 1685

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

La pintura se incluye entre las obras prestadas por el III marqués de Leganés a su primo Luis, conde de Altamira, y que fueron de vueltas en 1685 y depositadas en un almacén en la calle de la Sartén de Madrid⁹⁹⁹. No hay más noticias sobre la obra sin embargo probablemente fue después heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰⁰⁰.

- 446** *Un Retrato de tres baras de ancho y quarta de alto del conde de oliuares duque de san lucar barmado de todas piezas en un caualllo ruzio de mano de gaspar de craer del n° quatroçientos y quarenta y seis la taso en mill y duçientos Reales* 18200

GASPAR DE CRAYER

Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares

Boston, Boston College.

225 x 195 cm.

Inscripciones: 446 [casi perdido]



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 446; Marqués de Leganés 1642, núm. 446; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 446; Boston College, antes 1965.

⁹⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v.

⁹⁹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 8. Véase también el capítulo de la dispersión de la colección

¹⁰⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1965, p. 242; Vlieghe 1972, p. 255; Díaz Padrón 1976, p. 1108; Balis 1983, p. 43, n. 78; Liedke 1984, p. 234.

Notas:

La especificación del color de la montura: “rucio”, es decir, blanco, claro, o sucio, permite identificar con seguridad esta entrada con el cuadro que se conservaba en el Boston College como pintura atribuida a Velázquez, y que citaran Díaz Padrón y Hans Vlieghe. Sin embargo el investigador español, en 1976 relacionó el cuadro de Boston con la entrada 484 del inventario de Leganés, y viceversa, en una clara confusión con el color de los equinos.

Según Vlieghe podría tratarse de una pintura de hacia 1627-1628, algo que no ha podido ser probado con relación a la adquisición del marqués de Leganés, en cuyo poder desgraciadamente solo se puede documentar en 1726, y presumiblemente antes de 1634. Una posibilidad muy certera es su realización en el ámbito de la euforia por la victoria de Nördlingen de 1634, correspondiendo por lo tanto a las últimas pinturas importadas por Leganés de tierra flamenca¹⁰⁰¹. En poder del marqués permaneció hasta su muerte, siendo heredado años después por la casa de Altamira, en cuyo palacio de San Bernardo se cita en 1726 se cita sin autor. Es llamativa la diferencia de casi medio metro entre las medidas aportadas por los inventarios y el cuadro de Boston. Pudiera haber sido recortado en algún momento, sin embargo nada se conoce de su procedencia e historia, dado que no se documenta desde mediados del siglo XVIII hasta su presencia en la colección de la institución americana. Aunque presumiblemente permaneció en poder de la casa de Altamira hasta la dispersión de la colección en el siglo XIX.

- 447** *El conde de uçada don diego mesia de obando y marques de loriana del n° quatroçientos y quarenta y siete la taso en quatroçientos Reales* 0400

ANÓNIMO

Diego Messa de Ovando

124 x 100 cm.

Madrid, Instituto Valencia de don Juan.



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 447; marqués de Leganés, 1642, núm. 447; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 447; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, “Alcoba donde murió el conde”, núm. 447.

Bibliografía: Sánchez Cantón 1928, n° 27; Sentenach, 1912, p. 183; López Navío 1962, p. 288; Angulo & Pérez 1972, p. 195.

Notas:

¹⁰⁰¹ Ver el capítulo sobre las primeras actividades coleccionistas de Leganés.

Destinada al palacio de San Bernardo. El retrato del padre de Leganés vuelve a documentarse en el mismo lugar en 1726: *Un retratto de cuerpo enttero del conde de Huzeda Dⁿ Diego Messia de bobando numero 447*¹⁰⁰²

La obra permanece en el instituto Valencia de Don Juan, donde el retratado fue identificado por Sánchez Cantón, quien consideró que se trataba de una obra de Antonio Stella. Aunque Setenach lo creyó retrato de Antonio de Acuña y lo atribuyó a Tristán o Maíno, atribución negada por Ángulo y Pérez Sánchez quienes lo catalogaron como anónimo toledano.

448 *Otra de la misma manera de doña Leonor de guzman su muger de mano de rubens del n° quatroçientos y quarenta y ocho le taso en quatroçientos Reales* 8400

PETER PAUL RUBENS (?)

Retrato de Leonor de Guzmán.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas no citadas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 448; Marqués de Leganés 1642, núm. 448; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 448; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Galería Grande, núm. 448.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, núm. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1257; Vergara 1994, II, p. 473, núm. B39; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

Leonor de Guzmán, madre del marqués de Leganés, vivió en la corte de Bruselas desde 1598 hasta 1605 en que regresó a España. Aunque coincidió con el periodo anterior al viaje de Rubens a Italia, dado que éste aún no trabajaba para los archiduques, es muy improbable que el artista realizara este retrato.

Descartada la autoría de Rubens del retrato de Leonor de Guzmán, se puede especular con un retrato realizado por un artista flamenco, que llevara a haber considerado la pintura obra de Rubens.

En la colección Leganés la pintura se emparejaba con un retrato del padre de Leganés, el conde de Uceda, actualmente conservado en el Instituto Valencia de Don Juan (cat. 447). Sin embargo, éste por sus características fue realizado por un pintor anónimo español, probablemente de la escuela toledana. No es posible saber si ambos fueron concebidos como pareja, o se colgaron juntos en la colección.

449 *Ambrosio spinola marques de los balbases armado de mano de van dick del mismo tamaño del n° quatrçientos y quarenta y nueue la taso en dos mill R^s* 28000

ANTON VAN DYCK

No localizada. Documentada por última vez en 1655

Retrato de Ambrosio Spinola con armadura

Medidas desconocidas (cuerpo entero)

¹⁰⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 449; Marqués de Leganés 1642, núm. 449; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 449.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1149

Notas:

Van Dyck representó a Ambrosio Spinola en armadura en un retrato de cuerpo entero, que actualmente se encuentra en la colección Hebsacker en Überlingen/Bodense (211 x 126,5 cm). Su procedencia ha sido trazada en Roma, donde se encontraba en 1903 en la colección del Príncipe Centurione Scotto. Esta pintura se considera versión de un original perdido que habría sido realizado por el propio Spinola y enviado a Génova¹⁰⁰³. De ésta existen varias versiones. Una de ellas procede de la colección del duque de Vendome, donde permanecía atribuido a Carreño de Miranda, mide 215x119cm.y aparentemente estuvo anteriormente en la Colección Luís Felipe, y por tanto tiene su origen España. Recientemente ha sido adquirida por el coleccionismo español¹⁰⁰⁴. Las medidas, que son



Van Dyck, *Ambrogio Spinola*, Oxfordshire

muy similares a las que tenían otros retratos de la misma serie en la colección Leganés, y la atribución a Carreño, uno de los artistas españoles más *vandyckianos* hacen que se deba considerar posible que se trate de la pintura que fue propiedad del marqués pero sin embargo, a la vista de la fotografía de la publicación la pintura no presenta número ue la vincule con los distintos inventarios de la colección Leganés-Altamira. Otro retrato, esta vez de medio cuerpo estuvo en Oxfordshire, en Cornbury Park; y otra más en la National Gallery of Scotland, en Edimburgo, también de tres cuartos, considerado una versión de taller¹⁰⁰⁵. Aunque la pintura de Leganés debió ser de cuerpo entero como el resto de la serie, cabe la posibilidad de que se trate de alguna de estas últimas, que hubiera sido recortada.



Van Dyck, *ambrogio Spinola*, Colección Hebsacker.

En cualquier caso el retrato de Spinola que poseyó Leganés debía ser una versión del primer modelo de cuerpo entero, a partir del cual se realizaron las versiones citadas.

450 *Dos Pedro de Guzmán primer conde de Olivares copia de Alonso Sánchez del n°*
quatrocientos y cinquenta le taso en dos mill Reales 20000

ALONSO SÁNCHEZ COELLO (COPIA)

Pedro de Guzmán y Zúñiga, I conde de Olivares

Medidas desconocidas.

No localizada. Documentada por última vez en
1726

¹⁰⁰³ Barnes *et al.* 2004, p. 412, núm. III.A25; Glück 1931, p. 551, núm. 295.

¹⁰⁰⁴ Díaz Padrón 2008b.

¹⁰⁰⁵ Véase Barnes *et al.* 2004, p. 412, para más detalles y bibliografía.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 450; Marqués de Leganés 1642, núm. 450; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 450; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 450.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Citado como copia de Sánchez Coello, la pintura era un retrato del padre del Conde Duque, y tío materno de Leganés, presuntamente sacado a partir de un original en poder de la familia del conde. Sin embargo se desconoce que Sánchez Coello retratara a este personaje, con quien sin embargo coincide cronológicamente. En el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva una anónima representación del Conde de Olivares, representado con la Cruz de Calatrava y a mano derecha sobre un perrito. Obra anteriormente considerada de Juan de Juanes que ha sido atribuida sin demasiado fundamento a Roland de Moys¹⁰⁰⁶



Atribuido a Sánchez Coello
Pedro de Guzmán, Viena
Kunsthistorisches Museum

La pintura, que mantiene una llamativa valoración en 2000 reales fue destinada por Leganés al palacio de San Bernardo, donde aún se conservaba en 1726 cuando pertenecía al entonces Conde de Altamira, siendo descrita sin mayores precisiones: *Un retratto de Dⁿ Pedro de Guzman Primero conde de oliuares n^o 450*¹⁰⁰⁷ Desde entonces no se tienen más noticias, no siendo posible vincular las citas documentales con el cuadro de Viena.

- 451** *Henrrique de guzman su hijo segundo conde de olibares y doña Cathalina de*
452 *zuniga su muger hija del conde de monterrey de los n^{os} quatroçientos y çinquenta*
y uno y quatroçientos y çinquenta y dos 0300

451

ANÓNIMO

Don Enrique de Zúñiga

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 451; marqués de Leganés, 1642, núm. 451; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 451 ; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería tras el oratorio situado cerca de la sala de batallas, núm. 451.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

El retrato del hermano del Conde Duque de Olivares fue destinado al palacio de San Bernardo donde aún se inventaría en 1726: *Otro retratto de Dⁿ Enrrique de Juzman hijo de Dⁿ Pedro de Guzman Primero conde de Olibares n^o 451*¹⁰⁰⁸. No hay más noticias sobre esta obra.

¹⁰⁰⁶ Kusche 2003, p. 116.

¹⁰⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120.

¹⁰⁰⁸ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118.

452

ANÓNIMO

*Catalina de Zúñiga*No localizada. Documentada por última vez en
1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 452; marqués de Leganés, 1642, núm.452; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 452; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 452.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada al palacio de San Bernardo en 1726 se inventaría allí un retrato femenino bajo el número 452, pero con otra identificación del personaje *Otro retratto de cuerpo entero de D^a Geronima Doria n^o 452*¹⁰⁰⁹. Aparentemente debe tratarse de un error en la redacción del inventario de 1726 pues el verdadero retrato de Gerónima Doria, esposa del marqués de los Balbases Felipe Spinola se cataloga perfectamente bajo su número 454.

453 *Don Phelipe espinola segundo marques de los balbases de mano de van dick del
n^o quatroçientos y çinquenta y tres la taso en dos mill reales* 20000

ANTON VAN DYCK

*Retrato de Felipe Spinola. II Marqués de los Balbases.*No localizada.
Documentada por última vez en 1685

Medidas indeterminadas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 453; Marqués de Leganés 1642, núm. 453; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 453; Prestada al Conde de Altamira, Casas de la Calle de la Ballesta; Devuelta hacia 1685, Casas de la Calle de la Sartén; Probablemente heredada por los condes de Altamira 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1150.

Notas:

Este desconocido retrato del cuñado de Leganés permaneció en el Palacio de San Bernardo hasta la muerte de Don Diego. En 1685, con la colección ya como propiedad del III marqués de Leganés, aparece en una lista de obras que permanecían en las casas del conde de Altamira, nieto del I marqués de Leganés, en la calle de la Ballesta de Madrid, probablemente prestadas para la decoración de sus casas¹⁰¹⁰. El conde de Altamira es ese momento es Luis de Moscoso Osorio de Mendoza, hijo de Inés de Guzmán, a su vez hija del primer marqués de Leganés. Según afirma el documento en esa fecha el matrimonio había marchado a su villa de Almazán. La pintura perteneciente al mayorazgo de Leganés sería reintegrada al grueso de la colección, pues no se anota su ausencia en 1711 cuando se revisa la colección para su herencia por parte del entonces Conde de Altamira¹⁰¹¹. Sin embargo no se individualiza en inventarios posteriores.

El cuadro no ha sido localizado. Díaz Padrón citaba uno similar en la “colección González”, sin aportar mayores precisiones. Extremo que no ha podido ser corroborado.

¹⁰⁰⁹ Apéndice Documental, Doc. 14 f. 129v.

¹⁰¹⁰ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8.

¹⁰¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 454** *Dos geronima doria su muger de mano de craer el n° quatroçientos y çinquenta y quatro la taso en tresçientos y treinta Reales* 0330

GASPAR DE CRAYER

Retrato de Jerónima Doria, marquesa de los Balbases

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 454; Marqués de Leganés 1642, núm. 454; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 454; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Gabinete pequeño", núm. 454.

Bibliografía: López Navío 1962, p.289; Vlieghe 1972, p. 273; Díaz Padrón 1976, p. 1116

Notas:

Poco se sabe de este retrato de la esposa de Felipe Spinola, marqués de los Balbases. La estancia de este personaje en los Países Bajos, junto a Leganés, permite especular con la certeza de la atribución de esta pintura, que sería realizada hacia comienzos de los años treinta.

La obra permaneció en poder de Leganés y fue heredada por la casa de Altamira, en cuyo poder se cita en 1726: *Un Retratto de cuerpo entero de Doña Geronima doria, n° 454*¹⁰¹². Desde entonces se desconoce el destino de una pintura de la cual se ignoran sus medidas pero que sería de tamaño natural, como otros retratos conocidos realizados en Flandes para Leganés. Díaz Padrón la incluyó entre las obras de Crayer no localizadas.

- 455** *Doña poliçena spinola marquesa de leganes de mano de van dick del n° quatroçientos y çinquenta y çinco y la taso en mill reales* 10000

ANTON VAN DYCK

Retrato de Policena Spinola. Marquesa de Leganés.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 455; Marqués de Leganés 1642, núm. 455; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 455.

Bibliografía: Poleró 1889, p.132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1137; Larsen 1988, núm. 143 y 144.

Notas:

Tradicionalmente se ha venido identificando esta entrada del inventario con el retrato de Policena Spinola que se encuentra en el Museo del Prado (204 x 130 cm; P1493). Aunque la posibilidad es muy alta, no hay seguridad en la identificación. El cuadro del Museo se documenta con certeza en 1794 en la Colección Real, cuando colgaba de las paredes de la Quinta del Pardo, como prueba además el número que conserva aún sobre el lienzo e indica la pertenencia a tal colección. Ese grupo de pinturas se documenta con anterioridad en 1745 como parte de las obras pertenecientes al duque del Arco entregadas a Felipe V. Entre estas



Van Dyck, *Policena Spinola*, Columbus Musuem.

¹⁰¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132.

pinturas probablemente también se encontrase el retrato de la marquesa de Leganés¹⁰¹³. De la Colección Real, paso al Museo del Prado¹⁰¹⁴.

En 1856 José de Madrazo, tenía una retrato muy similar en su colección (183 x 111 cm) aunque no se cita la procedencia de la colección Altamira, como en otras obras, sino del Marqués de Almenara:



Van Dyck, Madrid, Museo del Prado

638 Retrato de Doña Polixena Espínola, mujer del primer marqués de Leganés. Tiene cabello castaño y está sentada en un sillón en una sala de columnas. Trae vestido negro abrochado de arriba abajo con botones de oro, cadena de los mismo al cuello, gorguera y puños escarolados de gasa. Apoya naturalmente los brazos en los del sillón, y en la mano derecha tiene un pañuelo blanco (figura de cuerpo entero).

Alto 1 met. 83; ancho 1 met. 11.

Fue del marqués de Almenara¹⁰¹⁵

Esta pintura pasó a poder del marqués de Salamanca, citándose poco después en el palacio de su Quinta de Vista Alegre, con la misma descripción¹⁰¹⁶. Y estando presente en la venta de 1867 en París. En este momento se describe sin embargo como una pintura procedente de la colección del marqués de Leganés:

188 Portrait de la marquise de Léganès

Assi majestueusement dans un fauteuil en cuir, les deux mains appuyées sur les bras du siège, la marquise de Léganès se montre revêtue d'une longue robe de satin noir, richement ornée de médaillons précieux tuyaux encadre sa tête. Elle tient dans la main droite une paire de gants, et des manchettes en guipure garnissent ses pognets.

Galerie du marquis de Léganès.

183 x 112¹⁰¹⁷.

Aún así, no fue vendida en París en esa fecha, ofertándose de nuevo en 1875. En ese momento el catálogo vuelve a mencionar su procedencia de la colección “Almenara”, lo que aporta una confusión enorme a su verdadero origen¹⁰¹⁸. Esta pintura vuelve a aparecer en 1929 en el *Detroit Institute of Art*, núm. 20 y en las Galerías Kleingergen de Nueva York. Actualmente se encuentra en el Columbus Museum de Ohio¹⁰¹⁹. Glück afirmó de ella que procedía del Castillo Moyland donde se citaba en 1695 con un retrato de Policena¹⁰²⁰. Aunque creemos mucho más posible que se trate de la versión de Leganés, la ausencia de un número de inventario sobre el lienzo, impide identificarla con seguridad.

En cualquier caso, la documentación histórica de la colección Leganés cita un solo retrato de la marquesa atribuido a Van Dyck, que es el número 455, y que debe ser el que poseyeron Madrazo, Salamanca, y quizás en algún momento el marqués de Almenara, y que sería el que hoy está en Ohio. Mientras que el cuadro del Prado, réplica o versión de la anterior, es imposible trazarlo con seguridad en las colecciones del marqués Leganés. Si bien en 1655 se cita una pintura muy similar aunque anónima *retrato de cuerpo entero de la dha señora marquesa vestida de negro y sentada en una silla* (cat. 610), lo que podría indicar la presencia de una copia del primer retrato.

456 *Don Velázquez de anila conde de uceda y primer marques de lorianana del n° quatroçientos y cinquenta y seis y le taso en treçientos y treinta Reales*

0330

¹⁰¹³ Aterido *et al.* 2004, p. 393.

¹⁰¹⁴ Barnes *et al.* 2004, p. 206, núm. II 65; Díaz Padrón 1995, I, p. 470; Larsen 1988, núm. 414; Díaz Padrón 1975, p. 112.

¹⁰¹⁵ Madrazo 1856, p. 153.

¹⁰¹⁶ Vista-Alegre s.n, p. 143, núm. 600.

¹⁰¹⁷ Salamanca 1867, p. 144, n° 188.

¹⁰¹⁸ Salamanca 1875, p. 48, núm. 54.

¹⁰¹⁹ Véase al respecto Larsen 1988, núm. 413; Barnes *et al.* 2004, p. 206.

¹⁰²⁰ Glück 1931, p. 539, núm. 177. El propio Ruiz de Arana heredero de la casa de Altamira-Leganés, citó la obra del Museo como la que procedía de la colección Leganés y la de Ohio como réplica. (Ruiz de Arana 1923, p. 141)

ANÓNIMO

Juan Velázquez Dávila

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 456; marqués de Leganés, 1642, núm.456; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 456; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande”, núm. 456.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retratto de D^a Belazquez Dávila, marques de Lorian, n^o 456¹⁰²¹*. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

457 *Don diego Phelipez de guzman primer marques de leganes de mano de van dick del n^o quatroçientos y cinq^a y siete y se taso en dos mill Reales* 20000

ANTON VAN DYCK

*Retrato de Diego Felipez de Guzmán.
I marqués de Leganés como Gentilhombre de la
Cámara.*

The National museum of Western art
Inv. P1987-2

210 x 119 cm

Inscripciones: 457



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 457; Marqués de Leganés 1642, núm. 457; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 457; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería Grande, núm. 457; Conde de Altamira a. 1808; coronel Hugh Baillie, 1827; Sr Birch, Norwood, 1834; II conde de Grey, m. 1859; por herencia a su hija la condesa Cowper, m. 1880; VII conde de Cowper, Pashanger, muerto en 1905; por herencia a su nieto VIII barón Lucas, muerto en 1916; Baronessa Lucas, Wrest Park, vendido en Christie's Londres 26-05-1922, lote 86; Hon. Clive y Mrs. Pearson; colección P. A. Tritton, Parham Park, Sussex; Galeria Agnew's Londres 1988; adquirida por el National Museum of Western Art.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1146; Cust 1900, p. 42, núm.95; Glück 1931, p. 424 (il.) y 566; Balis 1983, p. 16; Yukiya 1987-1988, p. 32, 191-202, Kobayashi-Sato 1988, núm. 37; Larsen 1988, I, p. 228, II 325, núm. 827; Kobayashi-Sato 1988, I, p. 36-54, núm. 37; National Museum of Western Art 1989, p. 33 (reed, 1998, p. 33); Tokio 1990, p.

¹⁰²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131v.

149, núm. 26; National Museum of Western Art 1997, p. 29; National Museum of Western Art 2003, p. 30; Barnes *et al* 2004, p. 323, III95.

Notas:

El retrato del marqués de Leganés realizado por van Dyck, le representa en su condición de Gentilhombre de la Cámara del Rey, como delata la llave que orgullosamente luce el marqués en el cinturón. La pintura se mantuvo en el palacio principal en la corte madrileña en la calle de San Bernardo. En 1726, cuando la colección era ya propiedad del Conde de Altamira, permanecía aún expuesta en uno de las principales salas del palacio, la llamada Galería Grande, aunque sin citarse el autor: *Un retratto de cuerpo enttero de Dⁿ diego Phelipez de Guzman Primer Marques de leganes, n^o 457*¹⁰²². Durante el siglo XVIII se mantuvo en poder de los sucesivos condes de Altamira, siendo restaurada en 1807 por Francisco Carafa, cuando se hallaba en poder del XIII conde Vicente Joaquín Moscoso y Guzmán. En este documento se alude a la significación del traje: *11 El s^r Marques de Leganes, del mismo tamaño en traje de Gentil Hombre de Camara; forrado 2400*¹⁰²³. Poco después, durante los primeros años de la dispersión de la colección la obra salió de la misma. Aunque no se conoce el momento preciso que abandono la colección, se documenta en diversas colecciones privadas desde 1827.



Van Dyck, *Marqués de Leganés*, Madrid, Banco Central Hispano.

Tradicionalmente venía considerando que el retrato de Leganés de la colección del Banco Urquijo (hoy Banco Santander Central Hispano) correspondía a esta entrada del inventario. Díaz Padrón que en principio dio por perdida o no identificada la pintura 457 de la colección Leganés¹⁰²⁴, afirmó después que el retrato que había pertenecido a comienzos del siglo XX a Lady Lucas era una versión del que se encontraba en la colección Urquijo¹⁰²⁵. Posteriormente consideró que la pintura de la colección del banco debía identificarse con el número 457 de Leganés. Desde entonces se ha publicado siempre con esta identificación, como el principal retrato de Leganés realizado por van Dyck¹⁰²⁶. Sin embargo, el cuadro de la colección Banco Santander Central Hispano, anteriormente en poder de la casa de Almazán y de Medinaceli, no parece tener su origen en la colección del marqués de Leganés. No existe un retrato similar, pues los demás retratos del marqués presentes en la colección, sean de van Dyck o no, mantienen una descripción totalmente distinta. La pintura original que poseía el marqués es la que se encuentra en Tokio como prueba el número de inventario 457 siempre visible sobre el lienzo. Un número de inventario que se podía ver perfectamente en la fotografía publicada por Glück de la obra cuando se encontraba en la colección de Lady Lucas en 1931. De hecho esta publicación fue la fuente bibliográfica principal para la pintura hasta los recientes catálogos del museo japonés, y presente en las publicaciones sobre la obra desde que fue adquirido y publicado por el propio Museo en 1988 (Yukiyama), y cuya existencia recogen todos los catálogos siguientes. Por otro lado, el cuadro de Tokio ha de ser el original como prueban los arrepentimientos y correcciones que mantiene, especialmente en la posición del pie derecho. Nada se sabe por tanto del origen de la pintura del Banco Urquijo, réplica de la que nos ocupa, realizada por el taller de van Dyck, y quizás también encargada por Leganés para regalar a sus allegados, aunque sobre esto no hay datos concluyentes.

458 Don gaspar de guzman primer marq^s de morata y doña ynes de guzman su 2400

¹⁰²² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132.

¹⁰²³ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto

¹⁰²⁴ Díaz Padrón 1976, p. 1146.

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 1132-33.

¹⁰²⁶ Díaz Padrón en Bruselas 1975, n^o 15; Díaz Padrón en Madrid, 1977-1978 n^o 28; Volk, 1980, 257, 263-4, 268; Díaz Padrón en Colección Banco Urquijo 1982, p. 52-55, n^o 316; Díaz Padrón en Bruselas 1985, II, n^o B.27; Ch. Díaz Padrón en Toledo 1987, p. 54-56, n^o 9; Brown en Amberes & Londres 1999, p. 33, n. 41; Díaz Padrón en Colección Banco Hispano Americano 1991, p. 64; Díaz Padrón en Central Hispano 1996, p. 98; E. S. G. en Madrid, 1999, p. 168. Barnes *et al*, 2004, p. 324.

hermana vestidos de peregrinos asentados merendando en un quadro de dos baras de ancho y una de alto del nº quatroçientos y çinquenta y ocho la taso en quatroçientos Reales

ANÓNIMO

Retrato de Gaspar e Inés, hijos del marqués de Leganés

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 458; marqués de Leganés, 1642, núm. 458; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 458; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “pieza de la chimenea para la señora condesa”, sin número.

Bibliografía: Poleró 1989, p. 132; López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada a su palacio de San Bernardo, la imagen de los dos hijos mayores del marqués se cita todavía en 1726: *Otro Quadro por sobre venttana de una vara de altto y dos de ancho; donde ai dos cbicos vestidos de Peregrinos, y tiene distinttas fruttas, no ttiene numero*¹⁰²⁷.

Ignoramos por qué causa Vicente lee “del Mazo”, como autor de la obra.

459 *Otro del mismo tamaño de don ambrosio de guzman asentado en un carreton del nº quatroçientos y çinquenta y nuene le taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

ANÓNIMO

Ambrosio de Guzmán, hijo del marqués de Leganés

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas indeterminadas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 458; marqués de Leganés, 1642, núm. 458; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 458; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del juego de trucos”, núm. 459

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada a su palacio de San Bernardo, la imagen del hijo Ambrosio se cita todavía en 1726: *Una sobre Puertta de una vara de alto y dos de ancho en que estta mettido en un carreton D^a ambrosio de Guzman, nº 459*¹⁰²⁸. Desde entonces no se tienen noticias.

460 *El marques de los balbases ambrosio espinola de medio cuerpo armado de mano de noueliers del nº quatroçientos y sesenta le taso en nobezientos Reales* 0900

¹⁰²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

¹⁰²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Ambrosio Spinola

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas (cuerpo entero)

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 460; Marqués de Leganés 1642, núm. 460; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 460; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Gabinete pequeño”, núm. 460

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289 ; Díaz Padron 1976, p. 1198.

Notas:

El retrato de Spinola atribuido a Noveliers no ha sido localizado, lo que impide comprobar si era copia de alguna otra imagen conocida como el retrato que realizó van Dyck de este personaje (véase cat. 449).

La pintura permaneció en las casas principales del marqués de Leganés, heredadas por los condes de Altamira. En 1726 se cita la obra en la misma ubicación, aunque en una confusión se cita como una imagen de una Spinola: *Otro Retratto de cuerpo enttero de la Marq^{ua} spinola, n^o 460*¹⁰²⁹. Desde entonces no se tienen más noticias.

461 *El duque Bernardo de Weimar g^l de la liga de los protestantes herejes de mano de françisco ruiz del n^o quatroçientos y sesenta y uno la taso en duçientos Reales*

Ø200

FRANCISCO RUIZ.

Bernard, duque de Sajonia-Weimar

No localizado.

Documentado por última vez hacia 1861

65 x 51 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 461; Marqués de Leganés 1643, núm. 461; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm.461; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza crucero de los ds patios, núm.461; José de Madrazo 1856, núm. 425; Marqués de Salamanca d. 1861, Palacio de Vista Alegre, núm. 425;

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 102; Vista-Alegre, s. f., p. 100; Polero 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Retrato de uno de los generales protestantes más activos durante la guerra de los treinta años. Pintada por Francisco Ruiz, autor de otros retratos en la colección como el de don Fernando Girón (cat 463) o el rey de Suecia Gustavo Adolfo (cat. 329), otro de los líderes protestantes en la misma contienda.

La pintura permaneció en las casas de la calle San Bernardo durante la vida de Leganés, pasando a poder de los condes de Altamira y documentándose en el mismo edificio aún en 1726, cuando se describe sin aportar el autor *Un Retratto de cuerpo enttero del duque de Belmar General de los hereges Prottestanttes n^o 461*¹⁰³⁰. En el siglo XIX fue adquirido por don José de Madrazo, cuyo catálogo nada aporta sobre el retrato, más allá de las medidas y del nombre del personaje y su

¹⁰²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

¹⁰³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128v.

condición de Jefe de la Liga Protestante, lo que presumiblemente indica que existía una inscripción sobre el lienzo, pues se repiten exactamente las mismas palabras que el inventario de 1655.

Después de 1861 fue adquirido por el marqués de Salamanca, quien destinó la obra a su villa suburbana de Vista-Alegre en Madrid. Desde entonces nada se sabe de la obra.

- 462** *El duque de fridlante generalísimo del emperador a quien mataron de mano de noueliers del nº quatroçientos y sesenta y dos le taso en treçientos y çinquenta Reales* 0350

SALOMON NOVELIERS (¿?)

Albrecht Wenzel Eusebius von Wallestein, duque de Friedland.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas (cuerpo entero)

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 462; Marqués de Leganés 1642, núm. 462; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 462; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del juego de trucos”, núm. 462

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 289; Díaz Padrón 1976, p. 1198.

Notas:

Ambigua alusión al retrato de Wallestein uno de los generales imperiales en los años veinte, que destacó junto a Ambrosio Spinola en los primeros años de la guerra de los Treinta Años. Es llamativa la alusión a Noveliers, del que no se tiene noticia que hiciera una imagen de este general. Que sin embargo si fue retratado por van Dyck y su imagen incluida en la serie de grabados que reproducían sus retratos¹⁰³¹. Cabe la posibilidad de que Noveliers copiara esta el original de van Dyck para el grabado.

La pintura permaneció en poder de la familia al menos hasta 1726 cuando se cita entre las obras todavía atesoradas en el Palacio de Madrid: *Otro retrato de cuerpo entiero del Duque de Srigfantte un gran general del emperador nº 462*¹⁰³²



Pieter de Iode, según Anton van Dyck, *Albert von Wallestein*, Buril.

- 463** *Don fernando jiron harmado de medio cuerpo de mano de francisco Ruiz le taso en duçientos Reales* 0200

FRANCISCO RUIZ

Don Fernando Girón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas (posiblemente cuerpo entero)

¹⁰³¹ Véase Mauquoy-Hendrickx (1956) 1991, p. 204.

¹⁰³² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 463; Marqués de Leganés 1642, núm. 463; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo Casas de Morata, núm. 463.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 131; López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Desconocida imagen de Fernando Girón protagonista de la defensa de Cádiz contra la invasión inglesa de 1625 en la que participó Leganés.

Nada se conoce de Francisco Ruiz como pintor. Un artista mencionado en otras dos ocasiones en el inventario de Leganés (cat. 329 y 461).

La obra se mantuvo hasta la muerte del marqués en el Palacio de San Bernardo. No se tienen noticias más allá de mayo de 1655 cuando fue tasada, aunque probablemente fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, dado que no la reclamó ente las ausentes de la colección¹⁰³³.

464 *Don Juan de Castro vestido de una ropa roja del nº quatroçientos y sesenta y m^{ta} quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato del maestro de campo Juan de Castro

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 464; marqués de Leganés, 1642, núm. 464; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 464.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰³⁴.

465 *El conde Juan de Nassau armado con el tison general de la canalleria de flandes del nº quatroçientos y sesenta y cinco le taso en trezientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Conde Jan van Nassau-Siegen

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 465; marqués de Leganés, 1642, núm. 465; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 465; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “”, núm.

¹⁰³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁰³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰³⁵.

466 *El marques de la ynojosa medio armado con un baston en la mano del n° quatroçientos y sesenta y seis le taso en trezientos reales* 0300

ANÓNIMO

Marqués de la Hinojosa.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas imprecisas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 466; marqués de Leganés, 1642, núm. 466; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 466; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de entrada al gabinete de mi señora, núm. 468

Bibliografía: López Navío 1962, p. 289.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726, aunque con el número confundido: *Ottro retratto del mismo tamaño del Marques de Ynojosa n° 468* ¹⁰³⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

467 *Don agustin mexia medio armado y la mano sobre una çelada con puntas m^{ta} blancas del n° quatroçientos y sesenta y siete se taso en morata*

ANÓNIMO ESPAÑOL PRINCIPIOS SIGLO XVII

Agustín Mexía

Colección Particular

203 x 107 cm.

Inscripciones: 467 ; 304.



¹⁰³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁰³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 467; Marqués de Leganés 1642, núm. 467; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, 1655, núm. 467; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 467. Condes de Altamira, siglo XVIII-XIX; Conde de Altamira h. 1864, núm. 304; Sotheby’s Madrid 1995.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290; Sotheby’s Madrid 25 abril 1995, lote 13.

Notas:

Retrato del general Agustín Mexía, activo en Flandes en los años de la juventud de Leganés, y como él Castellano de Amberes y Consejero de Estado. El retrato ingresó en la colección hacia 1634, aunque sus características lo acercan a artistas hispanos, puede darse la posibilidad de una imagen realizada en Flandes, dado la fuerte influencia de los retratos de Moro. Permaneció en la colección del Palacio madrileño de la casa de Leganés, propiedad de la de Altamira en 1711. En 1726 se seguía inventariando sin conocer el autor. Permanecería en la familia de los condes de Altamira hasta 1864 aprox. cuando se cita de nuevo en el inventario del Conde de Altamira, Marqués de Astorga y Conde de Montemar con el número 304 todavía visible en el lienzo. En ese momento se ha perdido la noción de la identidad del retratado, pero se considera copia de Pantoja de la Cruz: Retrato de cuerpo entero tamaño natural de un caballero armado. Copia de Pantoja de la cruz¹⁰³⁷.

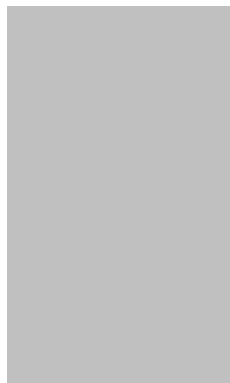
468 *Don diego phelipez de Guzman marques de leganes medio armado con calçones m^{ta} rojos de mano de van dick del n^o quatroçientos y sesenta y ocho se taso en morata*

ANTON VAN DYCK

*Retrato de Don Diego Felípe de Guzmán
I marqués de Leganés*

Suiza. Colección Privada.

184 x 104,8 cm



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 468; Marqués de Leganés 1642, núm. 468; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 468; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Galería Grande que mira al jardín”, núm. 66;; José de Madrazo 1856, núm. 635; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 597; Venta Salamanca París, 1867, núm. 187; Marqués de Salamanca 1868, núm. 635; Venta Salamanca París 1875; núm. 53; Colección Max Wallraf, Colonia; Suiza, Colección Privada.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 153; Vista-Alegre, s.n., p. 142; Salamanca 1867, p. 144; Salamanca 1875, p. 48; Poleró 1889, p. 468; Glück 1931, p. 566, núm. 424; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1976, p. 1131-1132, Volk 1980, p. 268, Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 86; Larsen 1988, núm. A 210/6; Barnes *et al.* 2004, p. 324-

Notas:

La pintura del número 468, es junto al 457, los únicos retratos del Marqués de Leganés que se atribuyen a van Dyck en sus inventarios. Pasó a la casa de Altamira, siendo muy probablemente la que se cita como obra de van Dyck en las casas de Morata de Tajuña en 1753, cuando se localiza

¹⁰³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

en la sala de mayor representatividad: 66 *un retrato del excelentísimo Señor Marques de Leganés, abuelo, de Vandique, de dos varas y media de alto y de la misma caída*.¹⁰³⁸ José de Madrazo, que adquirió muchos de los retratos que habían estado en Morata, poseía la pintura en 1856, como evidencia la descripción de la misma y su procedencia de la casa de Altamira:

635 Retrato en pie del Marqués de Leganés, Duque de San Lúcar la mayor, general de Artillería de España y Gobernador de Flandes

Todo armado, descubierta la cabeza, terciada al hombro una banda encarnada; en la mano derecha el bastón de mando, y la izquierda en el puño de la espada

Las descripciones, especialmente la alusión a la posición de las manos evidencia que es el cuadro de Suiza el que poseyó Madrazo, el cual pasó a la quinta de Vista Alegre, donde era ya propiedad del marqués de Salamanca, apareciendo posteriormente en las sucesivas ventas de su colección en París en 1867 y 1875¹⁰³⁹, y por varias colecciones privadas hasta la actual¹⁰⁴⁰. Díaz Padrón citó la pintura de Leganés en 1976 como obra perdida o no identificada. Será recogido de nuevo en el catálogo de Larsen, quien aporta la procedencia reciente en la colección Wallraf de Colonia, y en el más reciente de Barnes *et al*, en este último dudándose que sea obra autógrafa.

469 *Otro retrato del marques de leganes armado de medio cuerpo con una muleta en la mano cuello abierto y calças rojas del n° quatroçientos y sesenta y nueve setaso en quatroçientos Reales*

Ø400

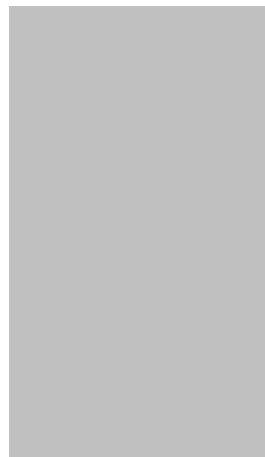
ANÓNIMO
(QUIZÁS CARPAR DE CRAYER)

Retrato del Marqués de Leganés

Medidas imprecisas

Colección marqués de Tamames en 1876 (¿?)

Documentada anteriormente en 1655



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.; marqués de Leganés, 1642, núm.; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. ; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retratto del Marques de Leganes con un bastton en la mano n° 469*¹⁰⁴¹.

Díaz Padrón cito un retrato de Militar obra de Gaspar de Crayer en la colección del conde de Tamames, cuyo número coincide con el de la colección Leganés, aunque no se percató de tal

¹⁰³⁸ Citamos por Agulló 1994, p. 158. Las medidas están probablemente intercambiadas por error del escribiente.

¹⁰³⁹ Hay que descartar que estas entradas representaran el retrato armado que se identifica con el antiguo retrato creído del conde de Allegre (cat. 609), que publicó Larsen (1988, II, p. 141, núm. 344), especialmente por el detalle de la mano izquierda sobre la espada.

¹⁰⁴⁰ Agradezco el conocimiento de la pintura a Conchita Romero.

¹⁰⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

relación: "Militar de cuerpo entero, apoya una mano en la espada, otra en un bastón, posiblemente por herida de guerra. Por el casco y escudo, parece tratarse de modas del este de Europa. Detrás hay un paisaje llano. La concepción del Retrato, fondo de cortina, abierto horizonte y punto de vista, repintan los esquemas de retratos de Felipe IV en el palacio de Viana y Museo Metropolitano de Nueva York. No es obra aún estudiada, por lo que conviene tener reservas esta atribución"¹⁰⁴².

La descripción ofrecida por Díaz Padrón es la única noticia de la pintura, que no ha podido ser estudiada por nosotros.

470 *La condesa de peranzules del mismo tamaño del n° quatroçientos y setenta la taso en duçientos Reales* ð200

ANÓNIMO

Condesa de Peranzules.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 470; marqués de Leganés, 1642, núm. 470; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 470;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰⁴³.

471 *El conde de peranzules su marido n° quatroçientos y setenta y uno le taso en duçientos Reales* ð200

ANÓNIMO

Conde de Peranzules

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 471; marqués de Leganés, 1642, núm. 471; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 471.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Ottro ritratto de cuerpo enttero con marco negro del conde de Peranzules, n° 471*¹⁰⁴⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁰⁴² Díaz Padrón 1976, p. 1114.

¹⁰⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁰⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v

- 472** *Don Velázquez de auila marques de lorianana armado de medio cuerpo de mano de juan pantoja de la cruz del n° quatroçientos y setenta y dos la taso en cient Reales* Ø100

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

Juan Velázquez Dávila, marqués de Lorianana

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas (Probablemente cuerpo entero)

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 472; Marqués de Leganés 1642, núm. 472; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 472; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del juego de trucos”, núm. 472.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132 ;López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Retrato del hermano mayor del marqués de Leganés atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, circunstancia perfectamente posible, dado que Juan que heredó el título de conde de Uceda en 1587, y posteriormente nombrado marqués de Lorianana en 1599, fue Gentilhombre de la Cámara de Felipe III en esa misma fecha, muriendo en 1604¹⁰⁴⁵. Coincidiendo con la fechas en las que Pantoja desarrollaba su carrera cortesana. Sin embargo no hay datos que prueben la existencia de un retrato de la familia Dávila realizado por Pantoja¹⁰⁴⁶.

Sin embargo actualmente no se conoce ningún cuadro de Pantoja retratando a este marqués de Lorianana. Tampoco se conoce la procedencia de la pintura, pues no se tienen datos sobre la afición de este noble como coleccionista o comitente. Es muy posible que fuese una pintura heredada por Leganés que la destinó el retrato de su hermano al Palacio de San Bernardo, donde todavía se encontraba en 1726 ya como parte de la colección del conde de Altamira. En ese momento no se menciona autor: *Otro retratto de D^o Belazquez Davila Marques de Lorianana n° 472*¹⁰⁴⁷. Desde entonces se le pierde la traza. En 1864 en la colección del entonces XV conde de Altamira, Vicente Pío, aparece un retrato a tener cuenta: *304 98 Retrato de cuerpo entero tamaño natural de un caballero armado Copia de Pantoja de la cruz; Alto 7-3½ Ancho 3-9 Marro dorado*¹⁰⁴⁸. Aunque no hay seguridad de que se trate del mismo cuadro, valga la información para la posible aparición futura de la pintura

- 474** *La reyna doña margarita su muger del n° quatroçientos y setenta y quatro la taso en trezientos Reales*

ALONSO SÁNCHEZ COELLO (¿?)

Margarita de Austria

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

211 x 113 cm.

¹⁰⁴⁵ Véase el capítulo sobre Leganés y su familia en este mismo trabajo.

¹⁰⁴⁶ Para el catálogo más reciente de Pantoja véase Kusche 2007.

¹⁰⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f.-472.

¹⁰⁴⁸ AHN-N, Baena, C^a 291, núm. 298. Apéndice Documental, Doc. 20.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 474; Marqués de Leganés 1642, núm. 474; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo núm. 474; Marqués de Salamanca 1850, núm. 63; Marqués de Salamanca 1867, núm. 8; Marqués de Salamanca 1868, núm. 8.

Bibliografía: Salamanca 1867, p.8; Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 290;

Notas:

Citada sin autor en los inventarios del marqués de Leganés en el siglo XVII, la pintura permanecería en poder de la Casa de Altamira, pudiendo coincidir con el retrato de Margarita, propiedad del marqués de Salamanca al menos desde 1850, cuando se documenta entre los bienes que deja en garantía de un préstamo en Londres. Atribuido en el catálogo de venta de la colección del Marqués de 1867 a Bartolomé González, cuando se describe la pintura con mayor precisión:

8 Portrait de Marguerite d'autriche, femme de Philippe III

Elle est représentée debout, de grandeur naturelle; elle porte une robe de moire brochée; et s'appuie contre le bras d'un fauteuil placé à droite. Sa figure, encadrée dans une large fraise de guipure, ressort avec force sur le rideau de velours rouge foncé qui retombe au fond. Les mains sont ornées de bagues

Dans le haut, à gauche: D^a MRCARITA D AIRRA RNA ESPAÑA MUJER. DE FELIPPE. Iii D. 34 AÑOS.

Galerie du marquis de Léganès.

Esta suposición hace posible que la autoría del retrato compañero (Cat. 473), también pueda decantarse hacia el mismo pintor. Se cita en 1868, por última vez en 1868, entre las obras vendidas en París

475 *El rey de ungría vestido a lo ungaro la corona ynperial sobre la mesa del n^o quatroçientos y setenta y çinco lo taso en trezientos Reales*

0300

GIUSTUS SUSTERMANS

Retrato del Fernando Rey de Hungría.

Destruído.

201 x 126 cm.

Inscripciones: 475



Procedencia: Marqués de Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642, núm. 475, Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 457; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm.475; Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza Más adentro que mira al juego de Pelota”, núm. 342

Bibliografía López Navío 1962, p. 290; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

El retrato del emperador Fernando III, siendo rey de Hungría fue adquirido por Leganés, junto al de su esposa María de Hungría, hermana de Felipe IV de España, siempre antes de 1634,

siendo probablemente uno de los retratos enviados a España a raíz de su último viaje por Alemania y Flandes ese año acompañando al Cardenal Infante Fernando de Austria. En la colección principal de Madrid permaneció en vida de los marqueses de Leganés pasando en 1711 a propiedad del conde de Altamira, como el resto de la colección. Se inventaría en 1726 todavía en el Palacio Principal de la Calle San Benardo de Madrid, aunque se había perdido ya la noción del traje, considerándose un retrato a lo turco. Poco después sería llevado a las casas de Morata de Tajuña, donde se considera obra de Rubens, y se integra en una serie de miembros de la casa de Habsburgo.

El cuadro se conoce sólo por fotografía, sus características formales apunten a Giustus Sustermans como su autor. Debió de realizarse siempre después de 1625, fecha en que el rey accedió a la corona de Hungría que luce. Desapareció en el siglo XX en un incendio. Agradezco el conocimiento de esta obra a Richard de Willermin.

476 *La reyna de ungría su muger del nº quatroçientos y setenta y seis la taso en trezientos reales* ð300

ANÓNIMO

Reina de Hungría

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 476; marqués de Leganés, 1642, núm. 476; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 476.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰⁴⁹.

477 *El archiduque alberto con calças negras y telas blancas del nº quatroçientos y setenta y siete le taso en seisçientos Reales* ð600

GASPAR DE CRAYER

Retrato del Archiduque Alberto de Austria

Sao Paulo. Museo de Bellas Artes.

200 x 118,5 cm.

Inscripciones: 477 ; 354



¹⁰⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 477; Marqués de Leganés 1642, núm. 477; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 477; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, núm. 477; José de Madrazo 1856, núm. 592; Venta Salamanca París, 1867, núm. 199; Marqués de Salamanca 1868, núm. 157; Adquirido por Daugny; Duque de Ausola; Galería Wildenstein, Nueva York, 1951; Sao Paulo Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 143; Salamanca 1867, p. 152; Glück 1940, ill. 172; De Maeyer 1955, p. 111; Larsen 1952 p. 216, núm. 46; Wildenstein 1951 p. 15, núm. 8; López Navío 1962, p. 290; Vlieghe 1972, p. 260; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 157; Díaz Padrón 1976, p. 1112.

Notas:

El retrato de Alberto de Austria es la mejor documentada de las pinturas de Gaspar de Crayer que proceden de la colección Leganés, en cuyos inventarios, sin embargo se cita sin atribuir. Presente en su colección antes de 1637 y presumiblemente de 1634, permaneció en su Palacio madrileño, hasta ser heredado, junto con el resto de la colección por la casa de Altamira. En 1726 se citaba en la llamada Pieza del Chocolate del mismo palacio, también sin autoría: *Un ritratto del Archiduke Alberto de cuerpo entero n° 477*¹⁰⁵⁰. En poder de la familia Altamira permaneció hasta que fue adquirido por José de Madrazo, considerado una pintura de la escuela de Rubens, pero cuya descripción evidencia que se trata de la misma pintura, máxime dada su procedencia de Altamira que confirma el catálogo de Madrazo:

592 Retrato del Príncipe Alberto, Archiduke de Austria y Virrey de los Países Bajos; de pie en medio de una habitación con colgaduras encarnadas.

Viste jubón blanco, calzón y ropilla negra abrochada; gorguera y puños escarolados. La mano derecha caída naturalmente, la izquierda en el puño de la espada, y el sombrero negro con plumas sobre una mesa cubierta con tapete encarnado. (figura de cuerpo entero del tamaño del natural)

De Madrazo pasó al marqués de Salamanca, aunque llamativamente no se cita como otras en el inventario de su finca de Vista Alegre. Fue, sin embargo, vendido en la almoneda parisina de esta colección en 1867, siempre como Rubens, siendo adquirido por el comerciante Daugny. Posteriormente fue propiedad del duque de Ausola en España y expuesto en la Galería Wildenstein de Nueva York como Rubens, y adquirido por el Museo de Bellas Artes brasileño¹⁰⁵¹.

La pintura pasó por lo tanto como obra de Rubens hasta su redefinición por Hans Vlieghe, quien además reiteró que debía tratarse de un retrato póstumo, realizado por Crayer a partir de retratos de medio cuerpo de Rubens realizados entre 1609 y 1610, o a partir de los modelos de Otto Venius de hacia 1600. Existen además, según el profesor flamenco, relaciones formales con los retratos de van Dyck del periodo 1627-1632. Esto es importante pues en la colección Leganés es parte de una galería de retratos, muchos de ellos atribuidos a van Dyck.

478 *La ynfanta doña ysabel su muger del n° quatroçientos y setenta y ocho se taso m^{ta} en morata*

GASPAR DE CRAYER

Retrato de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia de Austria.

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

200 x 119,5 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 478; Marqués de Leganés 1642, núm. 478; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 478; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, José de Madrazo 1856, núm. 591; Venta Salamanca París, 1867, núm. 200.

¹⁰⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112.

¹⁰⁵¹ La procedencia posterior a la venta Salamanca es aportada por Vlieghe.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 143; Salamanca 1867, p. 152; Roblot Delondre 1913, p. 185; López Navío 1962, p.290 ; Díaz Padrón 1976, p. 1292.

Notas:

Como pareja del retrato de su marido cat. 477, la imagen de la infanta Isabel Clara Eugenia pasó igualmente a poder de la familia Altamira, aunque no se documenta con seguridad en el inventario de 1726. Sin embargo en la misma pieza donde se encontraba en retrato del Archiduque colgaban otros retratos femeninos que podrían corresponder éste. En cualquier caso, permaneció en la casa de Altamira, de donde fue adquirido por Madrazo, cuyo catálogo de colección ofrece la mejor descripción del aspecto de la pintura, considerada al igual que el retrato de Alberto obra de la escuela de Rubens:

Está sentada delante de una cortina encarnada en una sala de columnas: tiene un sobretodo negro profusamente guarnecido de franjas de oro; una gran gorguera y uños escarolados; un pañuelo blanco en la falda, y en las manos el abanico. Peinado alto con flores en el moño. (figura de cuerpo entero del tamaño natural)

Posteriormente fue adquirido por Salamanca y vendido en París en 1867. De nuevo el catálogo de esta venta ofrece más detalles sobre el aspecto del cuadro, y la procedencia precisa de la galería de Leganés:

Représentée de grandeur naturelle, dans un appartement orné de colonnes et décoré de tentures rouges.

De trois quarts, tournée vers la gauche, elle est assise dans un fauteuil à dossier garni de cuir rouge avec clous dorés, et tient un éventail. Une grande fraise en guipure orne son cou. Sa robe est en soie noire, avec riches passementeries d'or. Dans sa chevelure relevée en arrière des perles et des fleurs.

Sur le parquet, un tapis de moquette de couleur rouge à dessins bleus.

Proviene de la galerie du marquis de Léganès

En esa fecha fue adquirido por Daugny el mismo comprador del retrato de Alberto, sin embargo no se tienen más noticias de esta pintura. En 1913 Roblot Delondre, la citaba como perdida desde la venta Salamanca de 1867.

479 *El ynfante don carlos vestido de negro con una cadena y laçada del n°*
quatroçientos y setenta y nueve se taso en mill Reales 16000

ANÓNIMO

Infante don Carlos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 479; marqués de Leganés, 1642, núm. 479; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 479; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande”, núm. 479

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, fue incluido entre las pinturas que su nieto el III marqués de Leganés, prestó a Luis de Moscoso IX conde de Altamira, primo suyo. Se cita en el documento por el que se reintegran las obras en 1685, cuando se almacenaron en un local de la calle de la sartén en Madrid¹⁰⁵².

¹⁰⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 8.

Posteriormente vuelve a citarse, ya como propiedad del XI conde de Altamira, que heredó la colección Leganés en el palacio de San Bernardo: *Un retratto de cuerpo enttero del Ynfante Dⁿ Carlos n^o 479*¹⁰⁵³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

480 *El ynfnte don fernando vestido de cardenal con muçeta y roquete sentado en una silla del n^o quatroçientos y çinquenta Reales*

0450

GASPAR DE CRAYER

Retrato del Cardenal Infante Fernando de Austria

Paradero Desconocido.

200 x 117 cm

Inscripciones: 480



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 480; Marqués de Leganés 1642, núm. 480; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 480; Prestada al Conde de Altamira, Casas de la Calle de la Ballesta; Devuelta hacia 1685, Casas de la Calle de la Sartén; Heredada por los condes de Altamira 1711; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 480; Duque de Baena y San Lucar, a. 1970; Sotheby’s Londres noviembre 1970; J. Codrington

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290; Sotheby’s Londres 4 noviembre 1970, lote 6; Vlieghe 1972, p. 263, núm. A265; Díaz Padrón 1976, p. 1106.

Notas:

Aunque mencionado sin autor en el inventario de 1655 la obra, aparecida en el mercado internacional del arte en los años setenta, portaba claramente el número de inventario de la colección Leganés, con una incuestionable atribución a Gaspar de Crayer, confirmada por H. Vlieghe.

Presentaba al cardenal infante sentado en un sillón, ataviado con las ropas y birrete cardenalicios y sosteniendo en la mano derecha un breviario. Detrás de él. Se observa la basa y arranque de una columna y un cortinaje que da paso a una fuga de paisaje. Vlieghe lo consideraba inspirado en el retrato que hizo Rubens en Madrid de don Fernando, y que llevó con él a Amberes, donde lo conservó hasta su muerte en 1640. Obra actualmente conservada en la Alte Pinakothek de Munich (inv. 335)¹⁰⁵⁴. Aunque se trata de retratos muy distintos de distinta concepción, efectivamente muestran al infante con idéntica edad y el tratamiento del rostro es muy similar. Lo que situaría el retrato como realizado entre 1627 y 1632, los mismos años en que lo pudo adquirir Leganés en Amberes.

En poder del marqués está documentado sólo desde 1637, aunque probablemente lo obtuviese hacia 1634, cuando viajó por última vez a los Países Bajos. A la muerte del marqués

¹⁰⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131.

¹⁰⁵⁴ Muller 1989, p. 116, núm. 113; Huemer 1977, p. 119, núm. 20.

permanecía en el palacio madrileño de San Bernardo. Más tarde en 1685, con la colección ya como propiedad del III marqués de Leganés, aparece en una lista de obras que se encontraban en las casas del conde de Altamira, su primos, en la calle de la Ballesta de Madrid, probablemente prestadas para la decoración de sus casas¹⁰⁵⁵. El conde de Altamira es ese momento es Luis de Moscoso y Guzmán, hijo de Inés de Guzmán, a su vez hija del I marqués de Leganés. Según afirma el documento de devolución en esa fecha el conde había marchado a su villa de Almazán. La pintura perteneciente al mayorazgo de Leganés sería reintegrada al grueso de la colección, siendo finalmente heredada por el nieto de éstos en 1711, pues en su palacio de San Bernardo se cita de nuevo en 1726 junto a las demás obras, entonces propiedad de su descendiente. En esta fecha sigue sin considerarse el autor del retrato, describiéndose someramente como *Ottro Retratto del Ynfante cardenal sentando en silla, n° 480*¹⁰⁵⁶. Desde entonces no se ha localizado en los inventarios de la familia Altamira. Díaz Padrón consideró que se trataba de una pintura que en 1970 se cita en las listas de recuperación de bienes de arte de la guerra civil, aunque no da el número correspondiente. En 1970 apareció en el mercado londinense del arte, como parte de la colección del duque de Baena y Sanlúcar, una de las ramas de la casa Altamira. Desde entonces se desconoce su paradero.

481 *El rey de polonia del n° quatroçientos y ochenta y uno le taso en quinientos Rs*

Ø300

ANÓNIMO

Retrato del Rey de Polonia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 481; marqués de Leganés, 1642, núm. 481; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 481; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Mirador”, núm. 481.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Ottro Retratto del mismo tamaño, y marco del Rey de Polonia*¹⁰⁵⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

482 *La condesa de vergas vestida de luto del n° quatroçientos y ochenta y dos le taso en treçientos Reales*

Ø300

ANÓNIMO

Condesa de Berg.

No localizada. Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

¹⁰⁵⁵ AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 8.

¹⁰⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f 134v.

¹⁰⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 482; marqués de Leganés, 1642, núm. 482; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 482 ; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Salón entre los dos patios, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retratto de cuerpo enttero de la condesa de vargas vestido de lutto n° 482*¹⁰⁵⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

483 *Un retrato del marques de los balbases a caualllo armado con el sitio de bredda a los pies de tres baras de alto y tres de ancho caualllo castaño con lista blanca de mano de suyers del n° quatroçientos y ochenta y tres la taso en mill y quinientos Reales* 10500

PIETER SNAYERS / CASPAR DE CRAYER (¿)

Retrato de Ambrosio Spinola a Caballo

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

250, 74 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 483; Marqués de Leganés 1642, núm. 483; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 483; Gaspar Felípez de Guzmán, II marqués de Leganés, 1655-1659; Arzobispo Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659; Pablo Spinola, marqués de los Balbases, 1684; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV, Conde de Altamira 1864, núm. 494; José María Moscoso y Carvajal, duque de Sessa, d. 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1976, p. 1270; Díaz Padrón en Madrid 1977-1978, p. 143, núm. 135; Álvarez de Lopera 2003, p. 30, y n. 82 y 31 n. 97.

Notas:

El retrato de Ambrosio Spinola citado a la muerte del marqués de Leganés en el Palacio de la calle de San Bernardo sería heredado por su hijo, Gaspar, por pertenencia al mayorazgo familiar como el resto de la colección. Sin embargo, poco después, en 1659 pasó a su hermano Ambrosio Guzmán y Spinola, en virtud de un acuerdo por la herencia paterna¹⁰⁵⁹. A la muerte de Ambrosio, arzobispo de Sevilla, la pintura fue legada en su testamento a Pablo Spinola, nieto de Ambrosio Spinola, y en ese momento titular del marquesado de los Balbases. Desde entonces no se tienen datos precisos sobre su procedencia, aunque es probable que ingresara en la colección Altamira en años posteriores pues en 1864 parece citarse en el inventario del fallecido XV conde de ese título como obra de Gaspar de Crayer: *Retrato ecuestre de tamaño natural del Marqués de Spinola. Original al parecer de Crayer Alto 8-9 Ancho 6 – 10 ½*. Pintura que fue posteriormente heredada por el hijo del conde, duque de Sessa¹⁰⁶⁰.

Díaz Padrón ha identificado la obra de la colección Leganés con el cuadro que se encuentra en la actual colección de los Duques de Alburquerque. Las medidas y la descripción son muy similares, aunque no presenta ningún número de inventario sobre el lienzo y no se aprecia la batalla de Breda al fondo al que aluden los documentos. Por contra la atribución a Snayers del retrato parece bastante arriesgada¹⁰⁶¹, siendo más cercana a Crayer, como menciona el inventario de 1864, y muy cercano a los retratos de este artista de Leganés y el Conde Duque también ecuestres,

¹⁰⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

¹⁰⁵⁹ Archivo Instituto Valencia de Don Juan, 26 I 18, f. 261

¹⁰⁶⁰ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 494. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

¹⁰⁶¹ Hay que tener en cuenta que en la colección existía otro retrato ecuestre de Spinola (Cat. 1293).

con los por lo tanto pudo formar serie originariamente. Sin embargo tal posibilidad no puede ser probada con certeza.

484 *Otro del conde duque de san lucar con canallo alazán con lista Blanca en m^{ta} quatro baras de alto y tres de ancho de mano de gaspar craer del n^o quatroçientos y ochenta y quatro se taso en morata*

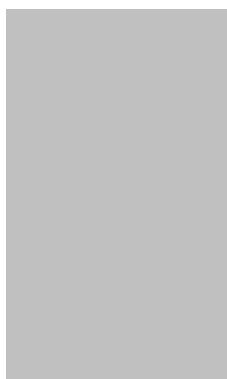
GASPAR DE CRAYER

Retrato de Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares

270 x 200 cm.

Colección Privada Nueva York (h. 1960)

Paradero Actual desconocido.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 484; Marqués de Leganés 1642, núm. 484; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 484; Conde de Altamira 1808; París, Colección Privada, 1958; Nueva York, mercado del arte.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; Lafuente Ferrari 1960, p. 68; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1965, p. 242; Vlieghe 1972, p. 254; Díaz Padrón 1976, 1108; Liedke 1984, p. 234, núm. 102.

Notas:

La pintura que dada a conocer cuando apareció en el comercio de París en 1958, y poco después en colección particular de Nueva York, siendo atribuida a un discípulo de Rubens por Lafuente Ferrari. Díaz Padrón lo atribuyó a Crayer poco después, autoría que confirmó Hans Vlieghe en 1972. Este autor consideró la posibilidad de que el retrato fuese encargado por el marqués de Leganés y estuviese presente en su inventario. En 1976 Díaz Padrón relacionó este cuadro en paradero desconocido y el retrato de Olivares de Boston (cat. 446) con sendas entradas del inventario Leganés. Aunque relacionó en cuadro de la colección neoyorkina con la entrada 446 y viceversa, algo erróneo al comprobar el color de los caballos, rucio uno y alazán el otro.

Aunque no se conocen detalles del cuadro desde mediados del siglo XX, ni se ha llamado nunca la atención sobre la presencia de un número de colección, es muy probable la identificación. Especialmente dadas las grandes dimensiones 270 x 200, que podrían corresponder a las aportadas, quizás exageradamente en el inventario de Leganés.

El retrato ecuestre reproduce en su esquema la solución que Rubens estableciera con la imagen del duque de Lerma, actualmente en el Museo del Prado, al situar al jinete avanzando casi frontalmente hacia el espectador. Solución muchas veces utilizada por sus discípulos, especialmente van Dyck y Gaspar de Crayer, y que se repetiría en el supuesto retrato del marqués de Leganés del Kunsthistorisches Museum de Viena (L. 225 x 177,5 cm; inv. 9112)¹⁰⁶².

En poder del marqués permanecía en 1655 aunque no ha podido ser documentado en los inventarios posteriores de la casa de Altamira. Sin embargo, por su enorme tamaño, es probable que coincida con el retrato ecuestre de Olivares que en 1807 restauraba Francisco Carrafa de la colección del entonces conde de Altamira por precio de 2000 reales: *Otro Quadro en q^e se representa el*

¹⁰⁶² Para éste véase Díaz Padrón 1965b, p. 294; Vlieghe 1972, p. 255; Balis et al 1986b, p. 230; Kunsthistorischen Museums 1991, p. 47. Adquirido en 1952 para el museo de Viena, anteriormente en la colección de los condes Clam-Gallas en Viena.

*Conde Duque de Olivares á caballo; su tamaño cinco varas y media de alto*¹⁰⁶³. Desde entonces no se tienen más noticias hasta su reaparición a mediados del siglo XX en París.

485 *Otro del mismo tamaño del marques de leganes con diferentes tropas debajo de mano de suyers del nº quatroçientos y ochenta y çinco le taso en dos mill Reales 20000*

PIETER SNAYERS / GASPAR DE CRAYER

Retrato ecuestre del marqués de Leganés, con batalla al fondo.

273 x 236

París. Antigua colección Madame Henly (en 1935).



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 485; Marqués de Leganés 1642, núm. 485; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 485; Marqués de Medina Sidonia 1685; Condes de Altamira 1726, Antesala del antiguo cuarto del Mayordomo; Conde de Altamira a. 1812, Habitaciones de María Agustina; Conde de Altamira 1864, núm. 52; José María Moscoso y Carvajal, duque de Sessa, d. 1864; h. 1934, París Colección Madame Henly.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; Bruselas 1934, núm. 196; Speth-Holterhoff, 1957, p. 212, n. 133; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1965, pp. 243-244; Díaz Padrón 1976, p. 1369 Díaz Padrón 1979, p. 80 y ss.

Notas:

Este retrato de Leganés forma parte del mismo grupo que los anteriores atribuidos a Pieter Snayers y Gaspar de Crayer (cat. 483, 484 y 488). Permaneció en la colección de los marqueses de Leganés después de la muerte del primer poseedor 1655. La alta calidad y su valor simbólico serían las razones para que fuera prestado en octubre de 1680 al duque de Medina Sidonia por el III marqués de Leganés, describiéndose con mayor precisión en el documento: *Otra Pintura del Marques mi sº aguelo que Dios aya a caualllo de quatro baras de alto poco mas y de ancho tres baras y quarta y tiene el retrato un baston en la mano derecha leuantado y dos bandas encarnadas bolantes en sombrero y en la zinta y muchas batallas y a los Pies su nº 485*¹⁰⁶⁴. Devuelto en fecha imprecisa pasó en 1711 por herencia a poder de los condes de Altamira con el resto de la colección, localizándose en 1726 en la antesala palacio de la calle San Bernardo¹⁰⁶⁵. En poder de las familia Moscoso permaneció durante todo el siglo XVIII, siendo una de las pinturas secuestradas por el ejército francés de sus casas en 1812, cuando llamativamente mantenía una curiosa atribución a Jan van Kessel, pintor de la segunda mitad del siglo XVII: *un retrato del tamaño natº montº a caualllo qº representa al Marques de Leganés su Autor Juan de Banquesel*¹⁰⁶⁶. En ocasiones cuadros de actual atribución a Gaspar de Crayer se considera a van Kessel, en ese documento lo que arroja dudas sobre la verdadera autoría de este retrato ecuestre de Leganés. Aunque no parece que pudiera tratarse de una obra de este artista, activo en fechas más tardías a las actividades coleccionistas del I marqués de Leganés. Una vez devuelto, el cuadro se

¹⁰⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 16. AHN-N, Baena, 291, cuenta 11 de marzo

¹⁰⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 6. AHN-N, Baena, Cª 222.

¹⁰⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

¹⁰⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 17, AHN-N, Baena, Cª 291.

mantuvo en la colección Altamira durante el XIX citándose en 1864 a la muerte del XV conde Vicente Pío: 52 229 *Retrato ecuestre de tamaño natural del Marques de Leganés vestido de armadura dando disposiciones a los ejércitos que se ven a lo lejos Cuadro firmado de Peter Snayers = alto 9-9 Ancho 8-6 Marco dorado*.¹⁰⁶⁷ En la partición consiguiente el cuadro fue a parar al hijo José María Moscoso, duque de Sessa¹⁰⁶⁸.

Es muy probable que se trate del cuadro que perteneció a la colección de Madame Henly de París como obra de van Dyck (inv. 196; 273 x 236 cm)¹⁰⁶⁹, identificación que no ha podido ser probada. Aunque la presencia de la batalla atribuida a Snayers y la existencia de otros retratos ecuestres compañeros de éste atribuidos a Crayer¹⁰⁷⁰, parecen apoyar la hipótesis de una actuación conjunta de los dos autores, Crayer para la figura y Snayers para el fondo de batalla. Del cuadro no se sabe nada desde entonces, aunque el Servicio de Documentación de Historia de Arte de la Haya, confirma que fue adquirido por el Estado holandés en 1954. En 1979 estaba en depósito en el Museo Goya de Castres.

486 *Un paysytº con una aguilá que lleba una muger en las uñas de bara en quadro del nº quatroçientos y ochenta y seis le taso en çient Reales* Ø100

ANÓNIMO

Escena mitológica. Psique y Júpiter (¿?)

No localizada. Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 486; marqués de Leganés, 1642, núm. 486; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 486.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Salió de la colección antes de julio de 1711, pues en esa fecha es reclamada por los abogados del conde de Altamira como pintura no entregada, correspondiéndole heredar el total de las obras¹⁰⁷¹.

487 *Otro retrato de sor dorotea de austria hija del emperador rudolfo vestida de monja del nº quatroçientos y ochenta y siete le taso en treçientos Reales* Ø300

¹⁰⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 52.

¹⁰⁶⁸ AHN-N, Baena, C^a 386, núm. 52. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

¹⁰⁶⁹ Bruselas 1934, núm.196; Speth-Holterhoff, 1957, p. 212, n. 133.

¹⁰⁷⁰ Véase cat 484.

¹⁰⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANDRÉS LÓPEZ POLANCO

Sor Ana Dorotea de Habsburgo

Santiago de Compostela, Colección Privada

Firmado: Andres López

Inscripciones: 487 ; SOROR ANA DOR / TEA
MARQSA DE AUSTRI / IJA DEL EMPERADR /
RODOLFO



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 487; marqués de Leganés, 1642, núm. 487; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 487; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza que sigue al oratorio en el cuarto bajo”, núm. 487; Vicente Pío Moscoso, XV conde de Altamira, 1864; María Rosalía Moscoso, duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retrato de cuerpo enttero de la Madre sor dorotea Hija del emperador Rodolfo de mano de un Ytaliano n° 487*¹⁰⁷². En 1864 vuelve a documentarse aun en la colección Altamira, a la muerte de Vicente Pío Moscoso, XV conde de este título: *124 404 Soror Ana Dorotea Marquesa de Austria hija del emperador Rodolfo tamaño natural firmado de Andres Lopez Alto 7-5 Ancho 3-11 Marco dorado*¹⁰⁷³, siendo heredado por su hija la condesa de Baena¹⁰⁷⁴. Por sucesivas herencias familiares llegó a poder del actual propietario.

El cuadro mantiene la firma “Andres Lopez”, correspondiente quizás al pintor Andrés López Polanco, autor del que no se conocían pinturas en la colección.

488 *Un Retrato a caballo del rey phelipe quarto armado en un caualllo castaño con una estrella en la frente de mano de snyders de quatro baras de alto y tres de ancho del n° quatroçientos y ochenta y ocho le taso en mill y duçientos Reales* ♂1200

PIETER SNAYERS / CASPAR DE CRAYER (¿?)

Retrato de Felipe IV a caballo.

No localizada. Documentada por última vez en
1726

334,42 x 250,74 cm

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 488; Marqués de Leganés 1642, núm. 488; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 488; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 488.

¹⁰⁷² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111v.

¹⁰⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 124.

¹⁰⁷⁴ AHN, Nobleza, Baena C^a 386. Apéndice Documental, Doc. 22.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 132; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1976, p. 1271.

Notas:

El tercer cuadro de la serie parece idéntico a sus compañeros en los que se retrataba a Leganés y a Spinola. Por ello cabe considerar la misma autoría de Crayer para la realización de la figura. El retrato permaneció en la residencia principal del marqués en Madrid, siendo allí localizado en 1726 cuando era propiedad del conde de Altamira: *Un Quadro de quattro varas de alto y tres de ancho, donde estta Phelippe 4º a cavallo numero 488*¹⁰⁷⁵. Desde entonces no se tienen más datos

Díaz Padrón la dio por perdida o no localizada.

489 *Carlos quinto vestido con ropa de martas y una perdiç a los pies del nº*
mª quatroçientos y ochenta y nueve le taso en morata

ANÓNIMO

Retrato de Carlos V con perdiç.

No localizada. Documentada por última vez en
1827

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 489; marqués de Leganés, 1642, núm. 489; marqués de Leganés, Morata de Tajuña, núm. 489; Presumiblemente condes de Altamira desde 1711; Venta Stanley 1827; adquirido por Smiley.

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 70; López Navío 1962, p. 290.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí, aunque la descripción es llamativa: *Otro retrato del rey D Pº el del puñal numº quatroçientos y ochenta y nueve*¹⁰⁷⁶.

No hay más datos sobre esta pintura desde entonces. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁰⁷⁷.

En 1827 en la venta Stanley reaparece como procedente de la casa Altamira, siendo adquirida por “Smiley”, como obra de Tiziano: *Titian Portrait of charles the Fifth. The very celebrated Portrait of this Mobanch vith the Partidge at his feet.*

490 *La emperatriz su muger la portuguesa nº quatroçientos y noventa la taso en*
çiento y çinquenta Reales *Ø150*

ANÓNIMO

Retrato de Isabel de Portugal, emperatriz

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Medidas desconocidas.

¹⁰⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134.

¹⁰⁷⁶ AHPM, 6267, f. 703; Véase Apéndice Documental, Doc. 4

¹⁰⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 490; marqués de Leganés, 1642, núm. 490; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 490; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de trucos”, núm. 490.

Bibliografía: López Navío 1962, p.290.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro de la emperatriz Portuguesa mujer de Carlos 5º nº 490*¹⁰⁷⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

491 *El emperador ferdinando vestido de negro con calças y un lebril Blanco del nº quatroçientos y nobenta y una le taso en duçientos Reales* ∂200

GIUSTUS SUSTERMANS

Retrato de Fernando II, emperador.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas: 204 x 117,5 cm¹⁰⁷⁹

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 491; Marqués de Leganés 1642, núm. 491; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 491; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala de los Señoritos”, núm. 491.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290; Balis 1983, p. 53.

Notas:

El retrato del emperador Fernando II, se mantuvo siempre en el palacio de San Bernardo, donde se localiza todavía en 1726, mencionado como *Ottro retratto de dos varas de ancho del emperador fernº, vestido de Negro con calça atacada, nº 491*¹⁰⁸⁰. Desde entonces no se tienen más datos sobre la pintura.

Balis relacionó esta imagen y su compañera (cat. 492), los dos retratos de los emperadores Fernando y Leonor con los que ejecutó Sustermans en Viena hacia 1623-1624, según relató Baldinucci¹⁰⁸¹. Cuadros que tentativamente relacionó con los que en 1659 eran propiedad del Archiduque Leopoldo, de los que existen numerosas réplicas, entre ellas, las de Leganés. Aunque también mencionaba otras versiones como las que se conservaban en la corte Bruselense en 1659¹⁰⁸² como herencia de las colecciones de Alberto e Isabel. Cuadros cuyas descripciones se asemejan a los cuadros poseídos por Leganés. El de la emperatriz se describía en un inventario posterior como: *68 Een contrefeytsel, levensgroote, representerende den keijser Ferdinandus den Tweeden, met eenen witten hondt bij hem, in 't swert, op sijn Spaens gekllet*¹⁰⁸³.

492 *La emperatriz su muger que tiene la mano sobre un perrillo del nº quatroçientos y nobenta y dos la taso en duçientos Reales* ∂200

¹⁰⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

¹⁰⁷⁹ Medidas del cuadro compañero (cat. 492). La documentación no da el tamaño del retrato del emperador.

¹⁰⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134-134v.

¹⁰⁸¹ Baldinucci 1845-1847, IV, p. 482.

¹⁰⁸² De Maeyer 1955, p. 438, doc. 271, núm. 40-41º.

¹⁰⁸³ *Ibidem*, p. 458-459, doc 275.

GIUSTUS SUSTERMANS

Retrato de Leonor de Mantua, Emperatriz;

204 x 117,5 cm.

Fundación Lázaro Galdiano.
(inv. 4030)

Inscripciones: 492



Procedencia: Marqués de Leganés, núm. 492; Marqués de Leganés 1642, núm. 492: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1655: Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del Chocolate”, núm. 492; José Lázaro Galdiano, a. 1926; Fundación Lázaro Galdiano.

Bibliografía: Lázaro Galdiano 1926, I, p. 337, núm. 327; Camps Cazorla (1949-1950), inédito; Camón Aznar 1951, p. 204; López Navío 1962, p. 290; Balis p. 51-52, n. 107, Agullo 1994, p. 154.

Notas:

El cuadro, pareja del cat. 491, fue atesorado por Leganés en su palacio madrileño, hasta su muerte. Allí se encontraba en 1726 ya propiedad de los condes de Altamira, significativamente en otra pieza distinta a la del retrato de su esposo el emperador, y descrito como *un retrato de cuerpo entero de dos varas y media de lato y lo correspondiente de ancho nº 492*¹⁰⁸⁴. Vuelve a documentarse en 1753 en las casas de Morata de Tajuña¹⁰⁸⁵. En 1864 se vuelve a citar a la muerte del conde de Altamira Vicente Pío: *555 Retrato de una señora vestida de negro apoya la mano derecha en un perrito y en la izquierda tiene un abanico. Copia de Rubens Alto 7-2 Ancho 4-3½ Marco dorado*¹⁰⁸⁶, siendo heredado por su hija la duquesa de Baena en la subsiguiente partición de las pinturas¹⁰⁸⁷. Se desconoce el camino que recorrió la pintura desde la colección Altamira hasta que llegó a poder de don José Lázaro Galdiano, en cuya colección se documenta en 1926, y cuya atribución a Sustermans no ha sido nunca puesta en duda. Balis relaciona los dos retratos de los emperadores Fernando y Leonor con los que ejecutó Sustermans en Viena hacia 1623-1224, según relata Baldinucci¹⁰⁸⁸. Cuadros que tentativamente identificó con los que en 1659 eran propiedad del Archiduque Leopoldo, de los que existen numerosas réplicas, entre ellas, las de Leganés. Aunque también otras como las que se conservaban en la corte Bruselense en 1659¹⁰⁸⁹ como herencia de las colecciones de Alberto e Isabel. Cuadros cuyas descripciones se asemejan a los cuadros poseídos por Leganés. El de la emperatriz se describía en un inventario posterior como: *58 Een contrefejtsel, levensgroot, van de keijzerinne Eleonora, met de rechte hand op een bondeken op een tafel eende eenen papageij neffens har voeten*¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁴ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112v.

¹⁰⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 15, f. 225.

¹⁰⁸⁶ Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 555.

¹⁰⁸⁷ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386, núm. 555.

¹⁰⁸⁸ Baldinucci 1845-1847, IV, p. 482.

¹⁰⁸⁹ De Maeyer 1955, p. 438, doc. 271, núm. 40-41^o.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 458-459, doc 275.

- 493** *el rey phelipe quarto vestido de negro con alamares de oro del n° quatroçientos y nobenta y tres le taso en mill R^s* 10000

PETER PAUL RUBENS (COPIA)

Retrato de Felipe IV

191 x 104 cm.

Anteriormente, Génova, Colección Nigro.

Inscripciones: 2353; 49[3]



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 493; Marqués de Leganés 1642, núm. 493; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 493; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería Grande, 2353; Colección Publio Podio, vendida en Milán 1937, lote 96; Colección Nigro Génova 1955.

Bibliografía: Génova 1955, p. 38, núm. 74; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1976, p. 1263; Huemer 1977, p. 157, núm. 33, copia 7 p. 162, n° 35 (copia 4); Balis 1983, p. 7, n. 29.

Notas:

El retrato del rey fue realizada a partir del modelo de medio cuerpo que el artista abordó en Madrid hacia 1628-29 según citaba Pacheco¹⁰⁹¹. Esta circunstancia puede tener cierta relación con el hecho e que Leganés obtuviera sendas copias de los retratos rubensianos de los monarcas, pues también obtuvo su pareja, véase cat. 494.

La pintura conocida desde que en los años cincuenta cuando fue atribuida a van Dyck por Adolfo Venturi, apareciendo en una colección genovesa. Anteriormente había sido vendida en Milán como obra de escuela flamenca. En 1955 Oliver Millar la consideró derivación de Rubens. Fue relacionada con el inventario de Leganés por Arnout Balis, en función del número 49[3] visible sobre el lienzo. La presencia de otro número de inventario 2353, confirma esta suposición, al corresponderse con el número de la colección Altamira de 1726 en el palacio familiar en Madrid, en cuya Galería Grande se encontraba¹⁰⁹².

- 494** *La reyna doña ysabel su muger copias de Rubens del n° quatroçientos y nobenta y quatro la taso en mill Reales* 10000

PETER PAUL RUBENS (COPIA)

Retrato de Isabel de Borbón.

Medidas desconocidas

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 494; Marqués de Leganés 1642, núm. 494; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 494.

¹⁰⁹¹ Véase Huemer 1967, p. 161, núm. 35.

¹⁰⁹² Véase Apéndice Documental, doc. 14.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 290; Díaz Padrón 1976, p. 1263

Notas:

Pareja del retrato del rey cat. 493, y como aquél mencionado como copia de Rubens en los inventarios de Leganés. Ninguno de los autores que han trabajado sobre los cuadros de este artista de la colección ha localizado la pintura. Por ser pareja del retrato anterior ésta debía ser similar a las parejas del retrato del rey que realizó Rubens de busto en España en 1628, del que se conocen varias obras de taller y copias, entre ellas las del Museo del Ermitage en San Petersburgo (inv. 469; 112 x 83 cm.) y la de la Alte Pinakothek de Munich (inv. 310; 112 x 84 cm.)¹⁰⁹³. La reina española, vestida de negro, delante de un fondo rojo, portaría igualmente un abanico en la mano derecha y un pañuelo en la izquierda, luciendo gola ancha y doble sarta de perlas al cuello de la que colgaría una joya de piedra de gran tamaño y una perla de lágrima. Una imagen similar fue citada por Huemer en el Palacio Real de Madrid, sin que haya sido posible comprobar si se trataba de la que fue propiedad de Leganés¹⁰⁹⁴.



Rubens, *Isabel De Borbón*,
Munich, Alte Pinakothek.

No se tienen más datos sobre la pintura desde 1655. En 1726 se inventaría otra obra con este número en un error del escribiente¹⁰⁹⁵. Al igual que el retrato genovés pareja de éste es probable que se tratase de una prolongación a cuerpo entero del original rubeniano de busto.

495 *El ynfante don carlos armado de todas pieças con una banda roja de velazquez del nº quatroçientos y nobenta y çinco la taso en duçientos Reales* Ø200

DIEGO VELÁZQUEZ

Infante don Carlos Armado

No localizada. Documentada por última vez en
1868

208x 110¹⁰⁹⁶

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 495; Marqués de Leganés 1642, núm. 495; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 495; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 495; Venta Salamanca París, 1867, núm. 205; Marqués de Salamanca 1868.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 155; López Navío 1962, p. 290; López Rey, 1963, p. 232-233, núm. 327; Bardi 1970, p. 114; Gómez Moreno 1960, p. 691; Volk 1980, p. 268.

Notas:

Desconocido retrato del hermano de Felipe IV. El retrato permaneció era exhibido en las casas principales del marqués en la Corte hasta su muerte. En 1711 pasó junto el resto de la colección a ser propiedad de Antonio Gaspar de Moscoso, X conde de Altamira, presumiblemente en la misma ubicación, dado que en 1726 se localiza de nuevo en el Palacio de San Bernardo descrito con el mismo número: *Un retratto de cuerpo enttero del Ynfante Dⁿ Carlos armado con una banda*

¹⁰⁹³ Para los ejemplos del retrato de la reina conocidos Huemer 1967, p. 159, núm. 34 y Vergara en Madrid 1999-2000, p. 284 y ss.

¹⁰⁹⁴ Huemer 1967, p. 163, núm. 36, copia 2, citando M. Lorente, *Sobre Algunos retratos de Rubens en España. Miscellanea Prof. D. Roggen*, Amberes 1957, p. 189.

¹⁰⁹⁵ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 118v.

¹⁰⁹⁶ Medidas aportadas en la venta de la colección del marqués de Salamanca de 1867.

roja, n° 495¹⁰⁹⁷. No se tienen datos precisos de su presencia en otros inventarios de la casa de Altamira. Reaparece en 1867 en la colección del marqués de Salamanca, para su venta en París, como una obra de la Escuela de Velázquez. En ese momento se afirma la procedencia de la pintura de la antigua colección del marqués de Leganés y se aporta la mejor descripción de la obra de la que se dispone, aparentemente una versión del retrato del Museo del Prado (P1188),

Escuela de Velázquez

205 Portrait de don Carlos, frère de Philippe IV

Le prince est debout, la main gauche sur la garde de l'épée, la droite tenant un papier. Il est tout en noir manteau, pourpoint, haut —de-chausses et bas. Une chaîne d'or en sautoir. Col uni, empesé et droit. Le chapeau est déposé sur une table couverte d'un tapis amarante. Dond uni, gris verdâtre. Ce tableau paraît une répétition avec variantes, du tableau de Madrid

Galerie du marquis de Léganès

Se desconoce su paradero posterior, aunque se cita en 1868 en la testamentaria de Salamanca como una de las pinturas vendidas en París

496 *La reyna de ungra de la misma mano del n° quatroçientos y nobenta y seis la taso en ochoçientos Reales* ð800

DIEGO VELÁZQUEZ

María de Austria. Reina de Hungría.

No localizada. Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 496; Marqués de Leganés 1642, núm. 496; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 496; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza del juego de Trucos”, núm. 496;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 290; López Rey, 1963, p. 248, núm. 380; Bardi 1970, p. 114; Gómez Moreno 1960, p. 691; López Rey 1999, p. 114; Volk 1980, p. 268.

Notas:

Enigmática cuadro representando a María de Habsburgo, reina de Hungría y hermana de Felipe IV. Velázquez retrató a esta dama en el cuadro del Museo del Prado (P1187). El cuadro del Museo se documenta en la colección del duque del Arco en 1794, donde aparece consignado como obra de Martínez del Mazo, bajo el número 135, que aún conserva el lienzo. Probablemente en 1745 se encontrara ya en la colección del duque del Arco, siendo la última referencia conocida de la pintura¹⁰⁹⁸. En el inventario a la muerte de Velázquez se localiza otra imagen de la reina de Hungría, sin atribución, en el Obrador del Alcázar, como parte de las pertenencias del rey¹⁰⁹⁹. En ocasiones se ha considerado que esta es la misma pintura del Prado, aunque significativamente no se afirma la autoría de Velázquez como en otras pinturas.

A partir del retrato el retrato de busto se realizaron otros retratos de cuerpo entero, siguiendo los modos del retrato cortesano imperante. Con la reina apoyada la mano sobre un sillón y sosteniendo un pañuelo con la otra. Se conservan algunas versiones y variantes. Una de ellas en los Staatliche Museen zu Berlin (200 x



Velázquez, *María de Hungría*, Madrid, Museo del Prado

¹⁰⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

¹⁰⁹⁸ Aterido *et al.* 2004, p. II, 484, 1130.

¹⁰⁹⁹ Cruzada Villamil 1885, p. 275; Zarco del Valle 1870; Varia Velazqueña 1960, II, p. 388; Madrid 1990, p. 154;

106 cm), conserva aún el número 471 sobre el lienzo que lo identifica con el descrito en 1794 en el Buen Retiro, donde se encontraba ya en 1794. Aunque se conocen más versiones similares¹¹⁰⁰. Otro modelo casi idéntico, de procedencia desconocida, fue adquirido en 1945 por la Galería Nacional de Praga (201 x 118 cm)¹¹⁰¹.

Es difícil establecer una relación directa del cuadro de la colección Leganés con cualquiera de las imágenes arriba mencionadas o vincularlo a una imagen conocida. El retrato de la reina de Hungría ingresó en la colección con seguridad antes de junio de 1637. Y en poder de Leganés permaneció hasta su muerte. Tras pasar a poder de los condes de Altamira en 1711 como el resto de la colección, se documenta en 1726 en el Palacio de San Bernardo, llamativamente considerado como una copia de Rubens: *Otro Retrato de la Reyna de Ungria copia de rubens n.º 496*¹¹⁰². Desde entonces no se tienen más datos sobre la pintura. López Rey, consideró la posibilidad de que se tratase de una pintura de la colección Salamanca de (58 x 42 cm), posibilidad que no ha podido ser corroborada¹¹⁰³.

Dada la información que se tiene del retrato no puede descartarse que se tratara de la pintura que luego aparece en la colección del duque del Arco, como sucedió con otras obras de la colección Leganés que acabaron en esa colección¹¹⁰⁴. Aunque tampoco se puede descartar que Leganés poseyese una versión de cuerpo entero como la de los museos de Berlín, que solo se documenta en la colección real desde 1794, o la del Národní Museum en Praga. De hecho es más que probable que el cuadro de Leganés fuese de cuerpo entero como el retrato del infante don Carlos que le precede en la colección (cat. 495) o el retrato del Rey Luis XIII, de la escuela de Rubens que le sigue (cat. 497)



Velázquez, *María de Hungría*, Praga, Národní Muzeum



Velázquez, *María de Hungría*, Berlín, Gemäldegalerie

497 *El rey luis de françia con ropa y arm^{do} de medio cuerpo con medias y çapatos del n.º quatroçientos y nobenta y siete la taso en quatroçientos reales* Ø400

ANTON VAN DYCK (?)

Retrato de Luis XIII de Francia.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas (Cuerpo entero)

¹¹⁰⁰ López Rey 1963, p. 249 núm. 381, junto a otras versiones en la Hispanic Society of América (núm. 382) y en poder de la colección del Señor Fluxá (núm. 383); López Rey 1999, p. 117.

¹¹⁰¹ Štěpánek 1969, p.181-202; López Rey 1999, p. 117;

¹¹⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

¹¹⁰³ López Rey aporta el número 427 de la colección Salamanca. Cita que corresponde a sus pinturas del Palacio de Vista alegre (Vista Alegre s.n. p. 103). La obra de Salamanca fue adquirida a José de Madrazo, en cuyo catálogo de 1856 se afirma que procedía de la colección Iriarte (Madrazo 1856, p. 105). Se trataba de un busto similar al cuadro del Prado con vestido morado oscuro calado de oro y plata, atribuido al propio Velázquez, que supone un nuevo modelo a considerar en relación a la obra que mantuvo Leganés.

¹¹⁰⁴ Por ejemplo los Desposorios Místicos de Santa Catalina por Van Dyck del Museo del Prado (Cat. 286)

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 497 Marqués de Leganés 1642, núm. 497; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 497; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación del Salón ente los dos patios, núm. 497.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

El retrato de Luis XIII que aparece citado en 1655 sin autor, permaneció en el palacio de San Bernardo de la corte como propiedad del marqués de Leganés. En el inventario de 1726, una vez heredada la colección por los condes de Altamira, se aportan más datos sobre el mismo. Especialmente útil es la mención a su tamaño de cuerpo entero, y la alusión a van Dyck como autor, lo que hace que se deba considerar tal posibilidad: *Un retratto de cuerpo enttero de mano de Bandic del rey Luis de françia con ropa y armado de medio cuerpo n° 497*¹¹⁰⁵

Sin embargo no se conocen retratos de Luis XIII realizados por propia mano de van Dyck¹¹⁰⁶, lo que arroja muchas dudas sobre la verdadera autoría de la pintura. Especialmente, dado que Leganés poseía otros retratos del mismo monarca presumiblemente realizados por el taller de Rubens (Cat. 433).

498 *Un retrato de medio cuerpo de la ynfanta doña ysabel bestida de terçera de mano de rubens del n° quatroçientos y nobenta y ocho la taso en quatroçientos Reales* ð400

PETER PAUL RUBENS

Retrato de Isabel Clara Eugenia con hábito de Terciaria Franciscana

No localizada.
Documentada por última vez en 1659

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 498; Marqués de Leganés 1642, núm. 498; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo núm. 498; Arzobispo Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170 López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1263; Vlieghe 1987, p. 121, n. 6; Vergara 1999, p. 170.

Notas:

La obra no ha sido identificada con seguridad con ningún ejemplar concreto, pero representaba sin duda a Isabel Clara Eugenia vestida en traje de Clarisa, según fue su costumbre tras morir el archiduque Alberto. De esta imagen, que se convirtió en el retrato oficial de la Gobernadora en los últimos años de su vida, se conservan innumerables retratos y se citan muchos más en los inventarios históricos tanto en Flandes como en España. Muchos



Rubens, Isabel Clara Eugenia, Florencia, Galleria Palatina.

¹¹⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119v.

¹¹⁰⁶ Véase Barnes et al., 2004, como catálogo completo más reciente.

de ellos realizados por Rubens y su taller incluido van Dyck¹¹⁰⁷. Se considera que la primera versión fue la que Rubens pintó hacia 1625 con ocasión de la victoria del ejército católico sobre Breda, coincidiendo además con la visita que la infanta hizo al taller del artista. Se consideran autógrafos de Rubens las versiones del Norton Simon Museum of Art en Pasadena¹¹⁰⁸, o la de la Galleria Palatina de Florencia (inv. 1890, núm.4263)¹¹⁰⁹.

En España se conocen muchas imágenes idénticas. En el museo del Prado hay uno (cat. 2569) que procede de una donación de Xavier Lafitte, es de medio cuerpo¹¹¹⁰. Como es sabido León Lafitte obtuvo pinturas de Leganés, como los bodegones de Louise Moillon, por lo que hay que considerar la posibilidad de que esta pintura fuese la que poseyó Leganés. También en el Museo del Prado hay uno de cuerpo entero (Prado 2565) considerado copia de van Dyck legado por el duque de Tarifa en 1934¹¹¹¹. Dado que el duque de Tarifa fue quien también dono el Cambista y su mujer, de Reymerswaele, que es probablemente la pintura que perteneció a Madrazo procedente de Leganés (cat. 31), la posibilidad de que se trate de la misma pintura que estuvo en poder de Leganés es alta. Sin embargo no hay datos concretos para afirmarlo.

La pintura de Leganés, de la que no se tienen noticias sobre su procedencia precisa, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio, como parte del acuerdo con su hermano Gaspar, II marqués de Leganés por el reparto de la herencia paterna¹¹¹². Sin embargo no aparece citada entre las pinturas de Ambrosio siendo arzobispo de la ciudad de Sevilla¹¹¹³.

Véase cat. 420.

499 *Un exçe omo con pilatos que le muestra el pueblo de bara de alto y tres quartas*
m^a de ancho de mano de ger^{mo} del n^o quatroçientos y nobenta y nueue le tasa en
morata

HIERONIMUS BOSCH, *EL BOSCO*.

Ecce Homo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 62,67 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 449; Marqués de Leganés 1642, núm. 499; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 499 Posiblemente Antonio de Moscoso X Conde de Altamira 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Leganés la destino a su villa de Morata, donde se documenta en 1655 cuando se tasa y describe con algún detalle: *Una pintura de un s^{to} Ecce homo con una caña en la mano y un judio con una bara n^o quatroçientos y nobenta y nueue 360 [reales]*¹¹¹⁴. Probablemente fue heredada por el X conde de

¹¹⁰⁷ Véase al respecto Vlieghe 1987, p. 119, núm. 109 y ss.

¹¹⁰⁸ Vlieghe 1987, p. 121, núm. 111

¹¹⁰⁹ Vergara en Madrid 1999-2000, p. 260, núm. 82

¹¹¹⁰ Museo del Prado Nuevas adquisiciones 1996, p. 398

¹¹¹¹ Museo del Prado Nuevas adquisiciones 1996, p. 431.

¹¹¹² AVDJ, 26 I 18 f. 264. Véase capítulo sobre la dispersión de la colección.

¹¹¹³ Sobre las pinturas de Ambrosio véase Álvarez Lopera 2003, p. 30 y ss.

¹¹¹⁴ AHPM 6267, f. 706v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo¹¹¹⁵. Muy probablemente corresponda con una pintura localizada en el palacio en 1726: *una sobre Puerta es un ecceomo es original de un flamenco, n° 2284*¹¹¹⁶. En la antigua colección Leganés del XVII no existía ningún otro ejemplo de esta iconografía atribuido a un flamenco por lo cual ha de tratarse de la misma obra. Desde entonces no se tienen más noticias.

Se conocen varias versiones de esta iconografía cristiana realizadas por El Bosco, aunque responden con mayor precisión al momento en que Cristo es mostrado al pueblo como la que se conserva en el Boymans Museum de Rotterdam (inv. 2438 46,5 x 36,5 cm)¹¹¹⁷. Sin embargo la pintura de Leganés parece corresponder con mayor precisión a la imagen individualizada de Cristo con la figura de un sayón.

500 *Un quadro de la vatalla de Norlimghen de dos baras y terçia de ancho y una y quarta de alto de mano de sndehyres n° quinientos la taso en duçientos Reales* ♂200

PIETER SNAYERS

Batalla de Nordlingen.

104,47 x 195,62 cm.¹¹¹⁸

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 500; Marqués de Leganés 1642, núm. 500; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 500; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza más adentro que mira al juego de pelota”, núm. 332 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1490; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

No se tienen datos de esta representación de la batalla de Nördlingen que tuvo lugar el 7 de septiembre de 1634, que ha de considerarse fecha *postquam* para su realización. En 1753 se cita en la villa de Morata una pintura que puede tentativamente ser identificada con esta entrada: *332 una sobrepuerta de van vatalla que dicen es de Morlinga en que asistió el señor Marqués abuelo, de vara de alto y dos de ancho. Y así esta como las demas que van expresadas tienen marcos negros y perfiles colorados*. En ese momento cuelga en una sala junto con la serie de pinturas representando los fastos realizados ante de la coronación de Fernando III como emperador (Cat. 513-525). Dado que Fernando fue también protagonista de la batalla de Nordlingen, parece querer vincularse temáticamente esa serie con el la anónima batalla, que necesariamente ha de ser la pintura citada con el número 500 en 1655. No se tienen noticias posteriores de este cuadro.

¹¹¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

¹¹¹⁷ Friedländer (1924-37) 1967-1976, V, p. 83, núm. 75, ill. 57.

¹¹¹⁸ El documento cita una cuarta de altura (20,89 cm), que evidentemente es un error de escribiente. En 1753 la altura se confirma en vara y cuarta.

- 501** *Un retrato de medio cuerpo de san ygnazio de loyola de menos de bara en mta quadro n° quinientos y uno se taso en morata*

ANÓNIMO

San Ignacio de Loyola

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-83,58 x -83,58 cm aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 501; marqués de Leganés, 1642, núm. 501; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 501.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría a su muerte sin numeración, pero identificable con la imagen descrita como *Una Pintura de sⁿ Ignacio de loyola es pequeña 300* [reales]¹¹¹⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 502** *Una pintura de dos baras de ancho y dos terçias de alto para sobre ventana con dos perros uno atado con una cadena el otro blanco mosqueado con una presa de carne en la boca del n° quinientos y dos la taso en çinquenta Reales* 0050

ANÓNIMO

Perros y presa

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

55,72 x . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.502; marqués de Leganés, 1642, núm. 502; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 502.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1731.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹²⁰.

Días Padrón la consideró pintura de Snyders.

- 503** *Otra pintura de bara y media de ancho y dos terçias de alto con dos cabras que estan topando n° quinientos y tres las taso en quarenta y quatro Reales* 0044

¹¹¹⁹ AHPM, 6267, f. 709; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹¹²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Anónimo

Cabras topando

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

55,72 x 125,37 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.503; marqués de Leganés, 1642, núm.503; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 503.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1809.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹²¹.

Díaz Padrón la incluyó entre las pinturas anónimas de caza.

504 *Otra pintura del mismo tamaño tiene un alcon despadaçando y comiendo una gallina ençima de un tronco del nº quinientos y quatro la tasa en çinquenta Reales*

Ø050

ANÓNIMO

Halcón con su presa

No localizada.

Documentada por última vez en
1726

55,72 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.504; marqués de Leganés, 1642, núm. 504; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 504. Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio, núm. 504.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1733.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobreventana de una vara de ancho y tres quarttas de alto donde ai un Alcotan comiendose una Gallina, nº 504*¹¹²². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

505 *Otra del mismo tamaño un pais con un hombre a cauallo que ba corriendo figura pequeña nº quinientos y çinco la tasa en cient Reales*

Ø100

ANÓNIMO

Paisaje con figura

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

55,72 x 125,37 cm. aprox.

¹¹²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹²² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126v.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.505; marqués de Leganés, 1642, núm. 505; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 505. Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, núm. 505.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1490.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. En 1726 hay, sin embargo dos obras bajo este número, que pueden corresponder. Una en la Repostería *Un Pais de media varas de alto y una vara poco mas de ancho, n° 505*¹¹²³; y otra en el llamado Recibimiento de mi señora: *Una sobre Puerta del mismo tamaño n° 505*¹¹²⁴. Desde entonces no hay noticias de esta pintura.

Incluida por Díaz Padrón entre las pinturas de Snayers no localizadas. Desconocemos la causa por la que relaciona esta entrada del inventario con la obra de Snayers.

506 [Una pintura de una fuente nevada de bara y tres cuartas de ancho y una bara de alto n° quinientos y seis] [entrada omitida en el original]¹¹²⁵ Ø100

ANÓNIMO

Paisaje con figura

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

55,72 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.505; marqués de Leganés, 1642, núm. 505; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 505. Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, núm. 505.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Díaz Padrón 1976, p. 1490.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. En 1726 hay, sin embargo dos obras bajo este número, que pueden corresponder. Una en la Repostería *Un Pais de media varas de alto y una vara poco mas de ancho, n° 505*¹¹²⁶; y otra en el llamado Recibimiento de mi señora: *Una sobre Puerta del mismo tamaño n° 505*¹¹²⁷. Desde entonces no hay noticias de esta pintura.

Incluida por Díaz Padrón entre las pinturas de Snayers no localizadas. Desconocemos la causa por la que relaciona esta entrada del inventario con la obra de Snayers.

¹¹²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

¹¹²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

¹¹²⁵ Por error el número 506 no se recoge en el documento de tasación de las pinturas de 1655, que se ha utilizado para este catálogo. Sin embargo sí aparecía en el inventario previo que ha sido aquí copiado (AHPM, 6267, f. 504).

¹¹²⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

¹¹²⁷ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

- 507** *Otra pintura del mallorquín con nauios y galeras y fuegos de castillos de bara y tres quartas de ancho y una bara de alto poco mas o menos del n° quinientos y siete la taso en duçientos Reales* Ø200

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

Marina con batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 507; Marqués de Leganés 1642, núm. 507; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 507.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132. ; López Navío 1962, p.291.

Notas:

Se desconoce quien esconde la cita a “un mallorquín”, autor de otra pintura similar (cat. 398). A diferencia de la otra, ésta permanecía en el palacio de San Bernardo de Madrid a la muerte de Leganés, sin que se tengan más noticias de ella. Aunque presumiblemente pasó a poder del X conde de Altamira, quien no reclamó su ausencia de la colección que heredó en 1711¹¹²⁸. Por laxo de la descripción no ha podido ser identificada con ninguna descripción de los sucesivos inventarios de esta casa nobiliaria, quizás por un cambio de numeración, como sucede en otros ejemplos (véase cat. 512)

- 508** *Mas otras cinco pinturas de la misma manera y tamaño con los nos*
509 510 *quinientos y ocho quinientos y nueue quinientos y diez quinientos y honce*
511 512 *quinientos y doze y las taso en mill y duçientos Reales* Ø1200

508

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

Marina con batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 50; Marqués de Leganés 1642, núm. 508; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 508; Conde de Altamira 1753, “Pieza como se va a la antecámara de los señoritos”, núm. 508.

Bibliografía: López Navío 1962, p.291.

Notas:

El grupo de obras 508-512 por la descripción tamaño y temática también parece estar realizado por el autor mallorquín anónimo que se cita en el cat. 507. En este caso todas aparecen de nuevo en el inventario de 1726 en el mismo Palacio de San Bernardo donde las había destinado Leganés en el siglo anterior, aunque ya no componen una serie sino que están dispersas por diversas estancias. Sus descripciones permiten contemplar que se trataba de batallas marinas, y

¹¹²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

aunque algunas so mencionadas como obras italianas una de ellas (cat. 511) confirma la relación con el pintor mallorquín.

Ésta se cita como: *Una sobre Puertta de una vara de alito en q ai Pinttado un pedaço de mar y diferentes figuras, y un fuerutte, n° 508*¹¹²⁹. Desde entonces no se tienen más noticias de la obra.

509

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

No localizada.

Marina con batalla

Documentada por última vez en 1726

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 509; Marqués de Leganés 1642, núm. 509; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 509; Conde de Altamira 1753, Segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 509.

Bibliografía: López Navío 1962, p.291.

Notas:

Véase cat. 508.

Ésta se cita en 1726 como: *Otro quadro de mano de un Yttaliano donde ai Nauios y Galeras n° 509*¹¹³⁰. Desde entonces no se tienen más noticias de la obra.

510

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

No localizada.

Marina con batalla

Documentada por última vez en 1726

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 510; Marqués de Leganés 1642, núm. 510; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 510; Conde de Altamira 1753, Salón entre los dos patios, núm. 510.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Véase cat. 508.

Ésta se cita en 1726 como: *Otro Pais donde ai Nauios y galeras n° 510*¹¹³¹. Desde entonces no se tienen más noticias de la obra.

511

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

No localizada.

Marina con batalla

Documentada por última vez en 1726

¹¹²⁹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134v.

¹¹³⁰ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 120.

¹¹³¹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 511; Marqués de Leganés 1642, núm. 511; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 511; Conde de Altamira 1753, Galería que sigue al oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 511.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Véase cat. 508.

La cita de esta pintura en el inventario de 1726, confirma la atribución de la serie a este desconcido pintor mallorquín: *Una sobrepuerta de mano de mallorquín donde ay Nauios dando fuego a una zjudad numero 511*¹¹³². Desde entonces no se tiene más noticias de la obra.

512

ANÓNIMO ESPAÑOL, MALLORQUÍN (¿MIQUEL
BESTARD?)

Marina con batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

83, 58 x 146,26 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 512; Marqués de Leganés 1642, núm. 512; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 512; Conde de Altamira 1753, “Cuarto del Mayordomo Don Ignacio”, núm. 512.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Véase cat. 508.

Ésta se cita en 1726 con la numeración vieja y la nueva que se aplica en algunas pinturas de la colección Altamira: *Otro Quadro sin marco donde ai Nauios una Plaza y una tropa de soldados y una Mujer con corona, y un Hombre a cavallo con una lanza mattando a un dragon y tiene dos numeros el viejo 512 y el nuevo 2359*¹¹³³. Desde entonces no se tiene más noticias de la obra.

513 *Otra de las fiestas que hazen a la coronazon del emperador n° quinientos y treze la taso en duzientos Reales*

0200

ANÓNIMO

*Fiestas en conmemoración de la coronación de
Fernando III.*

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.513; marqués de Leganés, 1642, núm. 513; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 513.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

¹¹³² Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

¹¹³³ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123.

Notas:

Forma parte de una serie de obras junto con los cinco números siguientes. Sin embargo no hay más datos sobre ninguna de ellas más que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹³⁴.

514 515 *Mas otras quatro pinturas de la misma manera que la de arriba con los nos*
516 517 *desde quinientos y catorce hasta el de quinientos y diez y siete los taso en*
ochocientos Reales 0800

514-515-516-517

ANÓNIMO

No localizada.

Serie de pinturas representando la
 conmemoración de la coronación de Fernando
 III.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.514-517; marqués de Leganés, 1642, núm. 514-517; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 514-517.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Véase cat. 513.

518 519 520 *Mas otras ocho pinturs de las dhas fiestas con los numeros desde*
521 522 523 *quinientos y diez y ocho hasta el de quinientos y veinte y cinco se*
524 525 *tasaron en morata*

518 519 520 521 522 523 524 525

ANÓNIMO

No localizada.

Serie de pinturas representando la
 conmemoración de la coronación de Fernando
 III.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.518-525; marqués de Leganés, 1642, núm. 518-525; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 518-525.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

¹¹³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Véase cat. 513.

526 527 528 529 *Mas doce pinturas de los doce meses del año copias de Bazan de*
530 531 532 533 *tres varas de ancho y dos de alto las taso a quatroçientos reales*
534 535 536 537 *cada una que hazen quatro mill y ochoçientos Reales con los n^o*
quinientos y veinte y seis hasta quinientos y tra y siete 40800

526

BASSANO (copia)

No localizado.

Enero

Documentado por última vez en 1753.

250,74 x 167,16 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 526; Marqués de Leganés 1642, núm. 526; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 526; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹³⁵.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira¹¹³⁶. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata, junto a los números 527, 528, 530, 531, 535, 537¹¹³⁷, lo que implica que la serie se había dispersado con anterioridad. No suponen copias de buena calidad dada la bajísima valoración que se hace de ellas en 40 reales cada una.

Ésta del núm. 526, no ha podido localizarse con precisión entre los meses de Bassano que en 1753 estaban en la “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”.

527

BASSANO (copia)

No localizado.

Febrero

Documentado por última vez en
1753

250,74 x 167,16 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 527; Marqués de Leganés 1642, núm. 527; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 527; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹³⁸.

¹¹³⁵ AIVDJ, 26 I 18.

Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹³⁸ AIVDJ, 26 I 18.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹³⁹. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en la Antecámara del Cuarto alto en 1713¹¹⁴⁰. Sin embargo no ha podido localizarse entre los meses de Bassano que en 1753 estaban en la “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”, donde se situaba la serie.

528

BASSANO (copia)

Marzo

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en
1753.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 528; Marqués de Leganés 1642, núm. 528; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 528; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁴¹.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹⁴². Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en 1713¹¹⁴³. No ha podido localizarse entre los meses de Bassano que en 1753 estaban en la “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”.

529

BASSANO (copia)

Abril

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en
1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 529; Marqués de Leganés 1642, núm. 529; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 529; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”, núm. 252.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291, Agulló 1994, p. 165.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁴⁴.

¹¹³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁴¹ AIVDJ, 26 I 18.

¹¹⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

¹¹⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁴⁴ AIVDJ, 26 I 18.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹⁴⁵. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en 1713¹¹⁴⁶.

530

Bassano (copia)

Mayo

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en
1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 530; Marqués de Leganés 1642, núm. 530; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 530; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”, núm. 255.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Agulló 1994, p. 165-166.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁴⁷.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹⁴⁸. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en 1713¹¹⁴⁹.

531

BASSANO (copia)

Junio

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en 1753.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 531; Marqués de Leganés 1642, núm. 531; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 531; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, primera antecámara que mira a la plazuela de la iglesia, núm. 258.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Agulló 1994, p. 166.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵⁰.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹⁵¹. En 1713 aparece en la villa de Morata, en la antecámara del cuarto alto dividida en dos pedazos¹¹⁵².

¹¹⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁴⁷ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁵⁰ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

532

BASSANO (copia)

Julio

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez
en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 532; Marqués de Leganés 1642, núm. 532; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 532; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la iglesia”, núm. 269.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Agulló 1994, p. 166.

Notas: Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵³.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. La revisión del mayorazgo de 1711 para su herencia por el conde de Altamira no se anota su ausencia. No está entre las que se citan en 1713 en Morata, pero debió ser llevada posteriormente allí, pues aparece en 1753.

533

BASSANO (copia)

Agosto

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado.

Documentado por última vez
en 1711.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 533; Marqués de Leganés 1642, núm. 533; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 533.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵⁴.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Como en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira en 1711 no se menciona su ausencia, se deduce que en esa fecha estaría en poder de la familia, no existiendo noticias posteriores.

534

BASSANO (copia)

Setiembre

250,74 x 167,16 aprox.

No localizado

Documentado por última vez
en 1711.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 534; Marqués de Leganés 1642, núm. 534; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 534.

¹¹⁵³ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁵⁴ AIVDJ, 26 I 18

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas: Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵⁵.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Como en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira en 1711 no se menciona su ausencia, se deduce que en esa fecha estaría aún en poder de la familia, no existiendo noticias posteriores.

535

BASSANO (copia)

No localizado.

Octubre

Documentado por última vez en 1753

250,74 x 167,16 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 535; Marqués de Leganés 1642, núm. 535; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 535; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, pieza más adentro que mira a la iglesia, núm. 260.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Agulló 1994, p. 166.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵⁶.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira¹¹⁵⁷. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en 1713¹¹⁵⁸ y 1753.

536

BASSANO (copia)

No localizado.

Documentado por última vez en
1711.

Noviembre

250,74 x 167,16 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637núm. 536; Marqués de Leganés 1642, núm. 536; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 536.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁵⁹.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Como la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira en 1711 no se menciona su ausencia, se deduce que en esa fecha estaría aún en poder de la familia, no existiendo noticias posteriores.

¹¹⁵⁵ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁵⁶ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁵⁹ AIVDJ, 26 I 18

537

BASSANO (copia)

No localizado.

Diciembre

Documentado por última vez en
1753

250,74 x 167,16 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 537; Marqués de Leganés 1642, núm. 537; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 537; Conde de Altamira 1713, Palacio de Morata 1713, Antecámara del cuarto alto; Conde de Altamira, Palacio de Morata 1753, “Primera antecámara que mira a la plazuela de la Iglesia”, núm. 256 o “Pieza más adentro que mira a la iglesia”, núm. 264.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291; Agulló 1994, pp. 165 -166

Notas:

Las medidas solo se citan en el inventario del Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁶⁰.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En 1711 se menciona su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira ¹¹⁶¹. Aunque posteriormente aparece en la villa de Morata en 1713¹¹⁶². En 1753 hay dos obras que por descripción pueden responder al mes de diciembre.

- 538** *Una pintura de seis figuras que estan tocando musica Dos libros sobre un mesa con una flauta y otra con un laut tres baras de largo y dos de lado del n° quinientos y treinta y ocho la taso en setecientos Reales* 0700

ANÓNIMO

Escena de músicos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 538; marqués de Leganés, 1642, núm. 538; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 538.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶³.

- 539** *Un rretrato de una niña que tiene la mano derecha sobre un bufete con una cortina verde de vara y media en quadro n° quinientos y treinta y nuene la taso* 0200

¹¹⁶⁰ AIVDJ, 26 I 18

¹¹⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁶² Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹¹⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

en duzientos Reales

ANÓNIMO

Retrato de niña

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41, 79 x 41,79 cm aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 539; marqués de Leganés, 1642, núm. 539; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 539.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶⁴.

540 *Un retrato de magdalena la portuguesa de tres baras de alto y bara y doçana de ancho del n° quinientos y quarenta la taso en quinientos Reales* Ø500

ANÓNIMO

Retrato de Magdalena Ruiz.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 90,54 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 540; marqués de Leganés, 1642, núm. 540; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 540.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Llamativo retrato de cuerpo entero de la enana Magdalena Ruiz conocida como la Portuguesa, sirviente de la Infanta Isabel Clara Eugenia, junto a la que fue retratada por Sánchez Coello (Madrid Museo del Prado, (P861), y de la que se conserva una imagen individualizada del rostro sólo, también en el Museo del Prado (P862). Ésta última sin embargo esta pintura no ha podido ser relacionada positivamente con la que poseyó Leganés.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶⁵.

541 *Otro retrato de poco mas de bara en quadro del enano del conde de olibares del n° quinientos y quarenta y uno le taso en çiento y cinquenta Reales* Ø150

¹¹⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato del llamado enano del conde duque de Olivares.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 541; marqués de Leganés, 1642, núm. 541; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 541.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶⁶.

William Jordan considera posible la identificación del cuadro de Leganés con el retrato de enano realizado por Juan van der Hamen que conserva el Museo del Prado (P7065), cuya rostro es similar al propio Olivares. Sin embargo de la sugerente teoría, dada la relación entre el autor y Leganés, y su interés por los retratos de bufones y enanos, no hay pruebas que lo confirmen.



Juan van der Hamen, *Retrato de Enano*, Madrid, Museo del Prado.

542 *Otro retrato entero de peregon del n° quinientos y quarenta y dos le taso en duzientos Reales*

0200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Pejerón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas. Cuerpo entero.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.542; marqués de Leganés, 1642, núm. 542; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 542.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Aparente copia o versión del retrato del bufón Pejerón, tradicionalmente relacionado con el conde de Benavente y el duque de Alba que de mano de Moro se conserva en el Museo del Prado (P2107).

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 543** *Otro retrato de poco mas de bara en quadro del enano mordateo del n° quinientos y quarenta y tres le taso en duzientos Rs* ∂200

ANÓNIMO

El enano Mordateo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x +83,58 cm aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 543; marqués de Leganés, 1642, núm. 543; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 543.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁶⁸.

Debido al desconocimiento que se tiene de este personaje es sugerente el retrato que poseía el marqués del Carpio, años después, de Antonia María de la Cerda con un letrero que dice Mordoqueo de mano de Andres Schmith¹¹⁶⁹

- 544** *Otro retarto entero de mrn de guas n° quinientos y quarenta y quatro la taso en duzientos Reales* ∂200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Martín de Guas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 544; marqués de Leganés, 1642, núm. 544; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 544.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷⁰.

- 545** *Otro del mismo tamaño de don juan de austria del n° quinientos y quarenta y cinco le taso en duzientos Reales* ∂200

¹¹⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁶⁹ Burke & Cherry 1997, I, doc. 115, n° 463.

¹¹⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato del bufón Don Juan de Austria

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.545; marqués de Leganés, 1642, núm. 545; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 545.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Retrato del bufón conocido como don Juan de Austria. Leganés poseía una serie de retratos de bufones que repiten las identidades de aquellos retratados por Velázquez para el Buen Retiro estando entre ellos el de este enano, que conserva el Museo del Prado (P1200) Sin embargo, dado que el ejemplar del Bufón Calabacillas (Cat. 549), atribuido al propio Velázquez, no repite el modelo del cuadro conocido del Prado, no es posible afirmar con rotundidad que este de don Juan de Austria sea réplica del Juan de Austria del Prado. Véase cat. 549.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷¹.

546 *Otro del mismo tamaño de pernia del n° quinientos y quarenta y seis le taso en duzientos Reales*

Ø200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Barbarroja,

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 546; marqués de Leganés, 1642, núm. 546; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 546.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Retrato del bufón *Cristóbal de Castañeda y Pernía* conocido como Barbarroja. Leganés poseía una serie de retratos de bufones que repiten las identidades de aquellos retratados por Velázquez para el Buen Retiro estando entre ellos el de este enano, que conserva el Museo del Prado (P1199) Sin embargo, dado que el ejemplar del Bufón Calabacillas (Cat. 549), atribuido al propio Velázquez, no repite el modelo del cuadro conocido del Prado, no es posible afirmar con rotundidad que este de Barbarroja sea réplica del Juan de Austria del Prado, al igual que sucede con el número anterior. Véase cat. 549.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷².

¹¹⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁷² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 547** *Otro del mismo tamaño de don Juan de Cardenas del n° quinientos y quarenta y siete la tasa en duzientos Reales* ∂200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Juan de Cárdenas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 547; marqués de Leganés, 1642, núm. 547; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 547.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 291.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷³.

-
- 548** *Otro poco mas de bara en quadro de un niño vestido de rojo aforrado en pellejos blancos del n° quinientos y quarenta y ocho la tasa en duzientos Reales* ∂200

ANÓNIMO

Retrato infantil

No localizada

Documentada por última vez en 1655

82,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 548; marqués de Leganés, 1642, núm. 548; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 548.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷⁴.

-
- 549** *Otro de calauazas con un turbante de Velazquez del n° quinientos y quarenta y nueve la tasa en duzientos Reales* ∂200

¹¹⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

DIEGO VELÁZQUEZ

El bufón calabacillas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas¹¹⁷⁵

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 549; Marqués de Leganés 1642, núm. 549; Marqués de Leganés 1655, núm. 549 colgado en la Huerta de Leganés.

Bibliografía: Gómez Moreno 1960, p. 691; López Navío 1962, p. 292; López Rey 1963, p. 265, núm. 425; Gómez Moreno 1960 p. 691; Bardi 1970, p. 114; Volk 1980, p. 268; Álvarez Lopera en Madrid 2005, p. 88; Jordan 2005, p. 197, 307, n. 47.

Notas:

Se conocen dos retratos que tradicionalmente se consideran imágenes de este bufón de la corte de Felipe IV. El cuadro del Museo del Prado (P1205), y el retrato del Cleveland Museum of Art (L. 175 x 106; inv. Leonard Jr Fund. 1965.15). El primero de autoría indiscutida pero de dudosa representación de este personaje histórico¹¹⁷⁶, y el segundo cuya identidad se basa en el inventario de El Retiro de 1701, pero la crítica atribuye con reservas a Velázquez¹¹⁷⁷. Sin embargo no se tiene noticia de ninguna representación similar a la descrita en el inventario de Leganés, en ocasiones citado en relación a los dos anteriores.

Formaba parte de la serie de retratos de enanos y bufones, que el marqués destinó a una de las casas en la villa de su propiedad, donde sólo éste y el supuesto retrato “Pablillos” (cat. 553), aparecen atribuidos al pintor, aunque también se citan otros bufones también retratados por el pintor sevillano como el llamado Juan de Austria (cat. 545), Cristóbal de Castañeda y Pernia, llamado Barbarroja (cat. 546) y el de Juan de Cárdenas (cat. 547). Aunque en tal ubicación se citan solo en 1655, este retrato junto con los demás de bufones ya era propiedad de Leganés en junio de 1637, cuando se mencionan en el inventario levantado a la muerte de su esposa.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No se tiene ninguna noticia del destino final de la pintura tras 1655, aunque presumiblemente pasaron a poder del conde de Altamira en 1711 dado que no se reclama la obra por ausencia.

Para una interpretación de los retratos de los bufones de Leganés en relación con los cuadros de la colección real véase el texto sobre la pintura de Velázquez.



Velázquez, *El bufón Calabazas*, Cleveland, Cleveland Museum of Art.



Velázquez, *El bufón Calabazas*, Madrid, Museo del Prado.

¹¹⁷⁵ Probablemente sería una pintura de cuerpo entero como las que se citan anteriormente.

¹¹⁷⁶ Para más datos y bibliografía: López Rey 1963, p. 265; núm. 424; López Rey 1999, p. 208, núm. 83; Madrid 1990, p. 322, núm. 53.

¹¹⁷⁷ José Álvarez Lopera en Madrid 2005, p. 88, núm. 8; López Rey 1999, p. 39.; para más datos y biografía

550 *Otro retrato entero descobedo nº quinientos y cinquenta le taso en duçientos Rs* 0200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Escobedo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 550; marqués de Leganés, 1642, núm. 550; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 550.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷⁸.

551 *Otro entero de çisneros del nº quinientos y cinquenta y uno la taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Retrato del bufón Cisneros

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas imprecisas “cuerpo entero”

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 551; marqués de Leganés, 1642, núm. 551; marqués de Leganés, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 551.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁷⁹.

552 *Un quadro de dos figuras de una muger y un hombre que la abraça de poco menos de bara en quadro de mano de segers del nº quinientos y cinquenta y dos le taso en çient. Reales* 0100

¹¹⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GERARD SEGHERS

Escena indeterminada

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-83,58 x .83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 552; Marqués de Leganés 1642, núm. 552; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 552.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292 ; Díaz Padrón 1976, p. 1041; Bieneck 1992, p. 241, núm. B49.

Notas:

Se desconoce el tema preciso de esta pintura atribuida a Seghers.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Aunque se documenta con precisión en 1655 por última vez, es probable que fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, pues no se menciona su ausencia en el documento de revisión de la colección, realizado ese año¹¹⁸⁰.

553 *Un retrato entero de pablillos de velázquez del n° quinientos y cinquenta y tres le taso en duçientos Reales*

0200

DIEGO VELÁZQUEZ

Retrato del Bufón Pablo de Valladolid

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas¹¹⁸¹

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 553; Marqués de Leganés 1642, núm. 553 Marqués de Leganés 1655, núm. 553, colgado en la Huerta de Leganés.

Bibliografía: Gómez Moreno 1960, p. 691; López Navío 1962, p. 292 ; Gómez Moreno 1960 p. 169; López Rey, 1963, p. 269, núm. 434; Volk 1980, p. 268; Bardi 1970, p. 114; Jordan 2005, p. 197, 307, n. 47.

Notas:

Velázquez retrató al bufón Pablo de Valladolid en el cuadro del Museo del Prado (P1198), presumible modelo par la obra de Leganés. No se tiene ninguna noticia del destino final de la pintura tras 1655, aunque presumiblemente pasaron a poder del conde de Altamira en 1711 dado que no se reclama la obra por ausencia

Formaba parte de la serie de retratos de enanos y bufones, que el marqués destinó a una de las casas en la villa de su propiedad, donde sólo éste y el supuesto retrato “Pablillos” (cat. 553), aparecen atribuidos al pintor, aunque también se citan otros bufones también retratados por el pintor sevillano como el llamado Juan de Austria (cat. 545), Cristóbal de Castañeda y Pernia, llamado Barbarroja (cat. 546) y el de Juan de Cárdenas (cat. 547). Aunque en tal ubicación se citan solo en 1655, este retrato junto con los demás de bufones ya era propiedad de Leganés en junio de 1637, cuando se mencionan en el inventario levantado a la muerte de su esposa. Destinada posteriormente por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta.

Para una interpretación de los retratos de los bufones de Leganés en relación con los cuadros de la colección real véase el texto sobre la pintura de Velázquez.

¹¹⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁸¹ Probablemente sería una pintura de cuerpo entero como las que se citan anteriormente.

- 554** *Un Retrato de poco mas de vara en quadro de una muger con un papagayo sobre la mano de mano de segers n° quinientos y çinquenta y quatro la taso en duçientos Reales* ∂200

GERARD SEGHERS

Imagen femenina con papagayo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+82,48 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 554; Marqués de Leganés 1642, núm. 554; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 554.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292; Bieneck 1992, p. 241, núm. B50.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No se tiene ninguna noticia de esta pintura desde el inventario levantado a la muerte del marqués, sin embargo, es probable que fuera heredada por el conde de Altamira en 1711, pues no se menciona su ausencia en el documento de revisión de la colección, realizado ese año¹¹⁸².

Por la descripción recuerda a la *alegoría del Tacto*, (95,125 cm.) que se encuentra en el Palacio de la Granja (inv. 100027476), atribuida a Abraham Janssens, dentro de una serie de representaciones de los cinco sentidos mediante alegorías femeninas. Sin embargo de esta similitud, no parece que Leganés tuviese una serie completa de los sentidos.

- 555** *Otro retrato entelcalabres [sic] del n° quinientos y çinquenta y çinco le taso en duçientos Reales* ∂200

ANÓNIMO

Retrato indefinido

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 555; marqués de Leganés, 1642, núm. 555; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 555.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁸³.

- 556** *Un Retrato de bara y media de un niño con calças blancas del n° quinientos y çinquenta y seis la taso en cient. Reales* ∂100

¹¹⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato infantil

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 556; marqués de Leganés, 1642, núm. 556; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 556.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁸⁴.

- 557** *Un retrato entero de un portero que esta cargado con un leño un palo en la mano y un perro junto a el del n° quinientos y çinquenta y siete le taso en duçientos R^s* 0200

ANÓNIMO

No localizada.

Escena rural

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 557 marqués de Leganés, 1642, núm. 557; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 557.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹¹⁸⁵.

- 558** *un quadro de bara de una muger y un niño que tiene una çesta de hubas de mano de segers del n° quinientos y çinquenta y ocho la taso en mill y duçientos Reales* 10200

¹¹⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GERARD SEGHERS

Imagen indefinida con mujer y niño con cesto de uvas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

82,58 x 82,58

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 558; Marqués de Leganés 1642, núm. 558; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 558.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 1040; Bieneck 1992, p. 241, núm. B51.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Se desconoce la iconografía precisa de esta representación, que salió de la colección entre 1655 y 1711, pues en esa fecha ya se anota su ausencia cuando el conde de Altamira, recibió en herencia el conjunto de las pinturas ligadas al mayorazgo¹¹⁸⁶.

559 *Otro del mismo tamaño de una muger abraçada de un cupido de seguers del n° quinientos y çinquenta y nueue y la taso en mill y duçientos Reales* 10200

GERARD SEGHERS

Venus y cupido (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 558; Marqués de Leganés 1642, núm. 558; Marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 558.

Bibliografía:; López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 1040; Bieneck 1992, p. 241, núm. B52.

Notas:

Parece pareja del anterior, corriendo la misma suerte. Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta, en 1711 ya se anota su ausencia de la colección heredada por Altamira¹¹⁸⁷.

560 *Un quadro de dos baras y media de ancho y tres baras de alto de san juan y el cordero arrimado a un peñasco que tiene una fuente del n° quinientos y sesenta la taso en mill y ochoçientos Reales* 10800

ANÓNIMO

San Juan con el cordero

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

¹¹⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 558.

¹¹⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 559

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 560; marqués de Leganés, 1642, núm. 560; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 560.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 560.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁸⁸.

561 *Un san francisco orando en un libro de bara y media en quadro del n° quinientos y sesenta y uno la tasa en quatrocientos Reales* ∂400

ANÓNIMO

San Francisco

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 125,37 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 561; marqués de Leganés, 1642, núm. 561; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 561.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁸⁹.

562 *Otro del mismo tamaño de un san geronimo con un xpto en la mano y una calauera debajo n° quinientos y sesenta y dos la tasa en quatrocientos Reales* ∂400

ANÓNIMO

San Jerónimo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 562; marqués de Leganés, 1642, núm. 562; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 562

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

¹¹⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁰.

563 *Otro del mismo tamaño de san antonio con un libro y el puerco del n° quinientos y sesenta y tres la tasa en trezientos reales*

ANÓNIMO

San Antonio

125,37 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en
1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 563; marqués de Leganés, 1642, núm. 563; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 563.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹¹.

564 *Un pais de bara y media de ancho y una y doçaua de alto con un hermitaño en medio del n° quinientos y sesenta y quatro le tasa en quatroçientos Reales* 0400

ANÓNIMO

Ermitaño en un paisaje

90,54 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 564; marqués de Leganés, 1642, núm. 564; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 564; conde de Altamira, Huerta en la Villa de Leganés, “”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹¹⁹².

¹¹⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 565** *Una ymagen de nra señora con el niño jesus y san juan san joseph de bara de ancho y bara y quarta de alto del nº quinientos y sesenta y cinco la tasa en quatroçientos y quarenta Reales* Ø440

ANÓNIMO

Sagrada Familia con San Juan

104,47 x 82,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 565; marqués de Leganés, 1642, núm. 565; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 656.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹³.

-
- 566** *Otro del mismo tamaño poco mas de san onofre y la cuerba que le trae pan del nº quinientos y sesenta y seis la tasa en treçientos y treynta y seis Reales* Ø336

ANÓNIMO

San Onofre ermitaño

104,47 x 82,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 566; marqués de Leganés, 1642, núm. 566; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 566.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292; Agulló 1994, p.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁴.

-
- 567** *Otro del mismo tamaño de san antonio de padua con el niño jesus ençima de un libro del nº quinientos y sesenta y siete la tasa en trezientos Reales* Ø300

¹¹⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

San Antonio de Padua

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

104,47 x 82,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 567; marqués de Leganés, 1642, núm. 567; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 567.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁵.

- 568** *Una ymajen de nra señora y el niño jesus con un cerco de flores y animales de bara de ancho y poco mas de alto del n° quinientos y sesenta y ocho la tasa en mill y treçientos Reales* 10300

ANÓNIMO

Virgen Con Niño en guirnalda de flores y animales

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 568; marqués de Leganés, 1642, núm. 568; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 568.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292 Díaz Padrón 1976, p. 1933.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁶.

Desconocemos las razones por las que Díaz Padrón incluyó esta entrada entre los originales de Brueghel perdidos o no localizados.

- 569** *Una pinturica de media bara en quadro de un gato, perro, conexo mono y çorrilla del n° quinientos y sesenta y nueve la tasa en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Gato, perro, conejo, mono y çorra

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 cm. aprox.

¹¹⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 569; marqués de Leganés, 1642, núm. 569; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 569.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹¹⁹⁷.

570 *Una pintura del mismo tamaño de una cesta de fruta de melocotones del n° quinientos y sesenta la tasa en cient Reales*

100

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Cesta de frutas

41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 570; marqués de Leganés, 1642, núm. 570; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 570

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁸.

Todas las pinturas aquí tasadas desde el n° quinientos y treinta y ocho hasta el n° quinientos y setenta y cuatro se tasaron en la huerta de leganes

571 *Una pinturica de frutas de media bara en quadro de una porcelana del n° quinientos y setenta y uno la tasa en cient Reales*

0100

¹¹⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹¹⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

*Frutero*No localizada.
por última vez en 1655

41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 571; marqués de Leganés, 1642, núm. 571; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 571.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹¹⁹⁹.

572 *Otra del mismo tamaño de unas buvas del nº quinientos y setenta y dos la tasa en cient. Reales* Ø100

ANÓNIMO

*Bodegón con uvas.*No localizada
Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 572; marqués de Leganés, 1642, núm. 572; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 572.

López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁰⁰.

573 *Otra del mismo tamaño con quatro manzanas en un platillo del quinientos y setenta y tres la tasa en cient Reales* Ø100

ANÓNIMO

*Naturaleza murta de manzanas*No localizada.
Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 . cm. aprox.

¹¹⁹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 573; marqués de Leganés, 1642, núm. 573; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 573.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁰¹.

574 *Otra algo mayor de diferentes buuas del n° quinientos y setenta y quatro la taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

ANÓNIMO

Naturaleza muerta con uvas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+41,79 x +41,79 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 574; marqués de Leganés, 1642, núm. 574; marqués de Leganés 1655, Huerta en la Villa de Leganés, núm. 574.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

Destinada por el Marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁰².

575 *Un quadro de dos baras de ancho y dos y media de alto un organista ciego con unas fçuras que lebanta los fuelles del n° quinientos y setenta y çinco la taso en* 0800

ANÓNIMO

Escena con organista

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 167,16 cm. aprox.

¹²⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 575; marqués de Leganés, 1642, núm. 575; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 575.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁰³.

- 576** *Una figura de tres quartas en quadro que tiene una herida en la caueza que significa el tacto de jordaens del n° quinientos y setenta y seis la taso en mill Reales* 81000

JACOB JORDAENS O GERARD SEGHERS

El Tacto

62,68 x 62,68 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 576; Marqués de Leganés 1642, núm. 576; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 576; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, "Pieza inmediata a la de desnudos", núm. 226.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 590-591; Agulló 1994, p. 164.

Notas:

La serie de alegorías de los sentidos que se atribuye a Jordaens no ha sido identificada, siendo muy probable que se tratara de pinturas de otro artista. En este sentido cabe considerar cómo cuando son citadas en el Palacio de Morata en 1753, al menos cuatro se consideran obras de Gerard Seghers. Aunque en ese momento la serie completa se encuentra aún en la colección, no permanecían todas en la misma estancia. Ésta del *Tacto*, no se localiza en la misma sala que sus compañeras sino en la precedente, descrita como *226 vn retrato de vn ombre de medio cuerpo con vna herida en la frente, puesta la mano en ella y en la otra vn cuchillo, de la misma caída y casi cinco quartas de ancho*. Desde entonces no se tiene más noticias de ninguna de las obras.

- 577** *Otro quadro que significa la vista de una figura de un biejo con un antojo de larga vista de tres quartas en quadro de jordaens del n° quinientos y setenta y siete le taso en mill Reales* 18000

JACOB JORDAENS O GERARD SEGHERS

La vista

62,68 x 62,68 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

¹²⁰³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 577; Marqués de Leganés 1642, núm. 577; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 577; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Pieza que prosigue para salir a la escalera, 225.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 590-591; Agulló 1994, p. 164.

Notas:

Véase cat. 575. En 1753 se describe como *Otra pintura de vn ombre con antejo de larga vista y una muntera encarnada de medio cuerpo, vna vara de ancho y la misma caída*.

578 *Otra figura de un biejo con una çebolla en la mano que significa el olor de tres quartas en quadro de jordaens del n° quinientos y setenta y ocho la taso en mill Reales* 10000

JACOB JORDAENS O GERARD SEGHERS

El olfato

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

62,68 x 62,68 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 578; Marqués de Leganés 1642, núm. 578; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 578; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Pieza que prosigue para salir a la escalera, sin número (¿?).

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 590-591; Agulló 1994, p. 164.

Notas:

Véase cat. 575. Como el resto de la serie fue heredada por los condes de Altamira. Cabe identificarla con la pintura si número enumerada al final de las que se encontraban en la sala donde se cuelgan los otros sentidos atribuidos a Seghers: *otro quadro muy derrotado y descascarado en que se conoce la figura de vn ombre , de vna vara de alto y tres quartas de ancho*.

579 *Otro quadro del mismo tamaño de un hombre con un bonete y una pluma blanca con un gaita que significa el oydo de jordaens del n° quinientos y setenta y nueve la taso en mill reales* 10000

JACOB JORDAENS O GERARD SEGHERS

El Oído.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

62,68 x 62,68 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 577; Marqués de Leganés 1642, núm. 577; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 577; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Pieza que prosigue para salir a la escalera, núm. 227.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 590-591.

Notas:

Véase cat. 575. En 1753 se cita con claridad, siendo la entrada en que se atribuye toda la serie a Gerard Seghers: 227 *una pintura sobre puerta de un ombre tocando una chirimía con una pluma blanca en la cabeza, de una vara de alto y vara y tercia de ancho. Y estas cuatro pinturas son de mano se Segres.*

Una pintura casi idéntica a la descripción realizada por Jacob Jordanes se encuentra en una colección privada, cuyas medidas (80 x 61 cm.) se aproximan a la obra de Leganés¹²⁰⁴. Aparentemente esta obra no pertenece a ninguna serie de los cinco sentidos, pero se trata de un modelo para tener en cuenta a la hora de considerar la correcta atribución a Jordans de la serie presente en la colección Leganés.



Jacob Jordans, *Músico*,
Colección Privada.

580 *Una batalla de galeras de tres baras y media de largo y tres cuartos de alto del n.º quinientos y ochenta la tasa en mill Reales* 18000

ANÓNIMO

Batalla marítima

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

292, 75 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 580; marqués de Leganés, 1642, núm. 580; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 580.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁰⁵.

581 *Una pintura de tres cuartos en quadro de una figura que tiene un baso de bino en las manos que significa el gusto de jordaens del n.º quinientos y ochenta y uno la tasa en mill Reales* 18000

JACOB JORDAENS O GERARD SEGHERS

El gusto

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

62,68 x 62,68 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 581; Marqués de Leganés 1642, núm. 581; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 581; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Pieza que prosigue para salir a la escalera, núm. 224.

¹²⁰⁴ D'Hulst 1993, p. 202, núm.A63.

¹²⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 132; López Navío 1962, p. 292; Díaz Padrón 1976, p. 590-591; Agulló 1994, p. 164.

Notas:

Véase cat. 575. En 1753 se cita en el mismo espacio que sus compañeras como: 224 *una sobrepuerta de un ombre riéndose, con vasso de zerveza, desnudo el ombro hasta la tetilla, sombrero negro, vara de alto y vara y terzia de ancho, de medio cuerpo.*

582 *Un quadro de bara y doçana de ancho y dos de alto de dos figuras y una muger y un hombre que tienen gallinas y guebos y esparragos y el hombre esta vestido de verde del n° quinientos y ochenta y dos y la taso en dos mill y quatroçientos Reales* 20400

ANÓNIMO

No localizada.

Escena con campesinos

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 90,54 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 582; marqués de Leganés, 1642, núm. 582; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 582.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹²⁰⁶.

583 *Un Retrato de media bara en quadro de medio cuerpo de lope de vega de mano m^{ta} de van der hamen n° quinientos y ochenta y tres se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Lope de Vega.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,48 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Juan van der Hamen, 1631, núm. 58; Marqués de Leganés 1637, núm. 583; Marqués de Leganés 1642, núm. 583 ; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 583; Conde de Altamira 1753, Palacio de Morata de Tajuña, “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 240.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Agulló 1994, p. 127, núm. 58; Agulló 1994, p.165; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56 y 57; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p 166, 199-200.

¹²⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

El retrato de Lope de Vega que poseyó Leganés, no ha sido localizado con certeza. Pertenecía a la serie de retratos de personajes ilustres, especialmente literatos, que el propio artista mantenía en su poder a su muerte, y que se inventaría en 1631, como sacó a la luz William Jordan¹²⁰⁷. Este retrato de Lope de Vega se valoraba en 33 reales. Entre la fecha en que se inventarían los bienes del pintor (14 abril de 1631) y el momento en que se menciona en poder de Leganés (junio de 1637), se produciría la adquisición, aunque no hay datos sobre las condiciones en que la obra paso a poder de don Diego. El Marqués lo destino a la villa de Morata, donde se inventaría y tasa: *583 Otra pintura de medio cuerpo de Lope de Vega 120 [reales]*¹²⁰⁸. Años después cuando era propiedad de los condes de Altamira y se exhibía junto a otros retratos de la misma serie y otras pinturas en una suerte de Galería de hombres ilustres en el mismo palacio de Morata, según se deduce del inventario de 1753. Desde entonces no se tienen noticias seguras de la obra.



Juan van Der Hamen, *Lope de Vega*, Madrid, Fundación

Se conocen varias imágenes de Lope (Lafuente Ferrari), aunque ninguna ha sido atribuida con seguridad a van der Hamen. Jordan da por perdido el original, que sería la fuente para un grabado de Perret que representa abierto en 1625 y que inspiraría algunos de los que se conocen actualmente, como el que apareció en el mercado madrileño del arte (L. 39 x 35,5 cm.) o el que se conserva en el Hermitage de San Petersburgo, que estuvo atribuido a Luis Tristán¹²⁰⁹.

Una posibilidad interesante es que el retrato de Leganés corresponda con el que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano (inv, 7975; 63 x 51 cm.) atribuida a Eugenio Cajés¹²¹⁰. La obra documentada en 1926 en poder de don José Lázaro fue anotada por él como procedente de las colecciones del General Nogues, y anteriormente de Valetín Carderera y del marqués de Altamira. En su parte posterior presenta una etiqueta de la colección Carderera con el número 74 y la consideración de escuela de Cajés¹²¹¹. Sin embargo la procedencia de la colección Altamira durante el siglo XIX que afirma Lázaro no ha podido ser probada con contundencia. No hay marca de coleccionista que lo vinculen al único inventario conocido en esa centuria, el de 1864, siendo la única referencia la presencia de un retrato en las casas de Morata en 1753, como citábamos más arriba.

584 *Otro del mismo mro y tamaño de don luis de narbaiz, del o quinientos y m^{ta} ochenta y quatro se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Luis Pacheco de Narváez

83,58 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 584; Marqués de Leganés 1642, núm. 584; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 584; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 245.

¹²⁰⁷ Jordan 1967, p. 188-240.

¹²⁰⁸ AHPM 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁰⁹ Kanagé 2005, p. 130-133, con más bibliografía sobre esta obra. Cuya autoría a Tristán está refutada.

¹²¹⁰ Lafuente Ferrari 1935, p. 39 y 75; Angulo & Pérez 1969, p. 256; Díez Borque p. 197, núm. 135; Pérez Sánchez 2005, p. 44, con abundante bibliografía.

¹²¹¹ Carderera 1877, p.28, núm. 74. Nada se dice en este catálogo de la procedencia.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56-57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200.

Notas:

Pacheco Narvaez era autor de numerosos tratados sobre el arte de la esgrima. Aunque no ha llegado el retrato de van der Hamen, su efigie se conoce a través de estampas de época¹²¹². Su aspecto podría ser similar al retrato de van der Hamen, que Jordan da por perdido o no localizado.

El retrato de Luis Pacheco de Narvaez pertenece a la serie retratos de eruditos realizados por van der Hamen que poseyó Leganés (véase cat. 584). En 1631 se encontraba entre las pinturas que dejó a su muerte el artista, tasado en 40 reales EL retrato permaneció en poder de Leganés, quien lo envió como muchos de sus compañeros a las casas de Morata de Tajuña, donde fue inventariado y tasado: *otro de medio cuerpo de narbaez, n° quinientos y ochenta y quatro 120* [reales]¹²¹³. Allí se cita en 1753, ya propiedad del entonces conde de Altamira, junto a los demás.

585 *Otro del mismo tamaño y mro de don françisco de rioja del n° quinientos y m^{ta} ochenta y çinco se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Francisco de Rioja

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 585; Marqués de Leganés 1642, núm. 585; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 585; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 242 ó 244 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 37, n. 57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 200.

Notas:

El retrato de Fran de Rioja es parte de los retratos de eruditos realizados por van der Hamen que poseyó Leganés (véase cat. 584). Sin embargo, a diferencia de otros no está expresamente citado entre las pinturas que mantuvo el artista hasta su muerte en 1631, aunque probablemente se trate de alguno de los retratos que se citan sin identidad en su inventario¹²¹⁴.

La pintura no ha sido localizada en la actualidad. De Rioja, que era bibliotecario del Conde duque de Olivares, se conocen otras imágenes como la que se atribuye a Velázquez en colección privada madrileña (66,5 x 51 cm.)¹²¹⁵. Su aspecto sería muy cercano al retrato de van der Hamen, que Jordan da por perdido o no localizado.

La obra permaneció en la colección del marqués de Leganés hasta su muerte, cuando se inventaría en la villa de Morata, donde se desconoce su identidad: *585 un retrato de medio cuerpo de un clerigo n° 585 132* [reales]¹²¹⁶. Pasaría como el resto a propiedad de los condes de Altamira, dado que el X conde no la reclamó en 1711 cuando heredó el grueso de la colección. Sin embargo no se describe con seguridad en el inventario de 1753, donde muy probablemente se trate de alguno de los “sacerdotes” anónimos que se citan junto a los demás retratos de eruditos de van der Hamen.

¹²¹² Jordan 2005, p. 147.

¹²¹³ AHPM 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²¹⁴ Blanco Mozo 1998, p. 37, n. 57.

¹²¹⁵ Jordan 2005, p. 151, fig. 9.6.

¹²¹⁶ AHPM 6267, f. 708; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

586 *Otro del mismo tamaño y mro del doctor Huerta ynsigne en medezina del n^o
m^{ta} quinientos y ochenta y seis se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato del doctor Jerónimo de Huerta

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 586; Marqués de Leganés 1642, núm. 586; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 586; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 246(?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56-57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200

Notas:

La imagen de Jerónimo de Huerta también se encontraba entre las dejadas por van der Hamen a su muerte, como el casi todas los retratos de esta serie atesorados por Leganés (ver cat. 583), tasada en 44 reales¹²¹⁷. El doctor, que fue médico de Felipe IV, fue además traductor de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo en 1629, y por tanto un relevante erudito contemporáneo a Leganés.

No nos ha llegado la pintura abordada por van der Hamen, aunque se conocen grabados mostrando la imagen de este personaje, que pudo inspirar la imagen del doctor en el frontispicio de su traducción a Plinio¹²¹⁸. La utilización de la gola antigua, y el aspecto avejentado del personaje en este grabado, permiten relacionar con Huerta la pintura descrita en las casas de Morata en 1753 entre el resto de la serie de retratos de van der Hamen como “un retrato de un viejo con cuello a la romana”. De ser así sería la última mención documental a la pintura. En el Palacio de Morata se encontraría desde que fue enviada por el I marqués de Leganés, en cuyo inventario de ese lugar se describía y tasaba en 1655: *586 una pintura de un medio cuerpo de u hom^e anciano n^o quinientos y ochenta y seis 120 [reales]* ¹²¹⁹.

587 *Otro del mismo tamaño y mro de Juanelo n^o quinientos y veinte ochenta y siete
m^{ta} se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Juanelo Turriano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 587; Marqués de Leganés 1642, núm. 587; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 587¹²²⁰; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56-57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200.

¹²¹⁷ Jordan 1967, p. 188-240.

¹²¹⁸ La ilustración en Jordan, 2005., p. 151.

¹²¹⁹ AHPM 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²²⁰ Así se afirma en el documento de Tasación general de la colección (AHPM 6267, f. 615), aunque en el documento específico para ese lugar no comparece (AHPM 6267, f. 679 y ss., Apéndice Documental, Doc. 4.).

Notas:

El retrato del ingeniero Giannello della Torre, conocido en España como Juanelo Turriano es parte de los retratos de eruditos realizados por van der Hamen que poseyó Leganés (véase cat. 584). Sin embargo, a diferencia de otros no está expresamente citado entre las pinturas que mantuvo el artista hasta su muerte en 1631.

La pintura no ha sido localizada en la actualidad. Aunque el retrato de este ingeniero milanés circulaba entre los aficionados al arte de los años 30. El conde de los Arcos, Pedro Lasso de la Vega tenía un retrato suyo entre obras que repiten imágenes de Góngora o Lope, aunque no se atribuyen a van der Hamen ni ningún otro autor¹²²¹. Dado que el italiano había fallecido en 1585 su imagen estará basada en otras efigies conocidas como la que se aprecia en la medalla realizada por Jacopo da Trezzo en 1550 de la Fundación Lázaro Galdiano (Jordan)

La obra permaneció en la colección del marqués de Leganés hasta su muerte. Había sido destinada a la villa de Morata, según afirma el documento de tasación de su colección, sin embargo no se localiza en el inventario levantado en ese lugar¹²²². Pasaría en 1711 a ser propiedad de los condes de Altamira, dado que el X conde no la reclamó cuando heredó el grueso de la colección. Sin embargo no se describe con seguridad en el inventario de 1753, donde muy probablemente se trate de alguno de los “sacerdotes” anónimos que se citan junto a los demás retratos de eruditos de van der Hamen.

588 *Otro del mismo tamaño y mro del Doctor don françisco de las cuebas letrado n^o*
m^a *quinientos y ochenta y ocho se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Francisco de las Cuevas y Silva

83,58 x 83,58 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en
 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 588; Marqués de Leganés 1642, núm. 588; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 588; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56-57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200.

Notas:

Fallecido a finales de los años veinte, Francisco de la Cueva y Silva había participado activamente en los debates sobre el reconocimiento del dogma de la Inmaculada. El retrato es parte de las imágenes de eruditos realizados por van der Hamen que poseyó Leganés (véase cat. 584). En su poder se mencionaba en 1631 cuando fue tasada la imagen en 33 reales.

La obra permaneció en la colección del marqués de Leganés hasta su muerte. Había sido destinada a la villa de Morata, según afirma el documento de tasación de su colección, sin embargo no se localiza en el inventario levantado en ese lugar¹²²³. Desde allí pasaría a ser propiedad de los condes de Altamira, dado que el X conde no la reclamó en 1711 cuando heredó el grueso de la colección. Sin embargo no se describe con seguridad en el inventario de Morata 1753, aunque muy

¹²²¹ Kagan 2990, p. 338; Jorda 2005, p. 308, n. 53

¹²²² Véase Apéndice Documental, Doc. 4..

¹²²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

probablemente se trate de alguno de los “sacerdotes” anónimos que se citan junto a los demás retratos de eruditos de van der Hamen.

La pintura no ha sido localizada en la actualidad, aunque podría ser un modelo más reducido, circunscrito al busto, del retrato de este personaje que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 19). El cuadro más pequeño de Leganés, o uno similar sería la fuente utilizada por Pieter de Iode para el grabado que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

589 *Otro del mismo tamaño y mano de don françisco de quevedo poeta del n° quinientos y ochenta y nueue se taso en morata*

JUAN VAN DER HAMEN

Retrato de Francisco de Quevedo

Madrid. Instituto de Valencia de don Juan.

60 x 48 cm. aprox.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 589; Marqués de Leganés 1642, núm. 589; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 589; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo “Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera”, núm. 243.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Blanco Mozo 1998, p. 36-37, n. 56-57; Agulló 1994, p.165; Cherry 1999, p. 180, 194, n. 170; Jordan 2005, p. 199-200.

Notas:

El retrato de Francisco de Quevedo es parte de los retratos de eruditos realizados por van der Hamen que poseyó Leganés (véase cat. 584) y que en 1631 se encontraban entre las pinturas dejadas por el artista a su muerte, siendo tasada en 33 reales

La obra permaneció en la colección del marqués de Leganés desde al menos 1637, presente en la villa de Morata de Tajuña, donde fue descrita y tasada en 1655: 589 Otra Pintura de mº cuerpo de D. franº de quevedo 120 [reales]¹²²⁴. Pasó como el resto a propiedad de los condes de Altamira. En 1753 está descrita con claridad entre los retratos de literatos colgados en el Palacio de Morata. Desde entonces no se tienen más noticias.

Se conocen varias imágenes de Quevedo, cuya autoría ha sido en ocasiones controvertida, girando en torno al círculo de Velázquez y la pintura de Van der Hamen. Jordan considera de éste último la pintura que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (60,5 x 48cm.)¹²²⁵. De ser así sería el modelo más cercano a la



Juan van der Hamen, *Calderón de la Barca*, Londres, Apsley House

¹²²⁴ AHPM 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²²⁵ Algo sugerido ya por Luis Astrana Marín, uno de los principales especialistas en la obra de Quevedo (cfr. Jordan 2005, p. 164)

versión de Leganés, si no el mismo cuadro. De hecho no hay prueba documental de la presencia de la pintura en la familia de los condes de Oñate más allá de 1805¹²²⁶. Teniendo en cuenta que los títulos de Oñate y Altamira, habían permanecido en una misma cabeza por varias generaciones desde al menos el XIII conde de Altamira, Vicente Joaquín Moscoso, hijo de la condesa de Oñate, coincidiendo con los años de abolición de los derechos de mayorazgo, es probable que en ese momento el retrato de Quevedo que pertenecía al mayorazgo de Leganés, fuera desvinculado, o heredado por los Oñate. De hecho a la muerte del XV conde de Altamira en 1864, el retrato del poeta no está en la colección familiar¹²²⁷.

Sin embargo existen algunos retratos similares, tradicionalmente relacionados con la pintura velazqueña, que arrojan dudas sobre la correcta identificación de la obra que poseyó el marqués de Leganés. En el Wellington Museum de Londres se conserva una pintura muy parecida, sin la presencia de la cruz de Santiago, adquirido por el duque de Wellington en España a principios del siglo XIX, cuando se encontraba en la colección Bruna de Sevilla¹²²⁸. Una última versión fue propiedad de William Bankes a comienzos del XIX, quien en una inscripción al margen anota que la adquirió en España, dudando de su autoría a Velázquez. Fue adquirida por Xavier de Salas en subasta londinense y actualmente se encuentra en colección privada¹²²⁹. Jordan también la cree posible pintura de van der Hamen. Una última era citada en 1877 en poder de Valentín Carrderera, similar a las citadas, con la cruz de santiago cosida en el pecho¹²³⁰.



Juan van der Hamen, *Calderón de la Barca*, Colección Particular

- 590** *Otra pintura de un perro polaco negro con el pecho Blanco y una cuerda al pescuezo y país de una bara de alto y tres cuartas de ancho de la misma mano del n° quinientos y nobenta la taso en çiento y sesenta y çinco Reales* 0165

JUAN VAN DER HAMEN

Perro en paisaje

83,58 x 62,68 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 590; Marqués de Leganés 1642, núm. 590; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 590; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande” del Cuarto Bajo, núm. 590.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Jordan 2005, p. 200.

Notas:

La imagen de un perro del cuadro recuerda al animal que aparece en los bodegones con trampantojo pintados por el artista para el conde de Solre, actualmente en el Prado (P6413). Al otro ejemplar que se presenta junto al retrato del mismo noble en Colección Privada. Sin embargo el cuadro de Leganés sitúa al perro en un paisaje, configurándose como una singular pintura, de la

¹²²⁶ Sánchez Cantón en 1923 afirmaó que la obra se encontraba en poder de XXXII conde de Valencia de Don Juan conde de Oñate en 1805 y completa la procedencia posterior, pero afirmando sin pruebas que permanecía en la familia Oñate desde el XVII, basándose en r la visita temporal de Velázquez al Virrey Oñate en Nápoles en 1649, y algún otro encuentro casual en la Corte posteriormente.

¹²²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹²²⁸ Kauffmann 1982, p. 144, núm. 186; López Rey 1963, núm.532; Jordan 2005, p. 165

¹²²⁹ Jordan 2005, p. 165 y notas.

¹²³⁰ Carderera 1877, p. 43, núm. 119

que no se conocen ejemplos similares por parte de van der Hamen. Según Jordan una obra similar fue descrita entre los bienes del artista a su muerte en 1631.

Pero a diferencia de los retratos esta imagen se mantuvo en el Palacio de San Bernardo, donde vuelve a citarse en 1726 ya como propiedad del conde de Altamira, y curiosamente como obra de un pintor italiano: *Otro Quadro de bara y quartta de ancho y siete quartas de alto es un perro grande atado a una cadena de mano de un Ytaliano n° 590*¹²³¹.

591 *Una carta de nabegar de la yndia de mano de juan tejeira de una bara poco mas en quadro con su tafetan azul y dos palos de dorado y blanco para m^{ta} enrollarlos n° quinientos y nobenta y uno se taso en morata*

JOÃO TEXEIRA

No localizada. Documentada por última vez en 1655

Carta de Navegar

+83,58 x +83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 591; Marqués de Leganés 1642, núm. 591; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 591.

Bibliografía: López Navío 1962, p.293; Felipe Pereda en Texeira 2003, p. 37

Notas:

Serie de cuatro cartas de navegar, de las Indias en sendos palos, cuyo autor era hermano del famoso topógrafo Pedro Texeira, quien mantuvo contactos con el marqués de Leganés en los años treinta, coincidiendo con el ingreso de esas cartas en la colección¹²³². El marqués destino esta serie a sus casas de Morata de Tajuña, aunque no se tiene más noticias de estos mapas, que quedaban guardados en sendas envoltorios de tafetán de distintos colores. En el inventario de Morata no se describen abajo el número de colección, aunque pueden corresponder a alguno de los varios mapas citados antes de la descripción de las pinturas¹²³³. Sin embargo el hecho de que no fueran reclamados por el X conde de Altamira en 1711, parece indicar que aún se encontraban con el resto de la colección¹²³⁴.

592 *Otra de la misma manera y tamaño con su tafetan rojo del n° quinientos y m^{ta} nobenta y dos se taso en morata*

JOÃO TEXEIRA

Carta de Navegar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x +83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 592; Marqués de Leganés 1642, núm. 592; Marqués de Leganés 1655 Casas de Morata, núm. 592.

Bibliografía: López Navío 1962, p.293.

¹²³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 114v.

¹²³² Felipe Pereda en Texeira 2003, pp. 30 y 35-38. Véase el texto introductorio a la pintura española.

¹²³³ Véase doc. Morata, AHPM 6267, f. 699.

¹²³⁴ Véase Apéndice Documental, documento 11.

Notas:

Véase cat. 591.

593 *Otra de la misma manera y tamaño con su tafetan verde del n° quinientos y m^{ta} nobenta y tres se taso en morata*

JOÃO TEXEIRA

Carta de Navegar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x +83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 593; Marqués de Leganés 1642, núm. 593; Marqués de Leganés 1655 Casas de Morata, núm. 593.

Bibliografía: López Navío 1962, p.293.

Notas:

Véase cat. 591.

594 *Otra de la misma manera y tamaño con sus tafetan pardo del n° quinientos y m^{ta} nobenta y quatro se taso en morata*

JOÃO TEXEIRA

Carta de Navegar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x +83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 594; Marqués de Leganés 1642, núm. 594; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 594.

Bibliografía: López Navío 1962, p.293.

Notas:

Véase cat. 591.

595 *Un quadro de poco menos de dos varas de ancho y bara y media de alto de la m^{ta} villa de varçelona del n° quinientos y nobenta y çinco se taso en morata*

ANÓNIMO

Vista de Barcelona

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

111,44 x -167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 595; marqués de Leganés, 1642, núm. 595; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 595.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Pereda 2003, p. 37.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²³⁵.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²³⁶.

596 *Un mapa con un bastidor de dos barras y media de largo y barra y media de alto de m^a olanda y wesfrisia con la descripción alrededor en flamenco n^o quinientos y noventa y seis se taso en morata*

ANÓNIMO

Mapa de Holanfa y Frisia occidental

125,37 x 208,95 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 596; marqués de Leganés, 1642, núm. 596; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 596.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²³⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²³⁸.

597 *Otro mapa con su bastidor de tres barras y media de largo y dos y media de alto de la descripción de la costa de flandes del n^o quinientos y noventa y siete se taso en morata*

ANÓNIMO

Mapa de la costa flamenca

208,95 x 292,75 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 597; marqués de Leganés, 1642, núm. 597; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 597.

¹²³⁵ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²³⁷ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²³⁹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴⁰.

598 *Un quadro del sitio de ostende de dos baras de largo y bara y media de alto n^o m^{ta} quinientos y nobenta y ocho se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Mapa del sito de Ostende

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,38 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 598; marqués de Leganés, 1642, núm. 598; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 598.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴¹.

La representación del prolongado sitio de Ostende entre 1601-1604 fue muy representado dada su trascendencia política y estratégica, véase al respecto Thomas 2006.

599 *Otro quadro de dos baras de largo y dos y quarta de alto de la villa de amestardaam por mayor, del n^o quinientos y nobenta y nueue se taso en morata*

ANÓNIMO

Mapa de Amsterdam

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

188,95 x 167,18 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 599; marqués de Leganés, 1642, núm. 599; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 599.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293.

Notas:

¹²³⁹ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴².

600 *Un mapa de vara y media de largo y tres cuartos de alto de la descripción del estado de milan tirol y grisonos del n° seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Mapa del Tirol

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 600; marqués de Leganés, 1642, núm. 600; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 600.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 293; Pereda 2003, p. 37.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁴³.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴⁴.

601 *Otro mapa de tres varas de alto y quatro de largo de las probinçias de flandes con las armas del conde duque del n° seisçientos y uno se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO

Mapa de Flandes

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250x74 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 601; marqués de Leganés, 1642, núm. 601; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 601.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294; Pereda 2003, p. 36.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁴⁵.

¹²⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁴³ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁴⁵ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴⁶.

602 *Otra del mismo tamaño de las yndias con sus planetas y con su cortina de m^{ta} tafetan Berde del n^o seis^{as} y tres se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Mapa de las Indias

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250x74 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 602; marqués de Leganés, 1642, núm. 602; marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm.602.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁴⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁴⁸.

603 *Otra del mismo tamaño con una cortina de tafetan amarillo n^o seis^{as} y tres se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Mapa

No localizada. Documentada por última vez en 1655

250x74 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 603; marqués de Leganés, 1642, núm. 603; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 603.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁴⁹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁵⁰.

¹²⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

¹²⁴⁷ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁴⁹ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

604 *Otra de la misma manera con su cortina verde y sus palos para arrollarle n^o
m^{ta} seiscientos y quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Mapa

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250x74 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 604; marqués de Leganés, 1642, núm. 604; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 604.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁵¹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁵².

605 *Una pintura de media bara en quadro de una porcelana de huas dos bucaros
m^{ta} unas castañas y bellots de mano del labrador de las nabas del n^o seis y çinco se
taso en m^{ta}*

JUAN FERNÁNDEZ, EL LABRADOR

Frutero con uvas, y búcaros, castañas y bellotas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

41,79 x41,70 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1637, núm. 605; Marqués de Leganés 1642, núm. 605; Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 605; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata “Gabinete saliendo del dormitorio”, núm. 115.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294; Jordan, 1985, p. 152. Agulló 1994, p. 161; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 166.

Notas:

Ejemplo único en el inventario de la obra de Juan Fernández Labrador, citado en numerosas ocasiones pero sin haber sido localizado en la actualidad. Leganés adquiriría esta imagen siempre antes de junio de 1637, aunque de su origen preciso nada se sabe. Destinada a las casas de recreo en Morata de Tajuña, allí pasó a poder de los condes de Altamira, citándose de nuevo en 1753 con la misma autoría como cuadro de Labrador, lo que parece indicar que estaba firmado: *155 Otra pintura enbutidas dos [sic] en tala con vbas blancas, vellotas vn baro y yugos, de vna vara de ancho y*

¹²⁵¹ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

*media de alto, de mano del Labrador*¹²⁵³. La alusión a que estaba unida a otra pintura y las medidas confirman la práctica de colocar bodegones por parejas bajo un solo cuadro en este momento, algo que también sucedía con otras obras de van der Hamen¹²⁵⁴. En este caso se aparentemente se trataría de otra pintura de Labrador, lo que parece confirmar que existieron más obras del artista en la colección Altamira y presumiblemente también en la de Leganés.

606 *Un mapa de la baya de cadiz de una bara de largo y media de alto del n°*
m^a seiscientos y seis se taso en morata

ANÓNIMO

Mapa de Cádiz

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 606; marqués de Leganés, 1642, núm. 606; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 606.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁵⁵.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁵⁶.

607 *Otra de la costa de flandes de bara y media de largo y tres quartas de alto del*
m^a n° seis^{as} y siete se taso en morata

ANÓNIMO

Mapa de la costa de Flandes

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,67 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 607; marqués de Leganés, 1642, núm. 607; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 607.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294 .

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁵⁷.

¹²⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 15.

¹²⁵⁴ Cat 108-110 y cat 351-353

¹²⁵⁵ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁵⁷ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁵⁸.

608 *Otro del mismo tamaño de la planta de la villa de gante y nuevo canal del n^o m^{ta} seiscientos y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO

Mapa de Gante

62,67 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 608; marqués de Leganés, 1642, núm. 608; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 608.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294 .

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se localiza con claridad en el inventario de ese lugar¹²⁵⁹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁶⁰.

609 *Un retrato de cuerpo entero del dho señor marques de leganes armado con sus botas y espuelas del n^o seiscientos y nueue = esta pintura dio su ex^a en vida al señor marq^s de loriana su hermano*
Dada al
s^r
marques
de
Loriana

609

ANTON VAN DYCK

Retrato del marqués de Leganés. Armado.

220 x 150 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1891.
Colección Georg Petit.



¹²⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁵⁹ AHPM, 6267. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁶⁰ véase Doc. Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 609; Marqués de Leganés 1642, núm. 609; Regalado antes de Febrero de 1655 a Francisco Dávila y Guzmán, Marqués de la Puebla y de Lorian; Venta George Petit 2 junio 1891, núm. 72.

Bibliografía: Larsen 1980a, p. 109; Larsen 1988; López Navío 1962, p. 294.

Notas:

El retrato de Leganés de este número permaneció atribución en los inventarios del marqués de 1637, 1642 y 1655. En ese momento, al redactarse el inventario *postmortem* se anota que antes de morir Leganés había entregado la pintura a su hermano el marqués de Lorian: *esta pintura dio su ex.a en vida al señor marq.s de lorian su hermano*¹²⁶¹. El único hermano vivo que tenía Leganés entre 1642 - fecha en que se cita por última vez en su poder- y 1655 -cuando se había producido el regalado-, era Francisco Dávila y Guzmán, marqués de la Puebla, que también ostentó el título de Marqués de Lorian¹²⁶². Nada se sabe de la colección de este personaje, perdiéndose desde entonces la traza de la pintura. El hecho de su desvinculación de la colección en 1655, y de que en la misma careciera de atribución, impiden relacionarlo con el retrato que en 1753 aparecía en las casas de Morata, como imagen de Leganés por van Dyck¹²⁶³. Tampoco es la pintura que aparece posteriormente en poder de Madrazo en 1856 con el número 635. La misma que pasó al marqués de Salamanca donde se documenta en la quinta de Vista Alegre con el número 957 y que será ofertado en París en 1867 en la venta de la colección Salamanca, con el número 187 y de nuevo en 1875, con el número 53, pintura que debe corresponder con el cat. 468 de Leganés¹²⁶⁴.

En 1891 fue vendido un retrato atribuido posteriormente por Larsen a Van Dyck cuyas facciones evidencian que se trata del retrato del marqués de Leganés, aunque entonces se consideraba retrato del conde de Allegré. Era propiedad de Ph. George, y fue vendido en esa fecha en París, perdiéndose la pista desde entonces¹²⁶⁵. Esta pintura era presumiblemente el retrato de Leganés que se cita en la entrada 609 de su inventario en 1655.

610 *Otro Retrato de cuerpo entero de la dha señora marquesa vestida de negro y sentada en una silla del nº seiscientos y diez la tasa en seiscientos Reales* **0600**

ANÓNIMO

Retrato de la Marquesa de Leganés

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 610; marqués de Leganés, 1642, núm. 610; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 610.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295.

Notas:

Posible copia del cat. 455.

¹²⁶¹ AHPM 6267, f. 616

¹²⁶² Véase el capítulo sobre la familia del marqués de la Leganés en lo concerniente a sus hermanos.

¹²⁶³ Agulló 1994, p. 158, núm. 66. Esta cita debe corresponder por lo tanto con el cat. 468.

¹²⁶⁴ Las descripciones de los catálogos de Madrazo y Salamanca, implican que es el retrato de Leganés con calzas rojas, bastón de mando y mano izquierda en la espada. En el cat. de 1875, no se dan tantos detalles, pero se refiere que es la misma pintura citada en Vista Alegre con el número 957. Luego todas estas entradas son siempre alusiones a la misma obra, que ha de ser el cat. 458.

¹²⁶⁵ Véase Larsen 1980a, p. 109, núm. 330.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁶⁶.

611 *Otro Retrato de cuerpo entero del conde duque con un talay Bordado de oro del nº seiscientos y honçe le taso en quatrocientos R^s*

ANÓNIMO FLAMENCO

El Conde duque de Olivares.

Madrid
Colección PArticular

L.2,20 x 1,30 aprox.

Inscripciones; 611; 283



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 611; Marqués de Leganés 1642, núm. 611; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 611; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza a continuación del Salón entre los dos patios”, núm. 611; Conde de Altamira a. 1812, “Estrado de las habitaciones del conde de Trastamara”, Sustraída por el ejército francés 12 XI 1812; Presuntamente devuelta en 1815; Conde de altamira 1864, núm. 283; Duquesa de Sanlucar, d. 1864; por herencia, Madrid Colección Particular.

Bibliografía: López Navio 1962, p. 294.

Notas:

Leganés destinó este retrato de Olivares a su palacio madrileño, donde permanecería durante todo el sigl XVII. En 1726, vuelve a citarse aún en el Palacio de la calle de San Bernardo como: *Otro Retratto de cuerpo enttero del conde duque nº 611*¹²⁶⁷. Es probable que esta pintura fuera la restaurada por Francisco Carrafa en 1807 para el conde de Altamira, en ese momento Vicente Joaquín de Moscoso XIII conde de este título¹²⁶⁸. Y también probablemente sería esa, como obra recientemente restaurada, la que extraerían los franceses de las casas de Altamira en 1812. Que probablemente se trataba de esta pintura que se cita de nuevo en 1864 como propiedad del entonces recién fallecido XV conde de Altamira Vicente Pío como: *283 84 Retrato del Conde duque de Olivares. Copia. Alto 7-3½ Ancho 4-3 Marco dorado*¹²⁶⁹. Por herencia se ha mantenido en los descendientes hasta su propietario actual.

Aunque la pintura demuestra ciertos aspectos relacionados con algún pintor flamenco no hay certeza sobre su verdadera autoría.

¹²⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 119v.

¹²⁶⁸ ANN-N Baena, Cª 291, cuenta del 14 de agosto de 1807. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

¹²⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 20. AHN-N Baena, Cª 291.

612 *Otro retrato de cuerpo entero del conde de tili harmado del n° seisçientos y doçe le taso en trezçientos Reales* **0300**

ANÓNIMO

No localizada. Documentada por última vez en 1864

Conde de Tilly

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 612; marqués de Leganés, 1642, núm. 612; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 612; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza a la entrada del Gabinete de mi señora”, núm. 612; Conde de Altamira 1864, núm. 524; Duquesa de Baena, d. 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Ottro Retratto de cuerpo enttero de Leon de tili, n° 612*¹²⁷⁰. En la familia de los condes de Altamira, fue pasando a través de herencias sucesivas, hasta documentarse en 1864, a la muerte del XV conde Vicente Pío en su inventario, cuando se describe como: *525 115 El conde de Tily vestido de armadura en la mano derecha un baston de mando anónimo. Alto 7-4 Ancho 4-2½ Marco dorado*¹²⁷¹. Fue heredado por su hija la duquesa de Baena¹²⁷².

613 *Otro Retrato de cuerpo entero del marques de aytona arado n° seis^{as} y treçe la taso en nobezçientos Reales* **0900**

ANÓNIMO

Marqués de Aytona

No localizada.

Medidas desconocidas.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 613; marqués de Leganés, 1642, núm. 613; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 613; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Salon entre los dos patios”, núm. 613

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Ottro retratto de cuerpo enttero del marques de Aytona n°*¹²⁷³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

614 *Otro Retrato de cuerpo entero del conde pepelein armado n° seis^{as} y catorçe le taso en quatroçientos Reales* **0400**

¹²⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v.

¹²⁷¹ Véase Doc. 1864, núm. 525.

¹²⁷² AHN, Nobleza, Baena, C^a 386, núm. 525.

¹²⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

ANÓNIMO

“conde Pepelein”

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 614; marqués de Leganés, 1642, núm. 614; marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 614; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Primer cuarto donde está la chimenea”, núm. 614.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retratto de cuerpo enttero del conde de Rapelein, n° 614*¹²⁷⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

615 *Otro Retrato de cuerpo entero del conde de Salazar armado del n° seisçientos y quinze le taso en quatroçientos Reales* Ø400

ANÓNIMO

Conde de Salazar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 615; marqués de Leganés, 1642, núm. 615; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 615; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de la chimenea para la señora condesa”, núm. 615.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Retratto del mismo tamaño del conde de Salazar, n° 615*¹²⁷⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura aunque llamativamente en 1867 se localizan dos retratos del conde de Salazar en poder del marqués de Salamanca, cuyo catálogo no aporta procedencia, por lo que no puede hipotetizar que alguno fuese el que poseyó Leganés¹²⁷⁶.

¹²⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127.

¹²⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

¹²⁷⁶ Salamanca 1867, p. 148, n° 194:

Pantoja de la Cruz;

194 Portait du comte de Salazaer

Représenté debout, sous un dais dans l'attitude du commandement. La main gauche s'appuie contre la garde de son épée et la main droite il tient un bâton de général.

Il porte la demi-armure noire ; un bat- de chausse bouffant en étoffe verte brodée de blanc, des bottes serantes, en buffle, retenues au-dessus des genoux par des lanières de cuir, dessinent les formes de ses jambes. Une fraise en toure con cou, et sur sa poitrine est un collier d'or. Sur la table, agauche, un casque.

208 x 111

Salamanca 1867, p. 149, n° 195 :

Pantoja de la Cruz

195, Portrait du comte de Salazaer

616 *Otro Retrato de cuerpo entero del duque de neuberg con su tuson n^o seisçientos y diez y seis la taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Duque de Neoburg

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 616; marqués de Leganés, 1642, núm. 616; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.616; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande”, núm. 616.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro retratto de cuerpo enttero del Duque de Nenburg, n^o 1277*. En la poder de los sucesivos condes se mantuvo, al menos hasta 1807, cuando se documenta por última vez, al ser restaurado por Francisco Carafa¹²⁷⁸.

617 *Otro Retrato de cuerpo entero del conde bucquoy armado del n^o seisçientos y diez y siete se taso en quatroçientos Reales*

ANÓNIMO

Conde de Bucquoy

Fundación Lázaro Galdiano
Inv. 5669

L. 202 x 123,5 cm.

Inscripciones: 617 ; conde de Bucquoy



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.617; marqués de Leganés, 1642, núm. 617; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 617; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza crucero de los dos patios,”, núm. 617; Conde de Altamira 1864, núm. 466.

Représenté en pied, portant au cou l'ordre de la Toison d'or. La main droite tient una canne sur laquelle il s'appuie. Colletterie en mousseline, demi armure noire, haut-de-chausses bouffant, bottes serrantes en cuir jaune.

Son épée est retenue par un ceinturon d'or.

Sur une table, près de lui son casque

Au bas, à gauche, cette inscription : El conde de Salazuer

208 x 111 cm.

¹²⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 131.

¹²⁷⁸ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto. Apéndice Documental, Doc. 16.

Bibliografía: Camón Aznar 1954, p. 85; Camps Cazorla, 1949-1950, s.f.; López Navío 1962, p. 294; Díaz Padron 1976, p. 1288; Balis 1983, p. 16, y p. 44, n. 79.

Notas:

El retrato del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, es indudablemente pintura procedente de la colección Leganés, como delata el número 716 aún sobre el lienzo. Díaz Padrón, citó esta pintura entre los anónimos flamencos, sin conocer su verdadera procedencia, mientras que Arnout Balis, años después la relacionó perfectamente con Leganés, y consideró la autoría de Gaspar de Crayer. Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retratto de cuerpo enttero del conde Bucoi n° 617*¹²⁷⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. En 1864 todavía se documenta en poder de la familia, cuando a la muerte del XV conde de Altamira, Vicente Pío de Moscoso, se inventaría como 466. *El conde de Bucquoy con armadura y baston de mando. Copia. Alto 7-3 Ancho 4-4 Marco dorado*¹²⁸⁰. Pasaría por distintos herederos, hasta ser adquirido por don José Lázaro en fecha indeterminada.

618 *Otro Retrato de cuerpo entero de un general antiguo con un ropon de martas y un baston en la mano y una gorra antigua con una perla colgando del n° seisçientos y diez y ocho la taso en quatroçientos Reales*

8400

Anónimo Flamenco.

Retrato de Militar.

Madrid. Palacio del Senado
n° 115

L. 204 x 118 cm.

Inscripciones: 618



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.618; marqués de Leganés, 1642, núm. 618; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 618; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de la chimenea para la señora condesa,” núm. 618; Colección Altamira hasta siglo XIX; José de Madrazo 1856, n° 501; marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 478; Marqués de Salamanca 1868, núm. 501; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294; Madrazo 1856, p. 121; Vista Alegre s. n., p. 115.; Madrid 1902, p. 84, n° 516; Avilés 1903, p. 82; Avilés 1917, p. 83; Lafuente Ferrari 1980, p. 195; de Antonio 1999, p. 78-80; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 268-269.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en 1726: *Un Quadro donde estta un retratto de cuerpo enttero vestido con un ropon negro tiene varbas, y Gorrette negro de vara y media de ancho y lo correspondiente de alto, n° 618*¹²⁸¹. Permanecería en la familia de los condes de Altamira, hasta ser adquirida por Madrazo, de quien pasó al marqués de Salamanca que la destinó a su Palacio de Vista Alegre, en 1883, fue vendida por éste al Palacio del Senado donde se conserva.

¹²⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128.

¹²⁸⁰ AHN. Nobleza, Baena, Cª 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 466.

¹²⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134v.

La presencia del número 618 en el lienzo, no advertido hasta ahora, prueba la identificación con el cuadro de Leganés.

La identificación del personaje con Lautrec, aparece por primera vez en el catálogo de la colección Madrazo, pero sin base ninguna, habiéndose mantenido desde entonces. Si bien la presencia de la flor de Lis en el ropaje del personaje pueda apuntar a un origen francés.

Madrazo lo compraría directamente desde la casa madrileña de Altamira, puesto que el cuadro nunca se colgó en el Palacio de Morata. Pasó al marqués de Salamanca en cuyo poder se documenta hasta ser adquirido por el Palacio del Senado en 1883.

619 *Otro Retrato de cuerpo entero armado de gustaus bornes n^o seisçientos y diez y nueue le taso en duçientos y çinq^{ta} Reales* 0250

ANÓNIMO

Gustav Horn

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.619; marqués de Leganés, 1642, núm.619; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 619.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁸².

620 *Otro retrato de cuerpo entero del Rey de polonia con su gorguera tuson y una capa afforrada en zeuelinas la taso en duçientos y çinq^{ta} Reales* 0250

ANÓNIMO

Rey de Polonia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 620; marqués de Leganés, 1642, núm.620; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 620.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que

¹²⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁸³.

- 621** *Otro Retrato de cuerpo entero de la Reyna de polonia con su gorguera y un cordon de perlas n° seiscientos y veinte y uno la tasa en Trescientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Reina de Polonia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 621; marqués de Leganés, 1642, núm. 621; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 621; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda Pieza de las Bóvedas, núm. 621.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retratto de cuerpo entero de la Reyna de Polonia de dos varas, y media de alto y dos menos quarta de Ancho n° 621*¹²⁸⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 622** *Otro Retrato de la hija del emperador de cuerpo entero bestida de blanco y un abanico en la mano n° seiscientos y veinte y dos la tasa en quatro Reales* 0400

ANÓNIMO

Retrato de la hija de Fernando II, emperador

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 622; marqués de Leganés, 1642, núm. 622; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 622; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala”, núm. 622.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retrato de cuerpo entero de la hija del emperador vestida de Blanco con un abanico n° 622*¹²⁸⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹²⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 105v-106.

¹²⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

- 623** *Otro Retrato de cuerpo entero de la mayor hija del emperador bestida de color noguerado con su gorgera y cordon de perlas del n° seisçientos y veinte y tres le taso en duçientos y veinte Reales* ∂220

ANÓNIMO

Retrato de la hija de Fernando II

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.623; marqués de Leganés, 1642, núm. 623; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 623; conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Pieza de la chimenea para la señora condesa, núm. 623

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Retratto de cuerpo enttero de una mujer vesttida a lo anttiguio de vara y media de ancho y lo correspondiente de alto, n° 623*¹²⁸⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 624** *Otro Retrato de cuerpo entero de la Reyna madre de françia vestida de negro y dos Rosas en una mano y en el pecho otra de zintas negras del n° seisçientas y veinte y quatro la taso en quatroçientas Reales* ∂400

ANÓNIMO

Retrato de María de Medici, Reina de Francia

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 624; marqués de Leganés, 1642, núm. 624; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 624; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Galería grande”, núm. 624.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294. Díaz Padrón 1976, p. 1291.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro retratto de cuerpo enttero de la Reyna Madre vesttida de Negro, n° 624*¹²⁸⁷.

Al ser citada específicamente en 1726 como retrato de cuerpo entero no cabe identificar esta entrada con el retrato similar del Museo Cerralbo (Inv. 3169; 98 x 81 cm.) que luce el número 2334. Éste es identificable sin embargo con otra pintura citada en 1726 en una de las piezas al lado del oratorio como : *Un retratto por sobrepuertta de una mujer de medio cuerpo que tiene una rosa en la mano n° 2334* cuyo número luce el cuadro del museo Madrileño que evidentemente representa también a

¹²⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

¹²⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131.

María de Medici¹²⁸⁸. Uno de ellos sería restaurado por Francisco Carafa en 1807 por precio de 320 reales¹²⁸⁹. Probablemente el de medio cuerpo que pasaría a Madrazo, y de él a Salamanca y posteriormente al marqués de Cerralbo como otras pinturas¹²⁹⁰.

Del cuadro de cuerpo entero no se tienen más noticias.

Desconocemos la razón por la que Díaz Padrón cita esta entrada del inventario de Leganés entre los retratos anónimos perdidos o no identificados.

625 *Otro Retrato de cuerpo entero de la duquesa de saboya bestida de negro con fajas bordadas y una gorrilla en la caueza quarneçada de perlas del n^o seisçientos y veinte y çinco la tasa en quatroçientos Reales*

0400

ANÓNIMO

Catalina Micaela, duquesa de Saboya

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

Inv. 1544

L. 204 x 119 cm.

Inscripciones: 625; Ducessa de sauoya



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.625; marqués de Leganés, 1642, núm. 625; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 625; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda Pieza de las Bóvedas, núm. 625; José Lázaro Galdiano, a. 1926.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294; Camón Aznar 1951, p. 86; Camps Cazorla, 1949-1959, s, p.; Lázaro Galdiano mss inedito, vol II, p. 83, núm. 545; Espinosa Martín en Madrid 2002-2003, p 424.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro retratto del mismo tamaño de la Duquesa de Saboia, n^o 625*¹²⁹¹. En 1864, permanecía aún en poder de la familia, siendo atribuida a Sánchez Coello en el inventario postmortem del XV conde de Altamira, Vicente Pío¹²⁹², siendo heredada por su hija la duquesa de Sessa en la subsiguiente partición de las pinturas del conde¹²⁹³.

El número de la colección sobre el lienzo del Museo Lázaro Galdiano, confirma que se trata de la pintura originariamente de Leganés, sin que haya datos documentados entre 1864 y el primer inventario del museo Lázaro hacia 1926, donde el cuadro mantenía una atribución a Juan Pantoja de la Cruz, dada por el propio poseedor José Lázaro Galdiano.

¹²⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126,

¹²⁸⁹ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto. Apéndice Documental, Doc. 20.

¹²⁹⁰ Véase al respecto; Madrazo 1856, núm. 639; Alaminos Salas 1998, p. 167 y 173; Ficha de Fernando tavar Anitua en Servicio de documentación del Museo Cerralbo, donde se mencionan otras versiones del mismo retrato de la reina francesa.

¹²⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 106.

¹²⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm 539.

¹²⁹³ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice documenta, Doc. 20, núm. 539.

- 626** *Un Retrato de medio cuerpo sentado en una silla y con ropa de martas y un m^{ta} bonete azul aforrado en martas del n^o seisçientos y veinte y seis se taso en Morata*

ANÓNIMO

Retrato desconocido.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 626; marqués de Leganés, 1642, núm.626; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 626.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 294.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí en 1655 como: *Una pintura de un hom^e sentado en una silla con una ropa de martas n^o seis^{as} y v^{te} y seis* ¹²⁹⁴. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹²⁹⁵. Pero no se documenta con precisión en inventarios posteriores.

- 627** *Un retrato de sultan maometo emperador de turcos sentado en el suelo del n^o seis^{as} y veinte y siete se taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 627; marqués de Leganés, 1642, núm. 627; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 627; conde de Altamira, Casas de Morata, ““Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos””.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de Sultan mahometo emperador de turcos con marco negro nu^o seis^{as} y v^{te} y siete* ¹²⁹⁶.

En 1753 se localizaría junto a sus compañeras en la pieza llamada de los Emperadores donde se citan dieciseis de los cuadros de la serie (núm. 301-314, 484), mientras uno más se cita en la llamada pieza cuadrada del cuarto bajo (núm.479). No hay datos posteriores sobre esta pintura.

- 628** *Otro retrato del sultan orcanbeco emperador de turcos sentado en el suelo del n^o seisçientos y veinte y ocho se taso en morata*

¹²⁹⁴ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4..

¹²⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹²⁹⁶ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 628; marqués de Leganés, 1642, núm. 628; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 628; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de sultan borcan Bech n° seis y v^{te} y ocho*¹²⁹⁷.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

629 *Otro retrato de sultan acmat emperador de turcos sentado en el suelo del n° m^{ta} seiscientos y veinte y nueve se tso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 629; marqués de Leganés, 1642, núm. 629; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 629; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan hacmat n° seis y v^{te} y nueve*¹²⁹⁸.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

630 *Otro Retrato del sultan osman han emperador de turcos sentado en el suelo del n° seis y treinta se taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

¹²⁹⁷ AHPM, 6267, f. 701; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹²⁹⁸ AHPM, 6267, f. 701; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 630; marqués de Leganés, 1642, núm. 630; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 630; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan osman n° seis y treinta*¹²⁹⁹.

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

631 *Otro Retrato de sultan valaseto emperador de turcos sentado en el suelo del n° seis y treinta y uno se tasa en m^a*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

L. 176 x 90 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 631; marqués de Leganés, 1642, núm. 631; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 631; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí *otra de sultan Baiasetu n° seis y tre^a y uno*¹³⁰⁰.

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

632 *Otro retrato del sultan yldrum valaseto emperador de turcos sentado en el suelo emperador de turcos sentado en el suelo) del n° seis y treinta y dos se tasa en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

L. 176 x 90 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 632; marqués de Leganés, 1642, núm. 632; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 632; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

¹²⁹⁹ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰⁰ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan lidrum Baiaseto numº seisºs y treinta y dos*¹³⁰¹.

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

633 *Otro Retrato de jaus sultan selin ban emperador de turcos sentado en el suelo*
mª nº seisºs y trª y tres se taso en mª

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 633; marqués de Leganés, 1642, núm. 633; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 633; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de jabus sultan celin nº seisºs y trª y tres*¹³⁰².

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

634 *Otro Retrato de zelebin sultan maometo emperador de turcos sentado en el*
suelo nº seisºs y treinta y quatro se taso en morata

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 634; marqués de Leganés, 1642, núm. 634; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 634; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de Celebi sultan mahometo nº seisºs y treinta y quatro*¹³⁰³.

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

¹³⁰¹ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰² AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰³ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

635 *Otro Retrato de sultan morat han emperador de turcos sentado en el suelo n^o m^{ta} seis^{as} y treynta y çinco se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 635; marqués de Leganés, 1642, núm. 635; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 635; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se individualiza en el inventario de este lugar¹³⁰⁴.

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

636 *Otro Retrato del sultan soliman han emperador de turcos sentado en el suelo del n^o seis^{as} y sesenta y seis se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Sultán Soliman.

Madrid. Palacio del Senado, n^o 130.

L. 176 x 90 cm.

Inscripciones: 636 ; +314+ ; SULTAN
SOLIMAN HAN EMPERADOR DE
TVRCOS



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 636; marqués de Leganés, 1642, núm. 636; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 636; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”; Colección Altamira hasta siglo XIX; José de Gayangos antes 1909; Adquirido a Gayangos por el Senado el 4 de julio de 1909.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Avilés 1917, p. 86, n^o 110; Lafuente Ferrari 1980, p. 197; Agulló 1994, p. 153; de Antonio 1999, p. 84; Pereda en Madrid 2005. p. 400-401.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan soliman n^o seis^{as} y tr^a y seis*¹³⁰⁵.

¹³⁰⁴ AHPM, 6267; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰⁵ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Véase cat. 627. Vuelve a aparecer cuando don José de Gayangos la vende a la institución del Senado de España.

637 *Otro Retrato de casi sultan morat han emperador de turcos sentado en el suelo*
m^a del n^o seis^{as} y tr^a y siete se taso en m^a

ANÓNIMO

Sultán Morat Han

Madrid. Palacio del Senado, n^o 131.

L. 176 x 90 cm.

Inscripciones: 637 ; +300+ ; TASI SULTAN
 MORAT HAN EMPERADOR DE TVRCOS



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 637; marqués de Leganés, 1642, núm. 637; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 637; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”; Colección Altamira hasta siglo XIX; José de Gayangos antes 1909; Adquirido a Gayangos por el Senado el 4 de julio de 1909.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Avilés 1917, p. 86, n^o 110; Lafuente Ferrari 1980, p. 197; Agulló 1994, p. 153; de Antonio 1999, p. 84; Pereda en Madrid 2005. p. 400-401.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Una pintura de Casi sultan Morat num^o seis^{as} y treinta y siete*¹³⁰⁶.

Véase cat. 627. Vuelve a aparecer cuando don José de Gayangos la vende a la institución del Senado de España.

638 *Otro Retrato de sultan polin han enperador de turcos sentado en el suelo n^o*
m^a seis^{as} y treinta y ocho se taso en morata

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 638; marqués de Leganés, 1642, núm. 638; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 638; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

¹³⁰⁶ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de Sultan Celim nº seis^{as} y treinta y ocho*¹³⁰⁷.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

639 *Otro Retrato de sultan os man ban primer emperador de turcos sentado en el
m^{ta} suelo nº seis^{as} y treynta y nueue de taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 639; marqués de Leganés, 1642, núm. 639; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 639; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan osman nº seis^{as} y treinta*¹³⁰⁸.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

640 *otro Retrato de sultan maometo ban emperador de turcos sentado en el suelo nº
m^{ta} seis^{as} y quarenta se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 640; marqués de Leganés, 1642, núm. 640; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 640; conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan mahometo nº seis^{as} y qua^{ta}*¹³⁰⁹.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

¹³⁰⁷ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰⁸ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁰⁹ AHPM, 6267, f. 701; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

641 *Otro Retrato de sultan mostaga emperador de turcos sentado en el suelo n^o m^{ta} seiscientos y quarenta y uno se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 641; marqués de Leganés, 1642, núm. 641; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 641; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan mostafa n^o seis^{as} y q^{ta} y uno*¹³¹⁰.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

642 *Otro Retrato de sultan moras han emperador de turcos sentado en el suelo n^o m^{ta} seis^{as} y quarenta y dos se taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 642; marqués de Leganés, 1642, núm. 642; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 642; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan Morat n^o seis^{as} y quar^{ta} y dos*¹³¹¹.

Véase cat. 627. No hay datos posteriores sobre esta pintura.

643 *Otro de sultan morat han emperador de turcos sentado en el suelo n^o seis^{as} y quarenta y tres se taso en morata*

¹³¹⁰ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³¹¹ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Retrato de Sultán turco

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 176 x 90 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 643; marqués de Leganés, 1642, núm. 643; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 643; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otra de sultan morat n° seis^{as} y quarta y tres*¹³¹².

Véase cat. 627. No hay dados posteriores sobre esta pintura.

644 *Un lienço de dos baras de ancho y una de alto de un conbite de turcos con sus m^{ta} musicas y una fuente y un letrero que diçe amor vincis omnia n° seis^{as} y quarenta y quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Banquete de turcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 644; marqués de Leganés, 1642, núm. 644; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 644; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Parte de la serie de cinco escenas de banquetes con turcos de protagonistas (Cat. 644-648, destinadas a las casas en Morata de Tajuña. Ésta se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de unos turcos comiendo n° seis^{as} y quarta y quatro*¹³¹³.

En 1753 se localizan tres de las pinturas en la pieza llamada de los Emperadores (núm. 315-318), mientras uno más se cita en la llamada pieza cuadrada del cuarto bajo (núm. 465).

La pintura se mantuvo en la colección Altamira, pues aparece citado en el inventario postmortem de don Vicente Pío de Moscoso en 1864, junto a sus compañeras, pero aún con un tamaño algo mayor: *Un banquete de turcos. Autor anónimo alto 1-9 Ancho 5-8 Marco negro*¹³¹⁴. En la partición de sus bienes fue heredada por su hija la duquesa de Baena¹³¹⁵. Desde entonces no hay más noticias.

645 *Otro lienço de bara y media de ancho y una de alto con unas figuras de turcos*

¹³¹² AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³¹³ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³¹⁴ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹³¹⁵ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

m^{ta} pequeñas en pie y uno sentado en alto n^o seisçientos y quarenta y cinco se taso en morata

ANÓNIMO

Banquete de turcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 645; marqués de Leganés, 1642, núm. 645; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 645; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos”; Conde de Altamira Vicente Pió de Moscoso, 1864, núm. 229; d. 1864, duquesa de Baena.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Parte de la serie de cinco escenas de banquetes con turcos de protagonistas (Cat. 644-648, destinadas a las casas en Morata de Tajuña. Ésta se inventaría y tasa allí como *Una sobrepuerta de moros q ban a pagar el feudo n^o seis^{os} y quarenta y cinco*¹³¹⁶.

Véase cat. 464.

La pintura se mantuvo en la colección Altamira, pues aparece citado en el inventario postmortem de don Vicente Pió de Moscoso en 1864, con nueva numeración pero haciendo alusión al número viejo, que aún debía ser visible: 229 (645 ant^o) Otro interior en donde se vé un magnate turco redicibiendo a un personaje Alto 2-2 Ancho 4-1 Marco pintado de negro¹³¹⁷. En la partición de sus bienes fue heredada por su hija la duquesa de Baena¹³¹⁸. Desde entonces no hay más noticias.

646 *m^{ta} Otro lienço del mismo tamaño de turcos con unas pinturas pequeñas sentadas en cinco mesas y otras muchas figuras en pie que ban en borden con unas copas en las manos n^o seis^{os} y quarenta y seis se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Banquete de turcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 646; marqués de Leganés, 1642, núm. 646; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 646; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del cuarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Parte de la serie de cinco escenas de banquetes con turcos de protagonistas (Cat. 644-648, destinadas a las casas en Morata de Tajuña. Ésta se inventaría y tasa allí como *Una sobrepuerta de unos turcos q estan en un banquete n^o seis^{os} y quarenta y seis*¹³¹⁹.

Véase cat. 464.

¹³¹⁶ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³¹⁷ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹³¹⁸ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

¹³¹⁹ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

La pintura se mantuvo en la colección Altamira, pues aparece citado en el inventario *postmortem* de don Vicente Pío de Moscoso en 1864, con nueva numeración pero haciendo alusión a un número viejo, que a diferencia de sus compañeras no se corresponde con el inventario de 1655: 230 (317 *ant*^o) *Otro interior donde se ven varios turcos con copas en la mano. Anónimo. Alto 2-1/2 Ancho 3-7 Marco negro*¹³²⁰. En la partición de sus bienes fue heredada por su hija la duquesa de Baena¹³²¹. Desde entonces no hay más noticias.

647 *Otro lienzo del mismo tamaño con quatro figuras pequeñas de turcos debajo de
m^a un çenador con sus baculos en las manos n^o seis^{as} y quarenta y siete se taso en
m^a*

ANÓNIMO

Banquete de turcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 647; marqués de Leganés, 1642, núm. 647; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 647; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Parte de la serie de cinco escenas de banquetes con turcos de protagonistas (Cat. 644-648, destinadas a las casas en Morata de Tajuña. Ésta se inventaría y tasa allí como *Otra pintura con un sitio donde hay quatro turcos n^o seis^{as} y q^{ta} y siete*¹³²².

Véase cat. 464.

La pintura se mantuvo en la colección Altamira, pues aparece citado en el inventario *postmortem* de don Vicente Pío de Moscoso en 1864, con nueva numeración pero haciendo alusión al número viejo, que aún debía ser visible: 231 (647 *ant*^o) *Una mezquita Anónimo Alto 2-8 Ancho 4 pies Marco dorado*¹³²³. En la partición de sus bienes fue heredada por su hija la duquesa de Baena¹³²⁴. Desde entonces no hay más noticias.

648 *Otro lienzo del mismo tamaño de muchas figuras de turcos pequeñas que en un
m^a lado esta colgado un peso en que estan pesando dinero y otros con unos talegos
de dinero a cuesta y en otro lado esta uno sentado y otro en pie leyendole un
papel n^o seisçientos y quarenta y ocho se taso en morata*

¹³²⁰ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹³²¹ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

¹³²² AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³²³ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹³²⁴ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

ANÓNIMO

Banquete de turcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 648; marqués de Leganés, 1642, núm. 648; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 648; Conde de Altamira, Casas de Morata, “Pieza Antecámara del quarto vajo donde están los Emperadores turcos”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 295; Agulló 1994, p. 153.

Notas:

Parte de la serie de cinco escenas de banquetes con turcos de protagonistas (Cat. 644-648, destinadas a las casas en Morata de Tajuña. Ésta se inventaría y tasa allí como *Otra pintura de contratación de turcos, numero seis y quarenta y ocho*¹³²⁵.

Véase cat. 464.

La pintura se mantuvo en la colección Altamira, pues aparece citado en el inventario postmortem de don Vicente Pío de Moscoso en 1864, con nueva numeración pero haciendo alusión al número viejo, que aún debía ser visible: 228 (648 antº) *Un interior en donde se ven varios turcos en grupos y a la derecha otros pesando dinero. Autor anónimo alto 2-5 Ancho 4-1/2 Marco pintado*¹³²⁶. En la partición de sus bienes fue heredada por su hija la duquesa de Baena¹³²⁷. Desde entonces no hay más noticias.

649 *Otro lienzo del nº seis y quarenta y nueve de dos baras de alto y tres de m^{da} ancho de una batalla con un letrado que dice la Rota de Alberssat junto desta chech gnral conde de tili en seis de agosto del año de mill y seisçientos y veinte y tres se taso en morata*

PIETER SNAYERS

Batalla de Stadthohn

170 x 268

Bruselas, Musées Royaux des
Beaux Arts.
Inv. 1834.

Inscripciones:
649 ;

LA ROTA DE
HALBERSTAT /
IVNTO DE STEAO
HETCHO EL /
GNAL CONTE DE TILY EN
6 AUGU AÑO 1623



¹³²⁵ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³²⁶ AHN, Nobleza, Baena, Cª 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹³²⁷ AHN, Nobleza, Baena, Cª 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 649; Marqués de Leganés 1642, núm. 649; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 649; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 649; Marqués de Salamanca a. 1867; Venta Salamanca 1867, núm. 113; Adquirido por los Musées Royaux de Beaux Arts, Bruselas.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 86; Maeyer 1955, p. 173; López Navío 1962, p. 295-296; Zapata Vaquerizo 1993, Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 276.

Notas:

Perteneciente a cuatro batallas relacionadas con la guerra de Bohemia de 1622, es difícil establecer donde fue destinada por Leganés. Si bien en el inventario de 1655 se afirma que está en la villa de Morata de Tajuña, no se localiza entre las obras tasadas allí¹³²⁸. Es más que probable que fuese un error de apreciación pues en esa fecha sus compañeras (Cat. 650-652), permanecían en el palacio madrileño. Junto con ellas se inventaría en 1726 en el propio palacio, ya como propiedad de los condes de Altamira, en la denominada sala de las Batallas. En propiedad de la familia Altamira permanecería hasta el siglo XIX, cuando pasó a poder del marqués de Salamanca en fecha imprecisa, siendo vendida en París en 1867, y adquirida por el Museo bruselense. En los primeros catálogos del Museo se consideró que se trataba de la batalla de Wimpfen producida el 6 de mayo de 1622, en la que también participó el general imperial Conde de Tilly, creyéndose la cartela como un añadido posterior. Fue restaurada en 1956, probándose la autenticidad de la cartela que anunciaba la derrota del general protestante Christian von Halberstad.

650 *Otro lienzo del mismo tamaño de una batalla con un letrado que dice la rota de tourlach hecha por el gñal conde de tili y don gonçalo de cordoua mre de campo general del exerçito del palatinato en seis de mayo del año de mill y seisçientos y veinte y dos del n^o seisçientos y çinquenta la taso en mill y duçientos Reales*

PIETER SNAYERS

Batalla de Wimpfen

170 x 268 cm. aprox¹³²⁹.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 650; Marqués de Leganés 1642, núm. 650; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 650; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Parte de la serie de batallas de la guerra del Palatinado, como reza la descripción del inventario de 1655, representaría la victoria que el general Tilly junto con don Gonzalo de Cordoba realizaron sobre el general Turlach en Wimpfen (Palatinado Superior) el 6 de mayo de 1622.

Aunque es muy probable que permaneciese junto con sus compañeras en el palacio de San Bernardo tras la muerte de Leganés, no se tienen más noticias del cuadro. Pasó a la colección de los condes de altamira en 1711, dado que nunca se reclamó como ausente de la colección. Sin embargo, no aparece citada con el mismo número en el inventario de 1726, pudiendo esconderse tras las que habían sido renumeradas, pero permanecían en la misma sala de Batallas¹³³⁰.

¹³²⁸ Ver AHPM, 6267, f. 679v y ss. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³²⁹ Las medidas se establecen en función de las pinturas de esta serie localizadas.

¹³³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115-115v.

- 651** *Otro lienço de vatalla del mismo tamaño con un letrero en lo alto a doçe rrenglones que le tienen tres angeles y en bajo diçe año de mill y seis^{os} y veinte y dos a veinte nueue de agosto del n^o seis^{os} y cinquenta y uno la taso en tres mill y trezientos Reales* 30300

PIETER SNAYERS

Batalla de Fleurus.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

170 x 268 cm. aprox¹³³¹.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 651; Marqués de Leganés 1642, núm. 651; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 651; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala de las Batallas", núm. 651.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Formaba parte de la serie de batallas de la guerra del Palatinado, representando la victoria de Fleurus que obtuvieron los ejércitos imperiales el de mayo de 1622, fecha que rezaba la inscripción sobre la pintura a tenor de los inventarios. Como el resto de la serie permaneció en el Palacio de San Bernardo, documentándose en 1726 entre las demás obras de la sala de las Batallas¹³³².

- 652** *Otro lienço de vatalla del msmo tamaño con un letrero que diçe la vatalla de pargas contra el conde palatino del Reno por el duque de uauiera general por su mag^d cesarea en ocho de nobiembre año de mill y seis^{os} y veinte n^o seis^{os} y sesenta y dos la taso en tres mill y trezientos Reales* 30300

PIETER SNAYERS

Batalla de la Montaña Blanca

Bruselas, Musées Royaux des
Beaux Arts.
Inv. 1835.

170 x 265 cm. aprox.

Inscripciones: 651 ;
LA ROTA DELANTE DE PRAGA DEL
/
CONDE PALATINO DEL RENO POR
EL / DUCQUE DE BAVERA GNAL
POR SV. /
MAG CESAREA EN 8 NOVEMBRE /
AÑO 1620



¹³³¹ Las medidas se establecen en función de las pinturas de esta serie localizadas.

¹³³² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115v

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 652; Marqués de Leganés 1642, núm. 652; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 652; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Sala de las Batallas”, núm. 652; Marqués de Salamanca, a. 1867, Venta Salamanca París 1867, núm. 114; Adquirido por los Musées Royaux de Beaux Arts, Bruselas.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 87; Fetis 1867, p. 188-189, 210-214; Maeyer 1955, p. 173; López Navío 1962, p. 296; Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 275; Tokio 1988, núm. 67; Zapata Vaquerizo 1993, II/ III, p. 179.

Notas:

A simple vista se observa en número 652 que confirma su pertenencia a la colección Leganés. La obra que fue restaurada en 1956 y 1985¹³³³. Tal y como se expresa en la cartela original sobre el lienzo la pintura representa la derrota de los ejércitos del conde Christian del Palatinado por el duque Maximiliano de Baviera en la Montaña Blanca, en las cercanías de Praga el 8 de noviembre de 1620. Se trataba de una de las batallas de la incipiente guerra de los Treinta Años, aunque no mantiene la unidad temática del resto de la serie, que ilustraba batallas de la guerra del Palatinado. Existe un grabado de Wenceslaus Hollar de 1639 que en ocasiones ha sido considerado la inspiración para esta obra (Fetis). De la derrota de la Montaña Blanca se conocen otras pinturas realizadas por Snayers en el Bayerisches Armeenmuseum, en Ingolstadt (Alemania)¹³³⁴.

La pintura permaneció como el resto de la serie en la colección Leganés-Altamira, documentándose hasta 1726, donde permanecía en la sala de batallas, junto a sus compañeras y como ellas considerada obra de Snayers: *Otra Batalla del mismo tamaño y el mismo autor n° 651*. En el siglo XIX aparece en poder del marqués de Salamanca, siendo adquirida por el Museo en la venta parisina de la colección del marqués en 1867. En 1868 se cita en el inventario del marqués de Salamanca entre las obras vendidas en París, por precio de 4.550 francos.

653 *Otro lienço de a dos baras y dos terçias de ancho y dos y terçia de alto de un pais que tiene un hermitaño yncado de rodillas delante de un santo xpto cruzificado con una mitra a los pies n° seis^{as} y sesenta [sic] y tres la tasa en mill Reales*

ANÓNIMO

Paisaje con ermitaño

195,02 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 653; marqués de Leganés, 1642, núm. 653; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 653.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹³³⁵.

¹³³³ Servicio de documentación del Museo de Bruselas.

¹³³⁴ Véase la lista de batallas de Snayers publicadas en Hrhcirík 2005.

¹³³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 654** *Otro lienço de quatro baras de alto y bara y dos terçias de ancho un pais con un hermitaño y un angel que le esta ablando n^o seis^{as} y sesenta [sic] y quatro la taso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Paisaje con ermitaño

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 334,4 x 139,30 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 654; marqués de Leganés, 1642, núm. 654; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 654; conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio", núm. 654.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Pais de quattro varas de alto y dos varas menos quartta de ancho donde ai un angel hablando con un hermitaño numero 654*¹³³⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 655** *Otro lienço grande de dos baras y media de ancho y tres y tres quartas de alto de un pais que tiene un varco pequeño con tres figuras pequeñas dentro y otras tres figuras pequeñas en tierra con dos vacas n^o seis^{as} y sesenta [sic] y cinco y la taso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 208,95 x 313,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 655; marqués de Leganés, 1642, núm. 655; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 655; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Antesala del Cuarto Bajo, núm. 655

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del palacio¹³³⁷. Posteriormente vuelve a citarse en el propio palacio en 1726: *Un pais de mano de un Italiano de Diferentes figuras, y arboledas, n^o 655*¹³³⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹³³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122.

¹³³⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹³³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

- 656** *Otro lienço de dos baras y terçia de ancho y dos terçias de alto de un pais con m^{ta} dos hermitaños uno sentado y el otro en pie n^o seisçientos y çinquenta y seis se taso en morata*

ANÓNIMO

Paisaje con ermitaños

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 55,72 x 195,02. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm.656; marqués de Leganés, 1642, núm. 656; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 656; conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Cuarto del Mayordomo don Ignacio”, núm. 2358.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296 .

Notas:

Aunque se afirma en el inventario general que fue destinada a la villa de Morata, no se localiza en el inventario de este lugar¹³³⁹. Sin embargo años después vuelve a comparecer en la colección, esta vez en el palacio de San Bernardo en 1726, cuando se identifica con una pintura renumerada: *Un Pais con dos Hermittañes el uno estta senttado, y el otro en pie con una Palma en la mano demas de dos varas de ancho n^o 2358*¹³⁴⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 657** *otro lienço de dos baras y media de ancho y tres y tres quartas de alto de un pais en que ay un carro cargado y un hombre en pie junto a el y una muger con una çesta de guebos y un hombre sentado n^o seisçientos y çinquenta y siete le taso en mill Reales*

16000

ANÓNIMO

País con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 313,42 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 657; marqués de Leganés, 1642, núm.657; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 657; conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Antesala del Cuarto Bajo, núm. 657.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII cuando se incluye entre otras obras en el cuarto Bajo del Palacio¹³⁴¹. Posteriormente se cita en 1726: *Un Pais de mano de un Italiano de quattro v^s*

¹³³⁹ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 123.

¹³⁴¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

de alto y dos y media de ancho de distintos Arboles, y una mujer nº 657¹³⁴². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 658** *Otro lienzo de vara y terçia de ancho y bara y dos terçias de alto de un pais en que esta un hermitaño sentado y escriuiento nº seis^{os} y çinquenta y ocho le taso en quinientos Reales* 0500

PEETER SNAYERS (¿?)

Paisaje con Ermitaños

No localizada.

Documentada por última vez en 1713

137 x 84 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 658, Marqués de Leganés 1642, núm. 658; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm.658; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, 1753, “Pieza Baja que cae a la Huerta”.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

El cuadro que inicia la serie de ermitaños, atribuida a Snayers debido a la firma del cat. 661. Esta primera que abría el grupo se dio por desaparecido en 1711 cuando se revisa la colección para su herencia por el Conde de Altamira¹³⁴³. Sin embargo había sido trasladado a las casas de Campo antes de la muerte del III marqués de Leganés, documentándose allí en 1713:

En la pieza vaja que cae a la Huerta

658. Una Pintura de vara y terçia de Ancho y vara y dos terçias de Alto, un Pais en q esta un Hermitaño senttado escriuiendo y es del numero seisçientos y çinquenta y ocho, tasada en quinientos R^s¹³⁴⁴

En 1856 José de Madrazo poseía un cuadro procedente de la galería Altamira que puede identificarse con éste, aunque las medidas más pequeñas y el hecho de que afirme que estaba firmado por Jacques de Artois arrojen dudas:

458 Pais con un ermitaño

Sentado en una piedra escribiendo en un libro (Firmado)

137 x 84

*Galería de Altamira*¹³⁴⁵.

Este cuadro pasó a propiedad del marqués de Salamanca, en cuya colección de la Quinta de Vista Alegre se cita en fecha indeterminada con idéntica descripción¹³⁴⁶. Desde entonces no se tienen más noticias. Al no haber sido localizado no puede afirmarse con seguridad que se trata de la pintura que poseyó Leganés.

- 659** *Otro lienzo del mismo tamaño de un pais con hermitaño yncado de rodillas delante de un santo xpto dandose en los pechos nº seis^{os} y çinquenta y nueue le taso en treçientos y tr^a Reales* 0330

¹³⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

¹³⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹³⁴⁴ Archivo Diocesano, C^a2105/ 4.

¹³⁴⁵ Madrazo 1856, p. 112, núm. 458.

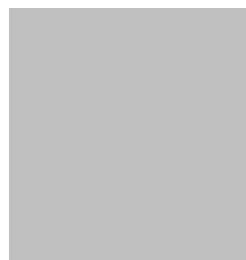
¹³⁴⁶ Vista-Alegre s.n., p. 108, núm. 445.

PEETER SNAYERS (¿?)

Paisaje con Ermitaño

Colección Privada.

192 x 111 cm. aprox.



Inscripciones: 659

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 659, Marqués de Leganés 1642, núm. 659; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 659; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, "Galería grande del Cuarto Bajo; Condes de Altamira a. 1812, Palacio de Madrid, Pieza antecomedor; sustraído por el ejército francés 12 noviembre 1812; probablemente devuelto en 1815; Madrid Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

El cuadro mantiene idénticas características formales, medidas y pertenece a la misma serie que el cat. 661, en el que aún se ve la firma de Snayers. La obra permaneció en la colección Leganés-Altamira, probablemente fue una de las dos obras de esta serie sustraídas por el ejército francés en 1812, posteriormente devuelta a la familia Altamira¹³⁴⁷. Permanece en colección privada madrileña, donde puede apreciarse el número de la colección aún sobre el lienzo.

660 *Otro lienço de bara y terçia de ancho y dos baras y terçia de alto de un pais con un hermitaño haziendo orax^{on} delante de una cruz y un altar con una ymagen de nra señora y otro hermitaño encendiendo las luces n^o seis^{as} y sesenta la taso en quatroçientos Reales*

0400

PEETER SNAYERS (¿?)

Paisaje con Ermitaño

192 x 111 cm.

No localizado.

Documentado por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 660, Marqués de Leganés 1642, núm. 660; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 660; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, "Galería que sigue al Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 660.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Por su pertenencia a la serie se considera la autoría de Snayers, como su compañera cat. 661, que mantiene aún la firma. Sin embargo en el inventario realizado en 1726 se consideraba realizada por un anónimo autor italiano.

661 *Otro lienço del mismo tamaño de un pais con un hermitaño con una cruz a cuestas y en las manos unas manoplas y en los pies una cadena y otro* 10000

¹³⁴⁷ AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

hermitaño con unas cebollas Rabanos y berças al pie de una cruz n^o seis^{as} y sesenta y uno la tasa en mill Reales

PEETER SNAYERS

Paisaje con Ermitaño

Colección Privada.

190 x 108,5 cm.

Inscripciones: 661.

Firmado: Peeter Snayers F / Bruxelles



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 661, Marqués de Leganés 1642, núm. 661; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm.661; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Galería que se sigue [al oratorio]”, núm. 2312 (?); Condes de Altamira a. 1812, Palacio de Madrid, Pieza ante-comedor; Sustraído por el ejército francés 12 noviembre 1812; probablemente devuelto en 1815; José de Madrazo 1856, núm. 603; Marqués de Salamanca 1861, Quinta de Vista Alegre, núm. 570; Marqués de Salamanca 1868, núm. 570; Marqués de Salamanca 1883, núm. 39; Subasta Alcalá Octubre 2001, lote 42.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Madrazo 1856, p. 146,; Vista-Alegre s. n., p. 136-137; ; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 173 ; Subasta Alcalá 4 octubre 2001, p. 25.

Notas:

Se trata del mejor documentado de toda la serie. Permaneció en la colección Leganés-Altamira, siendo probablemente una de las dos pinturas que desaparecieron de las casas del conde en 1812: *dos países como de 4 var. que representan unos Hermitaños en le desierto de Pieter Snaers*¹³⁴⁸. Posteriormente sería devuelto a los Altamira como la mayoría de estas confiscaciones. De esta familia lo adquirió Madrazo de quien posteriormente pasó a Salamanca en cuyo poder se documenta hasta su muerte en 1883 pasando por varias colecciones privadas hasta su reapareción en el mercado del arte en Madrid en 2001.

662 *Otro lienço del mismo tamaño de dos baras y terçia de alto y tres baras escasas de ancho en q esta pintada una muger en pie y vestida de negro con un perrito en las manos y alrededor della otros muchos perritos de diferentes colores y cada uno con su nombre n^o seis^{as} y sesenta y dos la tasa en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Retrato femenino con perros

195,02 x 250,74 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

¹³⁴⁸ AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 662; marqués de Leganés, 1642, núm. 662; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 662.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Balis 1983, p. 50.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹³⁴⁹.

No ha sido posible comprobar si una pintura similar se encuentra en la embajada belga en Madrid, como afirmó Arnout Balis.

663 *Un Retrato del dux de uenencia en quierpo entero n1 seisçientos y sesenta y tres m^{ta} se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Dux de Venecia

Madrid. Palacio del Senado, nº 120.

L. 185 x 97 cm.

Inscripciones: 663; +450+



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 663; marqués de Leganés, 1642, núm. 663; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 663; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. 450; José de Madrazo 1856, nº 143; marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 143; Marqués de Salamanca 1867, núm. 143; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Madrazo 1856, p. 38; Vista Alegre s. n., p. 38; Madrid 1902, p. 82, nº 498 ; Avilés 1903, p. 83, nº 84 ; Avilés 1917, p. 84, p. 100; Díaz Padrón 1976, p. 1115; Lafuente Ferrari 1980, p. 199; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 429; Agulló 1996, p. 152; de Antonio 1999, p. 82.

Notas:

La serie de personajes venecianos (cat. 663-702) fue destinada por Leganés a las casas de Morata de Tajuña existiendo dos versiones de la mayoría de estos personajes estereotipado. En Morata vuelven a localizarse en 1753 ya como parte de la colección Altamira. En ese momento se encontraban en repartidas en tres habitaciones distintas: la llamada “Pieza grande de los quartos nuevos, que las ventanas dan la Juego de Pelota”, el entonces conocido como “Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos” y la llamada “Pieza primera del cuarto nuevo”. Sin que puedan identificarse con seguridad cada una de las pinturas dada la repetición de argumentos.

En 1807 cuatro obras de la serie fueron restauradas por Francisco Carrafa, sin definir los temas¹³⁵⁰. Probablemente los cuatro ejemplares que reaparecen en la colección Madrazo tiempo

¹³⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹³⁵⁰ AHN, Nobleza, Baena C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

después y que pasarían después al marqués de Salamanca. Camino que también sufrió la pintura que nos ocupa y que iniciaba la serie.

Madrazo las atribuye a Cesar Vecellio, bajo quien hay que considerar la autoría intelectual de las obras, aunque quizá no la factura final, pues son pinturas de inicios del siglo XVII.

Este retrato del dux de Venecia había destinado, junto con el resto de la serie a las casas de Morata, donde se describe a su muerte: *Otra de un doge di venetia n.º seis^{os} y sesenta y tres*¹³⁵¹ La aparición de los números de los inventarios de 1655 y 1753, no advertidos hasta ahora, afinan la pertenencia a las colecciones de Leganés y Altamira, de donde fue adquirido sucesivamente por Madrazo, Salamanca y en 1883 vendido a la institución del Senado.

664 *Otro Retrato en querpo entero de un general de la mar veneçiano n.º seis^{os} y sesenta y quatro se taso en m.^a*

ANÓNIMO

General del mar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 664; marqués de Leganés, 1642, núm. 664; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 664; conde de Altamira, Morata de Tajuña, (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de un general di mare numero seis^{os} y sesenta y quatro*¹³⁵². En 1753 no se individualiza esta obra, no documentándose desde 1655.

665 *Otro de almirante del arsenal n.º seis^{os} y sesenta y cinco se taso en m.^a*

ANÓNIMO

Almirante del Arsenal

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 665; marqués de Leganés, 1642, núm. 665; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 665; conde de Altamira, Morata de Tajuña, “Pieza grande de los quartos nuevos, que las ventanas dan la Juego de Pelota” núm. 464.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Almiragio del Arsenale nu.º seis^{os} y sesenta y cinco*¹³⁵³. En 1753 aparece una pintura bajo esta descripción pudiendo corresponder con esta entrada o con el cat. 674, sin que haya más noticias.

¹³⁵¹ AHPM, 6267, f.701v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁵² AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁵³ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

666 *Otro del sabio de tierra firme n° seis^{os} y sesenta y siete se taso en m^a*
m^a

ANÓNIMO

Sabio de Tierra firme

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 666; marqués de Leganés, 1642, núm. 666; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 666; conde de Altamira, Morata de Tajuña, Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos”, núm. 467 (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría allí bajo el número 656 por error: *Otra de un sabio de terra ferma n° seis^{os} cinquent y seis*¹³⁵⁴. En 1753 aparece sola pintura bajo esta identidad, pudiendo corresponder a esta entrada o al cat. 682. Desde entonces no hay más noticias de esta obra.

667 *Otro del abogado del comun n° seis^{os} y sesenta y siete se taso en m^a*
m^a

ANÓNIMO

Abogado del Común

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 667; marqués de Leganés, 1642, núm. 667; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 667; conde d Altamira, Casas de Morata de Tajuña, 1753, núm. 468 (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Abogador di comun n° seis^{os} y sesenta y siete*¹³⁵⁵. En 1753 aparece una pintura bajo esta descripción pudiendo corresponder con esta entrada o con el cat. 676, sin que haya más noticias.

668 *Otro tambien en cuerpo entero del noble bordinario n° seisçientos y sesenta y*
m^a *ocho se taso en m^a*

¹³⁵⁴ AHPM, 6267, f. 699v. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁵⁵ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Noble ordinario

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 668; marqués de Leganés, 1642, núm. 668; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 668; conde de Altamira, Morata de Tajuña, núm. 463?

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un nobile ordi^o n^o seis^{as} y sesenta y ocho*¹³⁵⁶. En 1753 aparecen una sola pintura con esta descripción en Morata pudiendo corresponder a esta entrada de 1655 o a la siguiente. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

669 *Otro tambien del noble bordinario n^o seis^{as} y sesenta y nueue se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Noble ordinario

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 669; marqués de Leganés, 1642, núm. 669; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 669; conde de Altamira, Morata de Tajuña, núm. 463(?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un nobile ordin^o num^o seis^{as} y sesenta y nuebe*¹³⁵⁷. En 1753 aparece una sola pintura bajo esta descripción, , pudiendo corresponder a esta entrada de 1655 o a la anterior. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

670 *Otro del dux de Veneçia n^o seis^{as} y setenta se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO

Dux de venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

¹³⁵⁶ AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁵⁷ AHPM, 6267, f. 701v ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 670; marqués de Leganés, 1642, núm. 670; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 670; conde de Altamira, Morata de Tajuña, “Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos”, núm. 472

Bibliografía: López Navío 1962, p. 296; Agulló 1996, p. 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un doge diuentio n° seis^{os} y sesenta*¹³⁵⁸. En 1753 vuelve a citarse con seguridad, dado que el otro retrato de este argumento está identificado con el que se encuentra en el senado, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

671 *Otro de un procurador cauallero n° seis^{os} setenta y uno se taso en morata m^{ta}*

ANÓNIMO

Procurador

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 671; marqués de Leganés, 1642, núm. 671; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 671; conde de Altamira, Morata de Tajuña, “Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos” núm. 469 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí bajo el erróneo núm.661 como: *Una de un procuratore Cabalier nu° seis^{as} y sesenta y una*¹³⁵⁹. En 1753 aparece una sola pintura bajo este tema, pudiendo corresponder a ésta entrada o a la siguiente. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

672 *Otro asimismo de un procurador cauallero n° seis^{os} setenta y dos se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Procurador

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 672; marqués de Leganés, 1642, núm. 672; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 672; conde de Altamira, Morata de Tajuña, núm.469 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

¹³⁵⁸ AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁵⁹ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra intitulada assi Porcuratore Cabalier nu^o seis^{as} y setenta y dos* ¹³⁶⁰. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, pudiendo corresponder a esta entrada de 1655 o a la anterior. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

673 *Otro del capitan grande n^o seis^{as} y setenta y tres se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

General del mar

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 673; marqués de Leganés, 1642, núm. 673; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 673; conde de Altamira, Morata de Tajuña, “Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos”, núm. 480.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra capitano grande num^o seis^{as} y setenta y tres* ¹³⁶¹. En 1753 aparece una sola pintura bajo esta descripción, pudiendo corresponder a esta entrada o al cat. 678. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

674 *Otro del almirante del arsenal n^o seis^{as} y setenta y quatro se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Almirante del arsenal

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 674; marqués de Leganés, 1642, núm. 674; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 674.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Pintura q esta intitulada Admiraglio del Arsenale con su marco negro num^o seis^{as} y setenta y quatro* ¹³⁶². En 1753 aparece una pintura bajo esta descripción pudiendo corresponder con esta entrada o con el cat. 676, sin que haya más noticias.

¹³⁶⁰ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶¹ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶² AHPM, 6267, f. F.699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

675 *Otro del canallero del dux n^o seis^{os} y setenta y cinco se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Caballero del dux

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 664; marqués de Leganés, 1642, núm. 664; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 664; conde de Altamira, Morata de Tajuña, (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Pintura q esta intitulada Admiraglio del Arsenale con su marco negro num^o seis^{os} y setenta y quatro*¹³⁶³. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura, dado que no se individualiza en el inventario de 1753.

676 *Otro del abogado del comun n^o seis^{os} y setenta y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Abogado del común

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 676; marqués de Leganés, 1642, núm. 676; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 676; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 468(¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un abogado di comun n^o seis^{os} y setenta y seis*¹³⁶⁴. En 1753 aparece una pintura bajo esta pudiendo corresponder con esta entrada o con el cat. 667, sin que haya más noticias.

677 *Otro del general de la mar n^o seis^{os} y setenta y siete se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

General del mar

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

¹³⁶³ AHPM, 6267, f. F.699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶⁴ AHPM, 6267, f. 701; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 677; marqués de Leganés, 1642, núm. 677; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 677.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un general di mare n° seis^{as} y setenta y siete* ¹³⁶⁵. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura, dado que no se individualiza en el inventario de 1753.

678 *Otro del capitan orlande grande n° seis^{as} y setenta y ocho se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Capitán Grande

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en
1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 678; marqués de Leganés, 1642, núm. 678; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 678.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de un capitan orlande num° seis^{as} y setenta y ocho* ¹³⁶⁶. En 1753 aparece una sola pintura bajo esta descripción, pudiendo corresponder a esta entrada o al cat. 673. Desde entonces no hay más noticias.

679 *Otra del cavallero del dux n° seis^{as} y setenta y nueve se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Caballero del dux

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 679; marqués de Leganés, 1642, núm. 679; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 679; conde de Altamira, Morata de Tajuña, (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

¹³⁶⁵ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶⁶ AHPM, 6267, f. 688v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra como la dicha* [cabalier del doge] *nuº seiscientos y setenta y nueve* ¹³⁶⁷. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura, dado que no se individualiza en el inventario de 1753.

680 *Otro del cançiller grande nº seisºs y ochenta se taso en morata mª*

ANÓNIMO

Canciller Grande

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 680; marqués de Leganés, 1642, núm. 680; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 680.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de chancier Grande nº seisºs y ochenta* ¹³⁶⁸. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura, dado que no se individualiza en el inventario de 1753.

681 *Otro asimismo del cançiller grande nº seisºs y ochenta y uno se taso en mª*

ANÓNIMO

Canciller grande

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 681; marqués de Leganés, 1642, núm. 681; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 681.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de un chancier grande nº seisºs y ochenta y uno* ¹³⁶⁹. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura, dado que no se individualiza en el inventario de 1753.

682 *Otro asimismo de cuerpo entero como las demas del sabio de tierra firme nº seisºs y ochenta y dos se taso en mª*

¹³⁶⁷ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶⁸ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁶⁹ AHPM, 6267, f. 706v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Sabio de tierra firme

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 682; marqués de Leganés, 1642, núm. 682; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 682; conde de Altamira, Morata de Tajuña, “Reciuimiento subiendo d la escalera de retratos venecianos”, núm. 467 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de sabio de terra ferma n° seis^{as} y ochenta y dos*¹³⁷⁰. En 1753 aparece una sola pintura bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663, pudiendo corresponder a ésta entrada o a la pintura descrita en le cat. 666.

683 *Otro asimismo de cuerpo entero de una nouiça veneçiana n° seis^{as} y ochenta y tres se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO

General del mar

Madrid. Mercado del Arte 2003

Medidas desconocidas

Inscripciones: 683



(detalle)

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 683; marqués de Leganés, 1642, núm. 683; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 683; conde de Altamira, Morata de Tajuña, Pieza grande de los quartos nuevos, que las ventanas dan la Juego de Pelota”, núm. 456; Madrid, Galería Caylus 2003.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una nobiça venetiana n° seis^{as} y ochenta y tres*¹³⁷¹. En 1753 aparece una sola pintura bajo esta denominación, cuando se describe como *Otro retrato de una mujer sentada vestida de nouia y en la mano dra un auanico de pluma blanca con el rottulo de nouia Veneçiana de dho tamaño*. Descripción coincidente con la pintura que pasó por la Galería Caylus en 1683.

¹³⁷⁰ AHPM, 6267, f. 791v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁷¹ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

684 *Otra de una gentildona beneciana n^o seis^{as} y ochenta y quatro se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Gentildona

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 684; marqués de Leganés, 1642, núm. 684; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 684; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 448 o 482 (?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una Gentildona venetiana n^o seis^{as} y ochenta y quatro* ¹³⁷². En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

685 *Otro de una cantadina beneçiana n^o seis^{as} y ochenta y cinco se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Campesina

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 685; marqués de Leganés, 1642, núm. 685; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 685; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 454 o 483 (?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de una cantadina venetiana n^o seis^{as} y ochenta y cinco* ¹³⁷³. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

686 *Otro de una meretriçe beneçiana n^o seis^{as} y ochenta y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

¹³⁷² AHPM, 6267, f. 706v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁷³ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Meretriz

No localizada.

Documentada por última vez en 1875

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 686; marqués de Leganés, 1642, núm. 686; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 686; conde de Altamira, Morata de Tajuña, núm. 452 o 476 (?); José de Madrazo 1856, núm. 299; Marqués de Salamanca, h. 1861, Palacio de vista Alegre, núm. 299; Marqués de Salamanca 1868, núm. 299.

Bibliografía: Madrazo, p. 73-74; Vista Alegre, p. 73; Venta Salamanca 1875, p. 67-68; López Navío 1962, p. 297; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 433; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una meretrice Venetiana n° seis^{as} y ochenta y seis* ¹³⁷⁴. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Madrazo poseyó una pintura que denomina cortesana veneciana, definición inexistente en los inventarios antiguos, probablemente un eufemismo para el oficio de la dama aquí retratada:

*Cesare Vecellio.**299 Cortesana Veneciana**Vestido y manto blanco de lana, con franja bordada, y metidas las manos en un manguito negro. (Tamaño natural)**186 x 107**Galería de Altamira*

Tras ser adquirida por el Marqués de Salamanca en 1861, estuvo presente en su finca de Vista Alegre, e inventariándose en 1868 a la muerte de su esposa, siendo finalmente ofertada en su venta parisina de 1875, sin que haya más noticias. Pero la de Madrazo y Salamanca, podría corresponder tanto con esta entrada de 1655 como con la del cat. 699

687 *Otro de una dogaresa beneçiana n° seis^{as} y ochenta y ocho se tasa en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Duquesa de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 687; marqués de Leganés, 1642, núm. 687; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 687; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 449 o 471 (?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una dogaresa veneciana n° seis^{as} y ochenta y siete* ¹³⁷⁵. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta

¹³⁷⁴ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁷⁵ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

688 *Otro de una gentildona beneçiana n^o seis^{as} y ochenta y ocho se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Gentildona

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 688; marqués de Leganés, 1642, núm. 688; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 688; conde de Altamira, Morata de Tajuña, úm. 448 o 482 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una gentildona venetiana n^o seis^{as} y ochenta y ocho* ¹³⁷⁶. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

689 *Otro de una camarera veneçiana n^o seis^{as} y ochenta y nueve se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Camarera

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 689; marqués de Leganés, 1642, núm. 689; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 689; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 451 o 474 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de una camarera venetiana n^o seis^{as} y ochenta y nueve* ¹³⁷⁷. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

¹³⁷⁶ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁷⁷ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

690 *Otro de una vedona beneçiana n^o seis^{as} y nobenta se taso en morata*
m^{la}

ANÓNIMO

Vinda veneciana

No localizada.

Documentada por última vez en 1868.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 690; marqués de Leganés, 1642, núm. 690; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 690; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 458 o 475 (?); Madrazo 1856, núm. 301; Marqués de Salamanca d. 1861, Finca de Vista Alegre s. f., núm. 301; Marqués de Salamanca 1868, núm. 301.

Bibliografía: Madrazo, p. 73--74; Vista Alegre, p. 73, Salamanca 1875, p. 67-68; López Navío 1962, p. 297; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 432; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una Bedoua Venetiana n^o seis^{as} y nobenta*¹³⁷⁸. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

Una pintura similar fue adquirida por Madrazo, donde se describe como

301 *Vinda Veneciana*

Con la cabeza descubierta, rubio el cabello, vestido y guantes negros (*Tamaño natural*)

186 x 107 cm.

Galería de Altamira

Tras ser adquirida por el Marqués de Salamanca en 1861, estuvo presente en su finca de Vista Alegre, siendo finalmente ofertada en su venta parisina de 1875, sin que haya más noticias. Pero la de Madrazo y Salamanca, podría corresponder tanto con esta entrada de 1655 como con la del cat. 692.

691 *Otro de una dogaresa beneçiana n^o seis^{as} nobenta y uno se taso en morata*
m^{la}

ANÓNIMO

Duquesa de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 691; marqués de Leganés, 1642, núm. 691; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 691; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 449 471 (?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como *Otro de una dogaresa venetiana n^o seis^{as} y nobenta y uno*¹³⁷⁹. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción,

¹³⁷⁸ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁷⁹ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

692 *Otro de una vedoua beneçiana n^o seis^{as} y nobenta y dos se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Viuda de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 692; marqués de Leganés, 1642, núm. 692; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 692; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 458 o 475 (?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una Bodeua Venetiana n^o seis^{as} y nobenta y dos* ¹³⁸⁰. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

693 *Otro Retrato asimismo de cuerpo entero de una esposa veneçiana seis^o nobenta y*
m^{ta} *tres se taso en morata*

ANÓNIMO

Esposa de Venecia

Madrid. Mercado del Arte en 2003

Medidas desconocidas.

Inscripciones: 693



Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 693; marqués de Leganés, 1642, núm. 693; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 693; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, núm. 481 (?); Madrid, Galería Caylus 2003

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

¹³⁸⁰ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un Retrato de una sposa Venetiana n.º seis y noventa y tres* ¹³⁸¹. En 1753 aparecen una sola pintura bajo este tema, en el Recibimiento donde se encuentran otras de la serie, descrita como *Otro retrato de una esposa veneciana del mismo tamaño*. Coincide con la obra que pasó en 2003 por la Galería Caylus

694 *Otro de una artegiana veneciana n.º seis y noventa y quatro se tasa en m.^a*
m.^a

ANÓNIMO

Artesana veneciana

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 694; marqués de Leganés, 1642, núm. 694; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 694; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 453 o 478 (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de Artesiana Venetiana n.º seis y noventa y quatro* ¹³⁸². En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

695 *Otro de una serua veneciana n.º seis y noventa y cinco se tasa en m.^a*
m.^a

ANÓNIMO

Sierva de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1875.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 695; marqués de Leganés, 1642, núm. 695; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 695; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 455 (?); Madrazo 1856, núm. 302; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 302; Marqués de Salamanca 186, núm. 302; Marqués de Salamanca 1868, núm. 302; Venta Salamanca 1875, núm. 96.

Bibliografía: Madrazo, p. 73--74; Vista Alegre, p. 73, Salamanca 1875, p. 67-68; López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una serba venetiana n.º seis y noventa y cinco* ¹³⁸³. En 1753 aparecen una sola pintura bajo esta descripción, en las Casas de Morata.

¹³⁸¹ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁸² AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁸³ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Una pintura similar fue adquirida por José de Madrazo:

302 *Sierva Veneciana*

Trae vestido interior verde, una especie de ropon blanco y toca de gasa amarilla, caída naturalmente (tamaño natural)

186 x 107

Tras ser adquirida posteriormente por el Marqués de Salamanca en 1861, estuvo presente en su finca de Vista Alegre, siendo finalmente ofertada en su venta parisina de 1875, sin que haya más noticias. Pero la de Madrazo y Salamanca, podría corresponder tanto con esta entrada de 1655 como con la siguiente

696 *Otro retrato de una donçella veneçiana n^o seis^{as} y nobenta y siete se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Doncella de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 687; marqués de Leganés, 1642, núm. 687; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 687; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 457 o 477 (?)

Bibliografía: Madrazo, p. 73-74; Vista Alegre, p. 73, Salamanca 1875, p. 67-68; López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una dogaresa veneciana n^o seis^{as} y ochenta y siete* ¹³⁸⁴. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Una de ellas se cita en 1856 en poder de Madrazo:

300 doncella Veneciana

Está vestida de negro con un largo manto blanco que le cae de la cabeza sobre los hombros y espaldas (tamaño natural)

186 x 107 cm.

Galería de Altamira.

Tras ser adquirida por el Marqués de Salamanca en 1861, estuvo presente en su finca de Vista Alegre, siendo finalmente ofertada en su venta parisina de 1875, sin que haya más noticias. Pero la de Madrazo y Salamanca, podría corresponder tanto con esta entrada de 1655 como con la siguiente.

697 *Otro retrato de una donçella veneçiana n^o seis^{as} y nobenta y siete se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Doncella veneciana

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

¹³⁸⁴ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 697; marqués de Leganés, 1642, núm. 697; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 697; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 457 o 477 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Véase el número anterior.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de una doncella venetiana n.º seis^{as} y nobenta y siete* ¹³⁸⁵. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663.

698 *Otro de una serba veneçiana n.º seis^{as} y nobenta y ocho se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Sierva de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 698; marqués de Leganés, 1642, núm. 698; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 698; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 455 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Véase el cat. 695.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una serba venetiana n.º seis^{as} y nobenta y ocho* ¹³⁸⁶. En 1753 aparece una sola pintura bajo este tema, que pudiera corresponder a esta entrada o al cat. 695.

699 *Otro de una meretriçe beneçiana n.º seis^{as} y nobenta y nueve se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Meretriç veneciana

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 699; marqués de Leganés, 1642, núm. 699; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 699 Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 452 o 476 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

¹³⁸⁵ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁸⁶ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Notas:

Véase cat. 686

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de una meretrice venetiana n° seis^{ss} y nobenta y nueve* ¹³⁸⁷. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

700 *Otro Retrato de una artigiana beneçiana n° setecientos se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Artesana de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 700; marqués de Leganés, 1642, núm. 700; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 700; conde de Altamira, Morata de Tajuña, 453 o 478 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de Artegiana Venetiana num° setecientos* ¹³⁸⁸. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663.

701 *Otro de una camarera veneçiana n° setecientos y uno se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Camarera de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 701; marqués de Leganés, 1642, núm. 701; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 701; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 451 o 474 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de una camarera venetiana n° setecientos y uno* ¹³⁸⁹. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

¹³⁸⁷ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁸⁸ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹³⁸⁹ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

702 *Otro Retrato asimismo en cuerpo entero como los demas de una contadina m^{ta} beneçiana n^o setezientos y dos se taso en morata*

ANÓNIMO

Campesina de Venecia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1630, núm. 702; marqués de Leganés, 1642, núm. 702; marqués de Leganés 1655, Morata de Tajuña, núm. 702; Conde de Altamira, Morata de Tajuña, 454 o 483 (¿?)

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Agulló 1996, p. 152 y 162.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de contadina Venetiana n^o setezientos y dos*¹³⁹⁰. En 1753 aparecen dos pinturas bajo esta descripción, en sendas salas de las Casas de Morata, véase cat. 663. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

703 *Un quadro de mas de tres baras de alto y bara y media de ancho que sirbe de sobrepuerta en el estrado del quarto alto en que esta pintada una muger con dos niños y muchas flores que significa la primavera n^o setezientos y tres la taso en mill Reales*

18000

SEGUIDOR DE JUAN VAN DER HAMEN

Alegoría de la Primavera

Madrid. Colección privada (en 1966)

Aprox. 250 x 142 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 703; Marqués de Leganés 1642, núm. 703 ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 703; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería Grande", núm. 703; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV conde de Altamira, hasta 1864, núm. 451; Por herencia su hija Maria Cristina Duquesa de Sanlúcar la mayor; Madrid mercado del Arte 1966

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Triado, 1975, pp. 37, 64; Pérez Sánchez, 1983, p. 17; Jordan, 1985, p. 146, n. 8; Cherry-Burke, 1997, I, p. 321; Jordan 2005, p. 201.

¹³⁹⁰ AHPM, 6267, f. 705v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Notas:

Adquirida por el Marqués de Leganés antes de 1637 junto a sus dos compañeras, fue destinada al palacio de San Bernardo, donde aún se mostraba en 1726 ya con la colección en poder de los condes de Altamira, cuando sorprendentemente se consideraba obra de autor italiano: *Otro Quadro por sobrepuertta; de mano de un Yttaliano de quattro varas de altto y vara y media de ancho donde ai una mujer senttada; y dos Niños dandola flores, n° 703*¹³⁹¹. Debió mantenerse en poder de esta casa nobiliaria, pues reaparece en 1864 en el inventario *postmortem* del XV conde Vicente Pío, cuando se describe de manera anónima: *451 8 Una Muger sentada á la que un hombre arrodillado ofrece un cesto de frutas. Parece representar el otoño. Escuela flamenca. Alto 10 pies Ancho 4-6½ Marco pintado.*¹³⁹² En la siguiente partición de la colección entre sus hijos, esta pasó a poder de su hijo José María, duque de Sessa¹³⁹³. Desde entonces se le pierde la pista hasta que en 1667 William Jordan dijo conocerla por una fotografía.

- 704** *Otro del mismo tamaño que ansi mismo sirbe de sobrepuerta en la misma pieza en que esta pintada una muger desnudo el medio lado en que ay pintados melones cardos y calabazas y un mono a la mano derecha que significa el otoño n° setezientos y quatro le taso en mill y quinientos Reales* 10500

SEGUIDOR DE JUAN VAN DER HAMEN

Alegoría de la Otoño

Madrid. Mercad del Arte (hacia 1975)

Aprox. 250 x 142 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 704; Marqués de Leganés 1642, núm. 704; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 704; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande”, núm. 704; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV conde de Altamira, hasta 1864, núm. 452; Por herencia su hija Maria Cristina Duquesa de Sanlúcar la mayor;; Madrid mercado del Arte 1966; Madrid Mercado del Arte 1971-

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297; Jordan, 1967, p. 153, 337, fig, 111 y 113. Bergström, 1970, p. 30; Triado, 1975, pp. 37, 64; Pérez Sánchez, 1983, p. 17. Jordan, 1985, p. 146, n. 8; Cherry-Burke, 1997, I, p. 321; Jordan 2005, p. 201.

Notas:

Adquirida por el Marqués de Leganés antes de 1637 junto a sus dos compañeras, la representación del Otoño fue igualmente destinada al palacio de San Bernardo, donde también se mostraba en 1726, pero en otro especio y sin autoría clara: *Otro de tres varas de altto, y vara y media de ancho esta por sobrepuertta ai una muger desnuda el medio cuerpo y ai disttintos generos de legumbres n° 704*¹³⁹⁴. Como las demás se mantuvo en poder de la casa Altamira hasta 1864 cuando se describe *452 7 Una*

¹³⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131.

¹³⁹² AHN-N, C^a 391. Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 451.

¹³⁹³ AHN-N, C^a 386, núm. 451. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

¹³⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130v.

*Muger sentada á la que un hombre arrodillado ofrece un cesto de frutas. Parece representar el otoño. Escuela flamenca. Alto 10 pies Ancho 4-6½ Marco pintado*¹³⁹⁵ En la siguiente partición de la colección entre sus hijos, esta pasó a poder de su hijo José María, duque de Sessa¹³⁹⁶. Desde entonces se le pierde la pista hasta que en 1667 William Jordan la conoció en el mercado madrileño en los años sesenta, donde ha aparecido regularmente. En la navidad de 1975 pasó por la galería Legar (Triadó).

- 705** *Otro del mismo tamaño que sirbe de lo mismo en la dha pieza en que esta pintada una muger con una banda lewantada en el ayre y un hombre yncada una rodilla dandole una azafate de ubas tintas y debajo de los pies muchos generos de ubas tintas digo de frutas que significa el berano n° setezientos y cinco la taso en mill y quinientos Reales*

10500

SEGUIDOR DE JUAN VAN DER HAMEN

Alegoría de la Verano

Madrid. Mercad del Arte
(en 1977)

Aprox. 250 x 142 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 705; Marqués de Leganés 1642, núm. 705; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 705; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería Grande”, núm. 705; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV conde de Altamira, hasta 1864, núm. 453; Por herencia su hija Maria Cristina Duquesa de Sanlúcar la mayor; Madrid mercado del Arte 1966; Madrid Mercado del Arte 1971

Bibliografía: López Navío 1962, p. 297 ; Jordan, 1967, p. 153, 337, fig. 111 y 113. Bergström, 1970, p. 30; Triado 1975, pp. 37, 64; Pérez Sánchez, 1983, p. 17.

Jordan, 1985, p. 146, n. 8; Cherry-Burke, 1997, I, p. 321; Jordan 2005, p. 201.

Notas:

Adquirida por el Marqués de Leganés antes de 1637 junto a sus dos compañeras, la representación del Verano fue igualmente destinada al palacio de San Bernardo, donde también se mostraba en 1726 sin autor: *Otro Quadro de ttres varas de alito y vara y media de ancho donde estta Pinttada una muger con una Banda Blanca, y lewanttada en el aire y un Hombre incado de rodillas dandola un azafatte de ubas tintas, n° 705*¹³⁹⁷. Como las demás se mantuvo en poder de la casa Altamira hasta 1864 cuando se inventaría como obra flamenca: *453 9 Una muger sentada parece representar el estio. Original de Escuela flamenca con pañero al anterior*¹³⁹⁸ En la siguiente partición de la colección entre sus hijos, esta pasó a poder de su hijo José María, duque de Sessa¹³⁹⁹. Desde entonces se le pierde la pista hasta que en

¹³⁹⁵ AHN-N, C^a 391. Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 452.

¹³⁹⁶ AHN-N, C^a 386, núm. 451. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

¹³⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130-

¹³⁹⁸ AHN-N, C^a 391. Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 452.

¹³⁹⁹ AHN-N, C^a 386, núm. 451. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

1667 William Jordan la conoció en el mercado madrileño en los años sesenta, donde ha aparecido regularmente. En la navidad de 1971 pasó por la galería Legar (Triadó) y en 1977 por la casa Durán, donde pasó como una escena mitológica¹⁴⁰⁰.

- 706** *Otro lienço de dos baras y media de ancho y dos escasas de alto que es una fabula en que estan desollando un satiro por aber le ganado por la musica n° setezientos y seis la taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Apolo y Marsias (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. -167,17 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 706; marqués de Leganés, 1642, núm. 706; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 706; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Antecarmara tras la porteria", núm. 706.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobreventana de dos varas y media de ancho y vara y media de alto en que estan desollando a un sarriro por auer perdido, pr la musica, n° 706*¹⁴⁰¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 707** *Otro del mismo tamaño y de la misma fabula en que estan tocando musica y unos que sirben de juezes para ver quien mejor toca y esta quadro y el anteçedente sirben de sobreventanas en dha pieza n° setezientos y siete y le taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Juicio de Apolo y Marsías

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. -167,17 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 707; marqués de Leganés, 1642, núm. 707; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 707; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Antecarmara tras la porteria", núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. .

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobreventana de dos varas y m^a de ancho y dos varas escasas de alto*

¹⁴⁰⁰ Madrid Sala Durán 20-22junio de 1977

¹⁴⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130v.

donde están tocando música y es un desafío de un satiro con una Ninfa y un viejo por Juez n° 707¹⁴⁰². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

708 Otro quadro de bara y media de alto y dos y media de ancho en que estan pintados la señora doña ynes de guzman y el señor marques de morata el s don diego y la negrilla n° setezientos y ocho se taso en morata

ANÓNIMO

Retrato de los hijos del I marqués de Leganés

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 125, 37 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 708; marqués de Leganés, 1642, núm. 708; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 708.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura en q estan retratados el M^e mi s^r de leganes mi s^{ra} la M^{sa} de Alm^{ra} el s^r Ambrosio y s D. Diego q^{do} eran niños*¹⁴⁰³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

709 Otro de bara menos sesma de alto y dos de ancho que es para sobre ventana en que estan pintadas verduras y fruta y una ardilla n° setezientos y nueene la taso en quatroçientos Reales 0400

ANÓNIMO

Bodegón con ardilla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

69,65 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 709; marqués de Leganés 1642, núm. 709; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 709; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Sala entre los dos patios", núm. 709.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298; Díaz Padrón 1976, p. 1886.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la llamada "segunda pieza", situada antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁴⁰⁴. Vuelve a citarse por última vez en 1726: *Otro Quadro de vara menos sesma de alto y dos varas de ancho por sobreventana y es un frutero n° 709*¹⁴⁰⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130v.

¹⁴⁰³ AHPM, 6267, f. 707v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁰⁴ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129.

Por la descripción es una probable pintura realizada por el entorno de Frans Snyders.

- 710** *Otro del mismo tamaño tambien para sobrebentana en que estan pintados dos gallos peleando n° setezientos y diez le taso en duzientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Gallos peleando

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

69,65 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 710; marqués de Leganés, 1642, núm. 710; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 710; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galeria que sigue a la pieza al lado del oratorio”, núm. 2337.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298; Díaz Padrón 1976, p. 1810.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la llamada “segunda pieza”, situada antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁴⁰⁶. Vuelve a citarse por última vez en 1726: *Una sobre venttana de tres quarttas de alto y dos varas y quartta de ancho donde ai dos gallos riñiendo n° 2337*¹⁴⁰⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Presumiblemente se trata de una pintura del entorno de Frans Snyders.

Un cuadro de este tema se vende en la Venta Stanley del 1 junio 1828, n° 27, pero Leganés tenía cuatro de este tema n° 316, 373, 375 y 710, que impiden con seguridad afirmar que se trata del mismo cuadro

- 711** *Otro de tres quartas de alto y dos baras algo mas de ancho en que estan pintados dos monos frutas y berduras n° setezientos y bonçe la taso en duzientos Reales*

ANÓNIMO

Bodegón con monos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,68 x -62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1637, núm. 711; marqués de Leganés, 1642, núm. 711; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 711; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298; Díaz Padrón 1976, p. 1916.

Notas:

¹⁴⁰⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 126.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de vara menos sesma de alto por sobreventana en que ai dos manos y todo genero de fruttas n° 710*¹⁴⁰⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 712** *Otro del mismo tamaño en que estan pintados unos países con unas casas antiguas y dos pastores guardando unas obigitas n° setezientos y doçe la taso en treinta y tres Reales* 0033
ANÓNIMO

Paisaje con pastores y ganado

69,65 x 167,16 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 712; marqués de Leganés, 1642, núm. 712; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 712; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande”, núm. 712.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otra sobre ventana de mano de Horrente de tites quarttas de alto con algunas figuras n° 712*¹⁴⁰⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 713** *Otra del mismo tamaño en que esta pintada una muralla antigua en un garden y deujo un hombre a caualllo con un quitasol y un criado delante con una liebre en un palo al ombro y otras figuritas n° setezientos y treze la taso en cient Reales* 0100

ANÓNIMO

Paisaje con murallas, jardín y figuras

Santiago de Compostela. Colección Particular

50 x 150 cm.

Inscripciones: 713, 67;



Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 713; marqués de Leganés, 1642, núm. 713; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 713; Conde de Altamira 1726, Palacio de San

¹⁴⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

¹⁴⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132.

Bernardo, “Antesala del Cuarto Bajo”, núm. 713; Conde de Altamira 1864, núm. 67; José María Moscoso, Duques de Sessa, d. 1864; Santiago de Compostela, colección particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo se cita en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII cuando se afirma que esta pintura se encuentra en el cuarto Bajo del Palacio¹⁴¹⁰. Posteriormente aparece en el inventario del mismo palacio en 1726: *Otra sobre Ventana de dos barras, poco mas de ancho, y tres quarttas, de alitto donde estta una mujer, n° 713*¹⁴¹¹. Se documenta en 1864 a la muerte de Vicente Pío Moscoso, XV conde de Altamira, .siendo descrito en su inventario postmortem como: *67 571 Un pais con ruinas. Anónimo alto 2 11 1/2 ancho 6-5 Marco pintado de encarnado.*¹⁴¹². En la partición de sus bienes pasó a su hijo José María duque de Sessa¹⁴¹³, y por sucesivas herencias familiares hasta su propietario actual.

714 *Otro del mismo tamaño en que esta pintada una caseria y un pastor
hechado guardando unas obejas n° setezientos y catorçe la taso en
çinquenta Reales*

0050

ANÓNIMO

Paisaje con caseríos y pastor echado

Santiago de Compostela.
Colección Particular

50 x 150 cm.

Inscripciones: 714 ; 172;



Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 714; marqués de Leganés, 1642, núm. 714; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 714; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del Cuarto Bajo”, núm.714; Conde de Altamira 1864, núm. 172.; María Cristina Moscoso, Duquesa de Sanlúcar, d. 1864; Santiago de Compostela, colección particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho donde ai una cazeria de mano de un flamenco n° 714*¹⁴¹⁴. Se documenta en 1864 a la muerte de Vicente Pío Moscoso, XV conde de Altamira, .siendo descrito en su inventario postmortem como: *172 266 Un pais. A la derecha del espectador se vé la parábola del Samaritano. Copia flamenca. Alto 2-11 Ancho 6-5 Marco dorado.*¹⁴¹⁵.

¹⁴¹⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

¹⁴¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm.67. La etiqueta pegada al lienzo corresponde al número antiguo citado en este mismo inventario.

¹⁴¹³ ANH, Nobleza, Baena, Cª 386. Apéndice Documental, doc. 22

¹⁴¹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114v.

¹⁴¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm.172. La etiqueta pegada al lienzo corresponde al número antiguo citado en este mismo inventario.

En la partición de sus bienes pasó a su hija María Cristina, duquesa de Sanlúcar¹⁴¹⁶, y por sucesivas herencias familiares hasta su propietario actual.

- 715** *Mas otro lienço de dos baras y una terçia de ancho y tres quartas de alto en que esta pintado un pais y un hombre y dos mugeres con unas çestas que ban de camino n° setezientos y quinze la taso en çient Reales* 0100

ANÓNIMO (¿ORRENTE?)

Paisaje con figuras.

No localizada.

62,68 x 195,62 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 715; marqués de Leganés, 1642, núm. 715; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 715; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande”, núm. 715

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otra sobrepuertta de tres quarttas de alto donde ai un Hombre, y dos mugeres de mano de Horrente, n° 715*¹⁴¹⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 716** *Otro pais de dos baras y una ochaba de ancho y tres quartas de alto en que esta pintado a un lado un hombre y una muger que ban de camino con un perrito delante y del otro un pastor guardando unas obejas y arriba en un monte una cruz n° setezientos y diez y seys la taso en treinta y tres reales* 0033

ANÓNIMO

Paisaje con figuras

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

63,68 x 177,6 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 714; marqués de Leganés, 1642, núm. 714; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 714; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antesala del Cuarto Bajo, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 288.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobrepuertta de tres quarttas de alto y dos Baras poco mas de ancho donde ai un Hombre, y una muger, n° 716*¹⁴¹⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴¹⁶ ANH, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22

¹⁴¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132.

¹⁴¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

-
- 717** *Otro del mismo tamaño en que esta pintada una gitana con un niño a las espaldas diciendo la buena ventura a un hombre y a una muger y encima otras dos figuritas n° setezientos y diez y siete la taso en çinquenta Reales* 0050

ANÓNIMO

Gitana diciendo la buenaventura

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

63,68 x 177,6 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 717; marqués de Leganés, 1642, núm. 717; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 717.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁴¹⁹.

-
- 718** *Otro de dos baras y una terçia de ancho y tres quartas de alto en que esta pintado un nombre que tira con una escopeta a unas anades n° setezientos y diez y ocho la taso en çinquenta Reales* 0050

ANÓNIMO

Cacería de ánades

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,68 x 195,62 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 718; marqués de Leganés, 1642, núm. 718; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 718; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Recibimiento de mi señora", núm. 718.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726, sin mencionar el tema.: *Otra sobre venttana del mismo tamaño, n° 718*¹⁴²⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

-
- 719** *Otro poco mas de dos baras de ancho y tres quartas de alto en que esta pintada una antigüedad cubierta de ramas y un hombre y una muger parados que estan ablando n° setezientos y diez y nueue la taso en treinta y tres Reales* 0033

¹⁴¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

¹⁴²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

ANÓNIMO

Paisaje con monumento

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,69 x +167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 719; marqués de Leganés, 1642, núm. 719; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 719; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Antesala del Cuarto Bajo", núm. 798.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII, el que se incluye entre las que se encontraban en el cuarto Bajo del palacio¹⁴²¹. Vuelve a documentarse por última vez en 1726: *Una sobre Ventana de tres quartas de alto donde esta pintada una antigüedad n° 719*¹⁴²². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

720 *Otro del mismo tamaño en que estan pintados dos hombres que ban de camino digo dos frayles y un hombre vestido de azul a pie y lleva una muger que parece ba muerta sobre un caualllo n° setezientos y veinte la tasa en treinta y tres Reales*

0033

ANÓNIMO

Paisaje con figuras

Santiago de Compostela.
Colección Particular

50 x 150 cm.

Inscripciones: 729; 170;



Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 720; marqués de Leganés, 1642, núm. 720; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 720; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Antesala del Cuarto Bajo", núm. 720; Conde de Altamira 1864, núm. 170.; María Cristina Moscoso, Duquesa de Sanlúcar, d. 1864; Santiago de Compostela, colección particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII, el que se incluye entre las que se encontraban en el cuarto Bajo del palacio¹⁴²³. Vuelve a documentarse por última vez en

¹⁴²¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴²² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

¹⁴²³ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

1726: *Una sobre ventana de Distintas figuras de tres quartas de alto; y dos varas de ancho, n° 720*¹⁴²⁴. Se documenta en 1864 a la muerte de Vicente Pío Moscoso, XV conde de Altamira, siendo descrito en su inventario postmortem como: *Un pais. A la derecha del espectador se vé la parábola del Samaritano. Copia flamenca. Alto 2-11 Ancho 6-5 Marco dorado*¹⁴²⁵. En la partición de sus bienes pasó a su hija María Cristina, duquesa de Sanlúcar¹⁴²⁶, y por sucesivas herencias familiares hasta su propietario actual.

721 *Otro del mismo tamaño en que esta pintado un perro durmiendo y quatro gallinas y unas arboledas n° setezos y veinte y uno la taso en cinq^{ta}* 0050
ANÓNIMO

Paisaje con animales

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,69 x +167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 721; marqués de Leganés, 1642, núm. 721; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 721; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería grande, núm. 720

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobre Puertta de mas de dos varas de ancho y tres quartas de alito donde ai una caseria, n° 721*¹⁴²⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

722 *Otro del mismo tamaño en que esta pintada una muger vestida de azul una cesta en la caueza y otra en el braço y una caseria de maderos y tabla n° setezientos y veinte y dos la taso en çinquenta R^s*

ANÓNIMO

Escena indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

62,69 x +167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 722; marqués de Leganés, 1642, núm. 722; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 722; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Recibimiento de mi señora, núm. 722

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

¹⁴²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108v.

¹⁴²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 170. La etiqueta pegada al lienzo corresponde al número antiguo citado en este mismo inventario.

¹⁴²⁶ ANH, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22

¹⁴²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131v.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobre ventana de tres quartas de alto y algo mas de dos varas de ancho numero 722*¹⁴²⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

723 *Un retrato de ludoui el moro septimo de cuerpo entero y armado n° setezientos m^{ta} y veinte y tres se taso en morata*

ANÓNIMO

Ludovico el moro,

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 723; marqués de Leganés, 1642, núm. 723; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 723; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 429

Bibliografía: López Navío 1962, p. 298.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro Retrato de Ludouico il moro setimo num° setecientos y v^{te} y tres*¹⁴²⁹. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

724 *Otro de caleazço maria sforça de cuerpo entero armado n° setezientos y veinte y quatro se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Galeazço María Sforça

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 724; marqués de Leganés, 1642, núm. 724; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 724; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 428.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro Retrato de Galeazço M^a Sforça n° setecientos y veinte y quatro*¹⁴³⁰. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132v.

¹⁴²⁹ AHPM, 6267, f. 703v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³⁰ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

- 725** *Otro de masimiliano sforça el otano de cuerpo entero armado y ençima de las m^{ta} armas un ropon verde n^o setezientos y veinte y çinco se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Maximiliano Sforça

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 725; marqués de Leganés, 1642, núm. 725; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 725.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de maximiliano sforça num^o 725*¹⁴³¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 726** *Otro de joan galeazzo vizconde el primero de cuerpo entero y armado n^o m^{ta} setezientos y veinte y seis se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Giovanni Galeazzo Sforça

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 726; marqués de Leganés, 1642, núm. 726; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 726.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de Gio Galeazzo num^o 726*¹⁴³². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 727** *Otro de francisco sforça el noueno de cuerpo entero y armado el medio cuerpo m^{ta} con sus botas y espuelas n^o setezientos y veinte y siete se taso en morata*

ANÓNIMO

Francesco Sforça

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 727; marqués de Leganés, 1642, núm. 727; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 727.

¹⁴³¹ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³² AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de fran^{co} sforça n^o setecientos y v^{te}y siete* ¹⁴³³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

728 *Otro de juan maria vizconde el segundo de cuerpo entero y armado n^o setecientos m^a y veinte y ocho se taso en m^a*

ANÓNIMO

Giovanni María Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 728; marqués de Leganés, 1642, núm. 728; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 728; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 414.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de philipo M^a n^o setecientos y v^{te}y nueue* ¹⁴³⁴. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

729 *Otro de phelipe maria vizconde el terçero de cuerpo entero armado y con un ropon aforrado en pellejos n^o setecientos y veinte y nueue se taso en morata m^a*

ANÓNIMO

Filippo María Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 729; marqués de Leganés, 1642, núm. 729; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 729.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de philipo M^a n^o setecientos y v^{te}y nueue* ¹⁴³⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴³³ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³⁴ AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³⁵ AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

730 *Otro de françisco esforça vizconde el quarto de cuerpo entero y armado n^o
m^a setezientos y treinta se taso en m^a*

ANÓNIMO

Francesco Sforza Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 730; marqués de Leganés, 1642, núm. 730; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 730; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzipal de la Cassa”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de fran^{co} sforça n^o setecientos y treinta*¹⁴³⁶. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

731 *Otro de juan galeazzo maria el sexto armado de cuerpo entero n^o setezientos y
m^a treinta y uno se taso en m^a*

ANÓNIMO

Giovanni Galeazzo María

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 731; marqués de Leganés, 1642, núm. 731; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 731.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de J^o Galeazzo M^a n^o setecientos y treinta y uno*¹⁴³⁷.

732 *Otro de una muger que se yntitula blanca maria vicem la quarta n^o setezientos
m^a y treinta y dos se taso en morata*

ANÓNIMO

Blanca María Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

¹⁴³⁶ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³⁷ AHPM, 6267, f. 699v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 732; marqués de Leganés, 1642, núm. 732; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 732 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 430.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de Blanca M^a Vicecom n^o setecientos y treinta y dos*¹⁴³⁸. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

733 *Otro de cuerpo entero ansi mismo que se yntitula Beatriz sendade terçera n^o m^a setezientos y treinta y tres se taso en m^a*

ANÓNIMO

Beatrice Tenda

No localizada

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 723; marqués de Leganés, 1642, núm. 723; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 723; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 419l

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de Beatria Tenda n^o setecientos y treinta y tres*¹⁴³⁹. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

734 *Otro de caterina berrnauobis uiçecon la primera ansi mismo en cuerpo entero n^o m^a setezientos y treinta y quatro se taso en m^a*

ANÓNIMO

Catarina Bernauois Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 734; marqués de Leganés, 1642, núm. 734; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 734 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 420.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

¹⁴³⁸ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴³⁹ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de catharina Vernabobis n° setecientos y treinta y quatro*¹⁴⁴⁰. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

735 *Otro de otra muger en cuerpo entero que se yntitula bona filibeti sabudie duz*
m^a quinta n° setezientos y treinta y cinco se taso en m^a

ANÓNIMO

Bola Filiberti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 735; marqués de Leganés, 1642, núm. 735; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 735 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 413.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Bona filiberti Sabudiac n° setecientos y treinta y cinco*¹⁴⁴¹. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

736 *Otro lienço de antonia malatesta çeseña segunda asi mismo en cuerpo entero n°*
m^a stez^{os} y treinta y seis se taso en morata

ANÓNIMO

Antonia Malatesta

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 736; marqués de Leganés, 1642, núm. 736; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 736 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 418.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de Ant^a Malatesta n° setecientos y treinta y seis*¹⁴⁴². Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴⁴⁰ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁴¹ AHPM, 6267, f. 704v ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁴² AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

- 737** *Otro lienço de dos baras y tres quartas de alto y dos baras y una ochava de m^a ancho con una pintura de hombre q significa la çiudad de milan n^o setezientos y treinta y siete se taso en m^a*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Milán

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 737; marqués de Leganés, 1642, núm. 737; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 737 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 12.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de milan nu^o setecientos y treinta y siete*¹⁴⁴³. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 738** *Otro del mismo tamaño de una pintura de muger que significa la çiudad de lodi n^o setezientos y treinta y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Lodi

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 738; marqués de Leganés, 1642, núm. 738 marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 738; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 9.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de Lodi n^o setecientos y tr^a y ocho*¹⁴⁴⁴. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 739** *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la çiudad de tortona n^o setezientos y treinta y nueve se taso en morata*

¹⁴⁴³ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁴⁴ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Tortona

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 739; marqués de Leganés, 1642, núm. 739; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña núm. 739 Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 15.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de Lodi n° setecientos y trª y ocho*¹⁴⁴⁵. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

740 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la zitudad de m^{ta} pabia n° setezientos y quarenta se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Pabia

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 740; marqués de Leganés, 1642, núm. 740; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 740. Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 13.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de la cin^{da} de Pania n° setecientos y quarenta*¹⁴⁴⁶. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

741 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la zitudad de m^{ta} bobio n° setezientos y quarenta y uno se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Bobio

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

¹⁴⁴⁵ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁴⁶ AHPM, 6267, f. 708; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 741; marqués de Leganés, 1642, núm. 741; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña núm. 741; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm.16.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de Bobio n° setecientos y qª y uno*¹⁴⁴⁷. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

742 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la zitudad de mª cremona n° setezientos y quarenta y dos se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Cremona

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 742; marqués de Leganés, 1642, núm. 742; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña núm. 742; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 14.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura de Cremona n° setecientos y quarenta y dos*¹⁴⁴⁸. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

743 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la zitudad de mª alejandria n° setezietos y quarenta y tres se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Alessandria

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 743; marqués de Leganés, 1642, núm. 743; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña núm. 743; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 11.

¹⁴⁴⁷ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁴⁸ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura de Cremona n.º setecientos y quarenta y dos*¹⁴⁴⁹. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

744 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la ciudad de m.ª bigebano n.º setezientos y quarenta y quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Vigevano

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 744; marqués de Leganés, 1642, núm. 744; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 744; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 10.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Pintura de Bigevano n.º setecientos y quarenta y quatro*¹⁴⁵⁰. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

745 *Otro del mismo tamaño con una pintura de muger que significa la ciudad de m.ª como n.º setezientos y quarenta y cinco se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Como

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 745; marqués de Leganés, 1642, núm. 745; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 745; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 8.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

¹⁴⁴⁹ AHPM, 6267, f. 712; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁵⁰ AHPM, 6267, f. 712; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de la cin^a de Como n^o setecientos y q^{ta} y cinco*¹⁴⁵¹. Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

746 *Otro del mismo tamaño en una pintur de muger que significa la çindad de m^a nobara n^o setezientos y quarenta y seis se taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la ciudad de Novara

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 746; marqués de Leganés, 1642, núm. 746; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 746; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña “Patio Prinzpal de la Cassa”, núm. 7.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de la cin de Nouara n^o setecientos y quarenta y seis*¹⁴⁵². Allí se vuelve a localizar en 1753. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

747 *Otro Retrato del condestable de castilla de cuerpo entero armado el medio m^a cuerpo con sus calças Botas y espuelas n^o setezientos y quarenta y siete se taso en m^a*

ANÓNIMO

Condestable de Castilla

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 747; marqués de Leganés, 1642, núm. 747; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 747; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de la chimenea para la señora condesa, núm. 747

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Pese a que el documento afirma que se tasa en la villa de Morata, no es así. No se menciona en el inventario de esta residencia. Sin embargo en 1726 se cita en el Palacio de Madrid: *Ottro Retrato de cuerpo entero armado del s^r Dⁿ gonçalo de Cordoua, n^o 747*¹⁴⁵³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁴⁵¹ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁵² AHPM, 6267, f. 708; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁴⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 135.

- 748** *Otro Retrato del conde de fuentes de cuerpo entero armado el medio con calças m^{ta} botas y espuelas n^o setezientos y quarenta y ocho se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Conde de Fuentes

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 748; marqués de Leganés, 1642, núm. 748; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 748; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación de la Antesala, núm. 748; Conde de Altamir 1864, Palacio de Madrid, núm.306.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Pese a que el documento afirma que se tasa en la villa de Morata, no es así. No se menciona en el inventario de esta residencia. Sin embargo en 1726 se cita en el Palacio de Madrid: *Un Retratto de cuerpo enttero del conde de fuentes n^o 748*¹⁴⁵⁴. En 1864 todavía permanecía en la colección, a la muerte del XV conde de Altamira, Vicente Pío: 306 407 *Retrato del Conde de Fuentes tamaño natural con armadura y la órden de la banda y baston de mando. Copia alto 7-6 1/2 Ancho 3-5 1/2 Marco dorado*¹⁴⁵⁵. Se desconoce por cual de sus hijos fue heredada la pintura en la partición de los bienes de este último poseedor.

- 749** *Otro de don Pedro de toledo de cuerpo entero y armado el medio con calças y botas y espuelas y un colete de ante n^o setezientos y quarenta y nueue le taso en trezientos Reales*

0300

ANÓNIMO

Pedro de Toledo

Madrid Mercado del Arte. Febrero 2002

207 x 112 cm.

Inscripciones: "D. Pedro de Toledo"



Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 749; marqués de Leganés, 1642, núm. 749; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 749; Conde de Altamira 1726, Palacio de San

¹⁴⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121v.

¹⁴⁵⁵ AHN, Nobleza, C^o 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm.306.

Bernardo, Pieza a la entrada del Gabinete de mi señora, núm. 749. Madrid, Mercado del Arte, Alcalá Subastas 2000.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299.

Notas:

Pese a que el documento afirma que se tasa en la villa de Morata, no es así. No se menciona en el inventario de esta residencia. Sin embargo en 1726 se cita en el Palacio de Madrid: *Ottro Retratto de cuerpo enttero del sr Dⁿ Pedro de toledo, n^o 749*¹⁴⁵⁶. Fue prestada por el III marqués de Leganés a su primo IX conde de Altamira, según se afirma en el documento de devolución de varias pinturas por parte de este último en 1685¹⁴⁵⁷. No se tienen más datos sobre la pintura, que pasaría definitivamente a la colección Altamira en 1711, dado que no fue reclamada como pérdida, cuando el X conde heredó el grueso de la colección de pinturas¹⁴⁵⁸. En 1864 todavía permanecía en poder de la casa de Altamira, citándose en el inventario postmortem del XV conde como: *308 408 Retrato de cuerpo entero tamaño natural de D. Pedro de Toledo. Copia alto 7-5½ Ancho 4-½ Marco pintado*. No se tienen más datos precisos sobre la obra que reapareció en Alcalá Subastas en febrero 2002 (lote 77).

750 *Otro del duque de feria de cuerpo entero y armado el medio con calças y botas y espuelas n^o setezientos y cinquenta la tasa en trezientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Duque de Feria

Fundación Lázaro Galdiano, inv. 8389.

L. 205 x 118 cm.

Inscripciones: "El duque de Feria".



Procedencia: marqués de Leganés, 1637, núm. 750; marqués de Leganés, 1642, núm. 750; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 750; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de las Balletas, núm. 750; Conde de Altamira 1864, núm. 308; José Lázaro a. 1926.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 299; Camps Cazorla 1949-50, s. p.; Pérez Sánchez 2005, p. 134.

Notas:

Pese a que el documento afirma que se tasa en la villa de Morata, no es así. No se menciona en el inventario de esta residencia. Sin embargo en 1726 se cita en el Palacio de Madrid: *Ottro Retratto del Duque de Feria de cuerpo enttero, n^o 750*¹⁴⁵⁹. Se desconoce la fecha precisa en que fue adquirida por José Lázaro Galdiano, quien la cita en su inventario de 1926-1927.

¹⁴⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133v.

¹⁴⁵⁷ Apéndice Documental, Doc. 8.

¹⁴⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁴⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

751 *Un retrato de cuerpo entero del duque de modena n° setezientos y çinquenta y uno la tasa en quinientos Reales* 0500

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO
Y TALLER

Retrato del duque de Módena.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Regalo del duque de Módena al Marqués de Leganés, h. 1637; Marqués de Leganés, 1642, núm. 751; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 751; Conde de Altamira 1723, Palacio de San Bernardo, “sala entre los dos patios”, núm. 751.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300

Notas:

Véase el cuadro pareja.

752 *Otro Retrato de cuerpo entero de la duquesa de modena n° setezientos y çinquenta y dos le tasa en quinientos Reales* 0500

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO
Y TALLER

Retrato del duquesa de Módena.

No localizada.

Documentada por última vez en 1814

Procedencia: Regalo del duque de Módena al Marqués de Leganés, h. 1637; Marqués de Leganés, 1642, núm. 752; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 752; Conde de Altamira 1723, Palacio de San Bernardo, “pieza de las batallas”, núm. 752; Conde de Altamira 1814, entre las obras restauradas.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300

Notas:

El origen de esta pareja de retratos está perfectamente documentado a través de la correspondencia que Roberto Fontana, embajador modenés en Milán, escribía al propio duque de Módena. En la postdata de una carta de 26 de febrero de 1636 ya menciona el deseo del Gobernador de Milán, el marqués de Leganés de obtener sendos retratos del duque de Módena y de su esposa la duquesa para ornamentar su galería de retratos: *PS: Il s^r March^e di Leganes mi disse hieri, che desidera sommar^{te} di poter honorar una sua Galeria in Ispag^a doui hà un infinità di diuersi quadri di pittura coi ritrati di V^A e della S^{ra} Duchessa, e m'incaricò con mol'istanza à farglieli hauire con ogni*



Mateo Loves, *Francesco d'Este*, Ginebra, Museo de Arte e Historia.



Mateo Loves, *Retrato de la duquesa de Módena*, Ginebra, Museo de Arte e Historia.

diligenza.¹⁴⁶⁰. Circunstancia que repetirá en una carta del 5 de marzo: *S. E. e tuttanía sul desiderio di quadri di pittura, e se V. A., risulterà pur di mandargli q^lche cosa di uono e di diuoto del Guercino, l'assicuro io, che l'haurà m^lo caro, et in part^e i due ritratti originali pur di sua mano ell'Alt^a V. e della S^{ra} Duchessa*¹⁴⁶¹. Mientras que cuatro días después, parece que ya está decidida la entrega pues afirma : *I ritratti saranno car^{mi} a S. E. p che non uado p uota da lui che non me li ricordi*¹⁴⁶². Aún así, el 2 de abril no se había satisfecho la entrega, cuando Fontana advierte de la insistencia de Leganés en obtener pinturas de Guercino: *Non ho piu inteso altra cosa della uenuta de quadri dopo che V. A. fec^o auuisarmi che era incassati, e che sarebbero partiti subito; S. E. me ne dimanda quasi ogni uolta che mi uede*¹⁴⁶³. Sin embargo desconocemos la fecha en que se haría entrega de los cuadros al marqués, algo que sucedería probablemente después de enero 1637¹⁴⁶⁴. En esa fecha se envía una remesa de pinturas a Madrid, entre las que no están los retratos, según se deduce del inventario realizado en junio de 1637 por la muerte de la primera esposa de Leganés¹⁴⁶⁵. En este inventario la numeración alcanza el número 749. De esto se deduce que los retratos, numerados en 750 y 751, fueron las primeras adquisiciones de Leganés tras ese envío de obras a Madrid.

Por lo tanto, los dos retratos que llegó a tener Leganés, fueron entregados directamente por el duque Francesco d'Este como obra de Guercino. Malvasía confirma cómo en 1633 el artista había sido reclamado por el duque para su realización en Módena: *fece i ritratti di quelle Altezz^e, e vi fu ben veduto, e trattato, auendo seco duoi suo discepoli il sig Bartolomeo Gennari da Rimini & il sig Matteo Loves. Gli fu dato da quella A. S. in ricompensa, oltre mille tratti di cortesia indicibile, 30 pezzⁱ, d'oro da doble otto per ciaschedun pezz^o, & invitato pa trattenersi sempre in quella Corte*¹⁴⁶⁶.

La fecha de 1633 que da Malvasía no es rigurosamente exacta. Guercino llegó a Módena en octubre de 1632 y los retratos fueron acabados el 27 de diciembre de aquel año, aunque fueron pagados el 31 de mayo de 1633.¹⁴⁶⁷ Luigi Salerno consideró que la cantidad era tan alta porque incorporaba sendas copias que se hicieron de la pareja. Los originales que permanecieron en la corte estense desaparecieron en 1744, quedando las dos copias en el Museo de Bellas Artes de Ginebra (L. 240 x 190 cm) que se consideran obra de Mateo Loves¹⁴⁶⁸. Éstas fueron adquiridas por el museo en 1888 como originales de Guercino. Anteriormente Venturi¹⁴⁶⁹ consideraba que las copias fueron hechas por Guercino con ayuda de Loves, Bartolomeo Gennari y Giovanni Battista Pesari. Este último un pintor modenés, que había participado en una súplica para cobrar una colaboración en 1633. Por su parte Bagni cree que no participo en principio, sino que intervino en las pinturas cuando Guercino y sus ayudantes ya no se encontraban en Módena, de lo que deduce que dejaron las copias incompletas. Es Bagni quien considera que se realizaron dos pares de copias. Según este autor fue Pesari quien realizaría las desaparecidas y las de Ginebra serían obra de Mateo Loves pintadas antes de su partida de Módena¹⁴⁷⁰.

De todo este *maremagnum* de noticias y consideraciones se pueden concluir dos cosas. El duque Francesco poseía una pareja original de Guercino, que necesariamente son el modelo para las que prometió a Leganés por medio de su embajador, como obra de este artista. La pareja original desapareció en 1744, pero también existió otra copia obra de Matteo Loves, hoy en Ginebra, y probablemente otra quizás realizada por el modenés Pesari. Dado que los originales y las copias de Ginebra permanecieron en Módena, las obras de Leganés -que necesariamente serían sacadas a partir de los originales de Guercino-, pudieron ser las propias copias de Pesari en 1633, u otra copia más realizada en 1636-37. Pero, sin duda, serían ser idénticas iconográficamente a las única pareja que se conserva en Ginebra.

En cualquier caso la pareja permaneció en poder del marqués de Leganés y sus descendientes durante el siglo XVII. Sin embargo en 1723, aunque aparecen citadas en el mismo

¹⁴⁶⁰ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 20 febrero 1636.

¹⁴⁶¹ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 5 marzo 1636

¹⁴⁶² ASMo, Ambasciatori Milano 101, 10 marzo 1636.

¹⁴⁶³ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 abril 1636.

¹⁴⁶⁴ Signorotto 2006, p. 120, citando Archivo di Stato Génova 2301, 21 enero 1637).

¹⁴⁶⁵ AHPM, 5393, ff.218-465v.

¹⁴⁶⁶ Malvasía 1678, II, p. 379.

¹⁴⁶⁷ Mahon 1968, p. 134, n. 28.

¹⁴⁶⁸ Salerno 1988, p. 240.

¹⁴⁶⁹ Venturi 1883, p. 187.

¹⁴⁷⁰ Bagni 1986, p. 268.

palacio de San Bernardo, propiedad ya del conde de Altamira, se cuelgan en estancias separadas, lo que pudo implicar su salida de la colección en distinto momento. En 1807 el pintor Francisco Carafa restaura para el conde de Altamira un retrato de la duquesa de Módena: *1 Un Retrato de tres quartas, que representa a la Duquesa de Modena, forrado*, susceptible de ser el número 752, pese a las medidas citadas¹⁴⁷¹

753 *Otra de dos gitanas y un labrador que tiene de alto vara y sesma y de ancho m^a vara y media poco mas n^o setecientos y cinquenta y tres se taso en m^a*

ANÓNIMO

Escena de género

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

97,51 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 753; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña núm. 753; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, “Cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 753.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

Aparentemente destinada a las casas en Morata de Tajuña, como afirma el documento de tasación de 1655, no se localiza en el inventario levantado allí. Quizá no abandonase nunca el Palacio de San Bernardo pues un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio¹⁴⁷². En el propio palacio se localiza en 1726 como: *Otro Quadro de vara y media de alto, y lo mismo de ancho donde ai dos Gitanas y la una diziendo la buena venttura a un labrador n^o 753*¹⁴⁷³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

754 *Otro Retrato de jullio cesar porcachino tiene de alto vara menos ochaua y de ancho dos terçias escasas con su cadena al cuello y una tablilla en la mano con su pinçel de pintar con su marco dorado de negro n^o steçientos y cinquenta y quatro la taso en seisçientos Reales*

0600

GIULIO CESARE PROCACCINI

Autorretrato.

T. 70 x 46

Madrid. Museo Cerralbo.
Inv. 3731

Inscripciones: +229+; 754; PORCACHIN
MAYOR



¹⁴⁷¹ AHN-N, Baena C^a 295. Cuenta de 14 agosto.

¹⁴⁷² AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 754; Marqués de Leganés 1642, núm. 754; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 754; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, Pieza más afuera que tiene entrada por la escalera, núm. 229; Conde de Altamira, Madrid, 1812, Pieza junto a la chimenea; Extraída por el ejército francés el 12 de noviembre 1812 12 XI 1812; Probablemente recuperada para la casa de Altamira; José de Madrazo 1856, núm. 239; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista Alegre, núm. 239; Marqués de Salamanca 1868, núm. 239; Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo h. 1864,

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 59; Vista Alegre, s. n., p. 59; López Navío 1962, p. 300; Pérez Sánchez, 1965, p. 364; Agullo 1994, p. 164; Alaminos López – Salas Vázquez 1998, 176; Sanz Pastor & Fernández de Pierola, 1979, p. 43; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 264

Notas:

Adquirido por Leganés en Milán entre 1637 y 1642, junto a otros retratos de pintores, como Morazone o Camillo Procaccini, y una pintora anónima (cat. 755, 756, 757 respectivamente).

El autorretrato está en la línea de otros que se conservan del mismo pintor. Uno en la pinacoteca Brera (Inv. 273 T. 70 x 49), formaba parte del gabinete de retratos de pintores que se formó Giuseppe Bossi en el siglo XIX en la Academia de Brera¹⁴⁷⁴. En esta imagen, el pintor luce orgulloso la medalla regalada por el Gran Duque de Florencia por haber



Giulio Cesare Procaccini,
Autorretrato, Colección
Particular.

realizado para él un cuadro de la Historia de Sansón, como relata Carlo Torre: *le sue pitture quasi scaltrite Maghe fanno levare da' scrigni gli ori, basta un sol quadro del nostro Giulio Cesare, a far riguardevole qualsivoglia sala, non arrivano a Milano Principi stranieri, che non procurino di partire arricchiti co' suoi colori: ambizioso il Gran Duca di Firenze, d'havere da lui una tela per ornamento di sua Galleria fecegli un Sansone di tanta sua soddisfazione, che gli inviò per donativo, non per mercede una collana con medaglia al valore di mille scudi*¹⁴⁷⁵. Detrás de la efigie del pintor se ve el reverso de un lienzo con la firma y la fecha 1624. En los Uffizi de Florencia se conserva una réplica similar (inv. A 725; T. 70 x 55) pero sujetando en el que Procaccini sujeta con su mano izquierda una paleta de pintor¹⁴⁷⁶. Otro más fue publicado por H. Brickstocke en colección particular (T. 42 x 27 cm), donde parece tener veinticinco años y porta



Giulio Cesare Procaccini,
Autorretrato, Milán,
Pinacoteca Brera.

pincel y tablilla¹⁴⁷⁷.

La obra, junto con el retrato de su hermano (cat 757) permaneció siempre en las casas de Morata de Tajuña, donde se las conocía como retrato de Procaccini el Mayor y Procaccini el menor, gracias a las inscripciones que portaban, intercambiando erróneamente sus identidades¹⁴⁷⁸. Allí permanecían a mediados del XVIII como parte de las colecciones de retratos de eminentes personajes de la literatura y el arte, propiedad entonces del Conde de Altamira, pero probablemente formada ya en tiempos del Marqués en el siglo anterior, con la misma denominación. En 1812, ambas habían sido trasladadas al Palacio Altamira de Madrid, donde fue objeto de sustracción por parte del ejército francés *Dos retratos iguales de pintores llamados Procacino el mayor y Procacino el menor: el 1 en tabla, y el 2º en lienzo*¹⁴⁷⁹. Probablemente sería devuelta, pues el catálogo de Madrazo afirma su procedencia de la colección Altamira, así como el de Salamanca de las posesiones de Vista-Alegre.

¹⁴⁷⁴ Pinacoteca di Brera 1989, p. 392

¹⁴⁷⁵ Torre (1674), 1714, p. 43.

¹⁴⁷⁶ Galleria degli Uffizi 1980, p. 265, núm. A725.

¹⁴⁷⁷ Brigstocke 1989. Este autor considera que el autorretrato fue realizado en el momento en que Giulio Cesare decidió dedicarse a la pintura, aparcando su carrera como escultor.

¹⁴⁷⁸ AHPM 6267, f. 712.

¹⁴⁷⁹ AHN-N, Baena, Cª 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17 y el capítulo sobre la dispersión de la colección

Nada se sabe del momento en que la adquiere el Marqués del Cerralbo, aunque está citada en una lista de obras adquiridas de la colección de Salamanca¹⁴⁸⁰.

- 755** *Otro Retrato de mano de morason de bara de lato y tres quartas de ancho y en el pintado la caueza de un cauallo con su marco de negro n° setecientos çinquenta y çinco la taso en duçientos Reales* 8200

PIER FRANCESCO MAZZUCCHELI, IL
MORAZZONE

Autorretrato con cabeza de caballo

No localizada
Documentada por última vez en 1753

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 755; Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 155; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Pieza mas afuera que tiene entrada por la escalera, núm. 238.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; Pérez Sánchez, 1965, p. 356; Agulló 1994, p. 165; Stoppa 2003, p. 274

Nota:

El inventario de la villa de Morata, donde se inventaría por error con el número 155, se aportan más datos para la correcta iconografía de la pintura al mencionarse: *una pintura de Medio cuerpo del Morason*¹⁴⁸¹.

La obra ha sido mencionada por la historiografía moderna como un retrato perdido del Morazzone, sin embargo cabe examinar algunas cuestiones. Por ejemplo la posibilidad de que se tratase de un autorretrato. Es conocido que en la colección Leganés se encontraban autorretratos de pintores, género al que era muy afecto. Por ejemplo poseía imágenes propias realizadas por Veronés (1134), Basano (1135), Gerard Seghers (cat. 343), y Giulio Cesare Procaccini (754) Camillo Procaccini (cat. 757). Especialmente relevante son estos dos por ser pintores afincados en Milán y entrar en la colección prácticamente al tiempo del que nos ocupa y junto a otro retrato de una mujer llamada Bonifacia retratada con un lienzo (Cat. 756). Casi todos, incluido el de Morazzone, se documentan en Morata en 1753 en la sala de personajes ilustres de la literatura y el arte: este se describe como 238, *un retrato de medio cuerpo del pintor Morasón; tiene vna caueza de cauallo a mano derecha, de casi vna vara de ancho y de la propia caída*. Desde entonces se le pierde la pista.

Apoya la hipótesis de que se tratara de un autorretrato la noticia histórica de una imagen realizada por Morazzone de sí mismo junto a un caballo y sosteniendo pinceles en alusión a su condición artística y guerrera, tal y como reletaba Carlo Torre en 1674: *ritrasesi da se stesso una volta frenando con la sinistra mano un Cavallo, e con la destra strignendo pennelli, gerolifico charo del suo umore adallato alla Pittura, ed alla Guerra, e se il dipinto cavallo da lui non portaua piedi umani, com'ebbe il Destriere di Giulio Cesare, andauasene però egli fastoso, d'hauer hauuta la mano d'un Pintore prodigiosa, per farlo acclamare degno, non d'essere solo nodrito nelle stalle d'un Cesare, mà distarsene nelle Galerie dei primi Potentati del Mondo*¹⁴⁸². Torre, casi contemporáneo de Leganés en Milán, conoció por tanto un autorretrato muy similar al que Leganés poseía, y que colgó en sus casas de Morata, probablemente junto a los otros autorretratos adquiridos. Aunque es probable que el de Morazzone saliera de la colección muy pronto, pues en 1711 se anota su ausencia en la revisión de la colección para ser heredada por el Conde de Altamira¹⁴⁸³.

¹⁴⁸⁰ Alaminos López – Salas Vázquez 1998, p. 176.

¹⁴⁸¹ AHPM, 6267, f. 705. También se valora en mayor cantidad. De los 200 reales de la tasación general se pasa a 1200.

¹⁴⁸² Torre (1674), 1714, p. 43.

¹⁴⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No se conocen autorretratos ni retratos similares. En la Pinacoteca Brera, se conserva uno de busto girado, sin ningún elemento ni atributo que le acompaña está documentado desde el siglo XIX (L. 44 x 43 cm.)¹⁴⁸⁴. Otro fue dado a conocer por Mina Gregori en 1682 realizado por Bernardino Rancate, era copia de otro perdido y representaba al pintor junto al caballete y con pinceles en la mano, de cierta relación con el que nos ocupa¹⁴⁸⁵.

756 *Otro Retrato de una muger que se llama Bonifaçia de alto una bara y de ancho tres quartas con su marco negro n° setezintos y çinquenta y seis se taso en m^{ta}*

TANZIO DA VARALLO, (Taller)

Retrato de la madre de Galeasso Galassi

Madrid. Museo Cerralvo.
Inv. 3757

L.79x57 cm.

Inscripciones: 756



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 756; Marqués de LEganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 756; José Madrazo 1856, núm. 309; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 309; Marqués de Salamanca 1868, núm. 309; Marqués de Cerralbo h. 1864.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 76; Vista Alegre, s. f., p. 76; López Navío 1972, p. 300; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 149; Redín 2008.

Notas:

El número 756 aún visible sobre el lienzo en la zona de la pintura tapada por el marco confirma que la pintura del Museo Cerralbo fue la que poseyó Leganés. En su poder se define ya como un retrato de una mujer llamada Bonifacia, siguiendo una inscripción que la pintura mantiene en el reverso donde se anota “Constança Bonifaçia”. El retrato corresponde en realidad, no a la madre de Veronés sino de un tal Galeasso Galassi, tal y como se anota en un dibujo conservado en la Albertina, que representa evidentemente la misma figura femenina. El autor del dibujo y del retrato del Museo Cerralbo ha de ser necesariamente el mismo, debido a las similitudes formales (Redín).

El cuadro fue adquirido por Leganés durante su etapa italiana, se mantuvo siempre junto a los autorretratos de pintores como los Procaccini (Cat. 754, 757) o Morazzone (cat. 755), siendo probablemente una adquisición en bloque de imágenes relacionadas con la creación artística. La alusión al nombre de Bonifacia que se hace en 1655 confirma que la inscripción estaba presente ya en el siglo XVII, siendo probable que el marqués adquiriese el cuadro como el retrato de la madre de Veronés. Destinó el retrato, junto con sus compañeros, a la villa de Morata donde se describe en 1655 *756 medio cuerpo de muger con un lienzo en la mano n° setecientos y cinq^{ta} y seis 770*¹⁴⁸⁶. No se ha documentado con seguridad su presencia en Morata desde entonces, reapareciendo.

¹⁴⁸⁴ Pinacoteca Brera 1989, p. 314, núm. 222.

¹⁴⁸⁵ Gregori 1962, pp. 22-23, fig. b. También cita otro Biella, Colección Branco, (L. 36x54), que lo considera su *vera effigie*.

¹⁴⁸⁶ AHPM, 6267, f. 708. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

poder de don José de Madrazo en 1856, quien afirma haberla adquirido de la colección Altamira. Pasando sucesivamente al marqués de Salamanca, y en fecha indefinida, probablemente en 1883, al marqués de Cerralbo, en cuya casa museo se conserva en la actualidad.

757 *Otro quadro pequeño de bara menos ochava de alto y de ancho tres quartas de m^{ta} un pintor que esta retratando otro que a las espaldas diçe Camilo de tal quarneçido con su marco negro n^o setezientos y çinquenta y siete se taso en morata*

CAMILLO PROCACCINI

Autorretrato pintando.

No localizada

Documentado por ultima vez en 1827

L. 73,14 x 62,68

Inscripciones: PORCACHIN MENOR

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 757; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 757; Conde de Altamira, Casas de Morata de Tajuña, Pieza mas afuera que tiene entrada por la escalera, núm. 230; Conde de Altamira 1812, Palacio de Madrid; Robada por el ejército francés 12 XI 1812; Devuelta a poder de Altamira; Vendido en Londres por Stanley el 1 junio 1827; Mercado internacional; Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo h. 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; Stanley 1827, núm. 17.

Notas:

La descripción del documento de tasación de la colección Leganés de 1655 describe a un pintor realizando un retrato, aunque el inventario de los bienes de Morata aporta más precisiones sobre el efigiado: “Otra pintura de medio cuerpo de Porcachin menor”, citado junto a la imagen de su hermano Giulio Cesare (cat. 754)¹⁴⁸⁷. No ha sido identificado un retrato de este tipo entre las pinturas conocidas realizadas por cualquier de los miembros de la familia Procaccini¹⁴⁸⁸.

La obra, junto con el retrato de su hermano permaneció en la colección siempre en las casas de Morata de Tajuña. A mediados del XVIII son citadas como parte de las colecciones de retratos de eminentes personajes de la literatura y el arte, propiedad entonces del Conde de Altamira, pero probablemente formada ya en tiempos de Leganés en el siglo anterior, con la misma denominación, pero aportando algún dato sobre el aspecto de la pintura: *230 otro retrato de Porcachin menor, pintando con un pinzel su retrato de vna vara quasi en quadro*. En 1812, ambas habían sido trasladadas al Palacio Altamira de Madrid, donde fue objeto de sustracción por parte del ejército francés: *Dos retratos iguales de pintores llamados Procacino el mayor y Procacino el menor: el 1 en tabla, y el 2º en lienzo*¹⁴⁸⁹. Probablemente, como su pareja, fue recuperado por Altamira. Dado que el otro retrato de Procaccini fue a parar a manos de Madrazo, ha de ser ésta la que aparezca en la venta Stanley de 1827 en Londres. Perdiéndosele la pista desde entonces.

Cabe la posibilidad de que se trate del Autorretrato que considerado obra de Trevisano se encuentra en el Museo Cerralbo, donde acabó la pareja de esta pintura¹⁴⁹⁰. La descripción coincide con la de un pintor retratando a otro, que menciona el inventario de Leganés, la alusión a “que a las espaldas dice Camillo de tal”, podría referirse a la parte posterior del lienzo.

¹⁴⁸⁷ AHPM, 6267, f. 711v.

¹⁴⁸⁸ Para otros autorretratos véase cat. 754.

¹⁴⁸⁹ AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17 y capítulo sobre la dispersión de la colección

¹⁴⁹⁰ Sanz Pastor & Fernández de Pierola, 1979, p. 22.

758 *Un lienço de dos baras de alto y de ancho dos y media de las hijas de lot y su padre quando le enbriagaron n^o setecientos y çinquenta y ocho le taso en tres mill Reales*

30000

ORAZIO GENTILESCHI

Lot y sus hijas.

Berlín-Dahlem, Staatliche
Gemäldegalerie.

1.64 x 193 cm.

Inscripciones: 758



Procedencia: Palacio Real de Turín, 1631, “Camera grande della S. A. S. verso mezzogiorno”; Marqués de Leganés 1642, núm. 758; Marqués de Leganés 1655; Palacio de San Bernardo, núm. 758; Conde de Altamira, 1726 Palacio de San Bernardo, Salón entre los dos patrios, núm. 2321; Condes de Altamira siglo XVIII-XIX; José Madrazo 1856, núm. 152; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista-Alegre, núm. 152; Marqués de Salamanca 1868, núm. 152; Marqués de Salamanca 1883, núm. 545; Colección Churchill, a. 1965; Berlín-Dahlem, Staatliche Gemäldegalerie 1970.

Bibliografía: Campori 1870, p. 82 n. 3; López Navío 1962, p. 300; Madrazo 1856, p. 39-40, núm. 152; Vista-alegre, s. n., p. 39-40, núm. 152; Pérez Sánchez 1965, p. 505; Bissel 1969, p. 32-33; Spear 1971, p. 104, n. 5; Berlín-Dahlem Gemäldegalerie 1975, p. 168; Zeri 1976, p. 119, n. 1; Bissel 1981, p. 175-176; Gemäldegalerie Berlin 1986, p. 34; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 228; Gemäldegalerie Berlin 1996 núm. 2546; Roma-New York-Sant Louis, 2001-2002, p. 183.

Notas:

La pintura fechada hacia 1622 por Bissel, tiene su origen en el regalo realizado por el propio pintor al Duque de Saboya en abril de 1623 mientras se encontraba en Turín, junto con la Anunciación que actualmente se encuentra en la Galería Sabauda. Ambas pinturas eran réplicas de las realizadas para el coleccionista genovés Giovan Antonio Sauli. El *Lot* de Sauli es el que actualmente se encuentra en Madrid, Colección Thyssen Bornemisza, (120 x 168.5)¹⁴⁹¹. En los inventarios del Palacio Real de Turín aparece un cuadro de Lot por Gentileschi en 1631 y 1635. La primera mención es en el inventario de 1631 publicado por Campori, cuando aparece en la Camera grande de la F. M. de su Alteza Serenísima, hacia el mediodía: *Quadro del Lotto del Gentileschi, cornice dorata, larg p di 4 1/2 alt 3 1/2*. Aunque se ha afirmado a que el cuadro seguía en Turín en el XIX, tal y como confirmó Bissel se trataba de informaciones erróneas. Campori afirmó que era el número 244 de la Pinacoteca Real de Turín, que en realidad es la Anunciación de Gentileschi, y mencionaba que la pintura fue cogida por los franceses en 1799 y luego devuelta.

El *Lot* sería obtenido por Leganés entre 1637 y 1642 mientras él permanecía en Milán, tal y como confirman sus inventarios, y probablemente en 1637 a tenor del número tan bajo que se le aplica. Bissel sospecho que fue un regalo de Maurizio de Saboya, dado que fue él quien también entregó a Leganés, otra pintura del mismo autor que se encontraba en las colecciones turinesas, el *Descanso en la Huida a Egipto*, (cat. 1112). Sin embargo no hay datos que confirmen este extremo, y

¹⁴⁹¹ Bissel 1981, p. 174, núm. 47.

como prueba el número de inventario recibido en la colección Leganés son dos adquisiciones muy lejanas en el tiempo. Dado que la numeración del inventario Leganés es cronológica, la adquisición del *Lot* debió ser realizada alrededor de 1637, pues en junio de ese año, todas las pinturas que poseían un número hasta 750, estaban ya en Madrid, siendo los siguientes números adquisiciones de muy poco tiempo después, probablemente de ese mismo año. El hecho de que tanto el *Lot* como el *Descanso*, fueran catalogados juntos en la colección Madrazo de 1856 también influyó en la errónea consideración de que se trataba de una donación conjunta de Maurizio, cuando esto es cierto sólo para el *Descanso*.

De Madrazo lo adquirió el MARqués de Salamanca, destinándolo a su Quinta de Vista Alegre, se cita en su poder por última vez en 1883, pasando al mercado internacional.

- 759** *Una tabla de un niño jesus disputando con los doctores de bara y quarta de ancho y una bara de alto n° setezientos y çinquenta y nueue la taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Cristo disputando con los doctores

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. 83,58 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 759; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 759; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza Juego de Trucos", núm. 759

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro por sobre Puertta donde esta el Niño Jesus Disputtando con los Dotores tiene de ancho vara y quarita y de alto una, n° 759*¹⁴⁹². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 760** *Un lienço de bara y media de alto y de ancho dos baras de la ystoria de joseph con la de putifar n° seeçientos y sesenta la taso en ochoçientos y ochenta Reales* 0880

ANÓNIMO

José y la mujer de Putifar

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 760; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 760; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, "Porteria", núm. 760.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

¹⁴⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, permanecería allí a la muerte del marqués. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio¹⁴⁹³. En 1711 los abogados del conde de Altamira afirman que no se encuentra entre las pinturas que debía haber heredado, reclamándola como enajenada del mayorazgo¹⁴⁹⁴. En el proceso de reclamación los testigos que presentan los testamentarios del III marqués de Leganés afirman que fue vendida a Juan Bautista Marqueli¹⁴⁹⁵. Sin embargo llamativamente vuelve a inventariarse con claridad en 1726: *Un lienzo de vara y media de alto; y dos varas de ancho es la Historia de Joseph con la de Putifar, n° 760*¹⁴⁹⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

761 *Otro de dos baras en quadro de un santo xpto muerto y nra señora de los siete dolores = esta pintura del n° setecientos y sesenta y uno se la dio su ex^a en vida al s^r protonotario don geronimo de Villanueva*
Dado al s^r protonotario Don Je^{mo} de Villanueva

ANÓNIMO

Cristo y la Virgen

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 761; marqués de Leganés 1655, , núm. 761, como entregada al protonotario Villanueva.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados y su entrega al protonotario Villanueva antes de febrero de 1655, fecha de la muerte del marqués.

762 *Una tabla con nro señor que le esta Bautizando san juan y arriba el espíritu santo y a la mano dr^a dos santos y un letrado arriba que dice hic est filius meus dilectus yn quo muhivene conplacit, tiene de alto dos baras menos sesma y de ancho vara y quarta n° setezientos y sesenta y dos le taso en tres mill Reales* 30000

ANÓNIMO

Bautismo de Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 153,23 104,47 cm aprox.

¹⁴⁹³ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁴⁹⁵ Testimonio de los testigos en el pleito por los bienes desvinculados del mayorazgo. Archivo Diocesano. C^a 2102/ 3, f. 15. 12 agosto 1711

¹⁴⁹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 762; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 762.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio¹⁴⁹⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁴⁹⁸.

- 763** *Una pintura de la madre de dios pintada en tabla con el niño jesus q llega con la mano yzquierda al rostro de su madre y nra señora con unas flores en la mano yzquierda tiene de alto vara y tres quartas y de ancho vara y ochaua n° setecientos y sesenta y tres la taso en dos mill y duzientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T., Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 763; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 763.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁴⁹⁹.

- 764** *Otra tabla de nra señora con la adorazion de los Reyes que tiene de alto vara menos doçaua y de ancho poco menos o mas de media bara con su quadro dado de negro n° setecientos y sesenta y quatro la taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Adoración de los Reyes

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 76,62 x 41,79 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 764; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 764.

¹⁴⁹⁷ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁴⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁴⁹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁰⁰.

765 *Un quadro de una batalla que tiene media vara de alto y dos terçias de ancho*
m^{ta} con su marco negro n^o setteçientos y sesenta y çinco se taso en m^{ta}

ANÓNIMO

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm.; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, “Pieza grande de los quartos nuevos q las ventanas dan al juego de Pelota” núm. 756.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; Agulló 1994, p. 152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura pequeña de una batalla n^o setecientos y sesenta y çinco*¹⁵⁰¹. Allí se documenta en 1753, curiosamente todavía con el mismo número, a diferencia de la mayoría de las pinturas que fueron reenumeradas en fecha incierta: *Un pais de una vatalla en tabla de dos terçias de alto y tres q^{tas} de ancho*

766 *Un lienço de nra señora con un niño jesus con sus resplandores y un letrero*
Dada al ençima del niño que diçe quengennit adorant tiene de alto tres baras poco mas
s o menos y de ancho poco mas o menos de dos baras y media n^o seteçientos y
marques çinquenta y seis = esta pintura dio su ex^a en su vida al señor marques de
de loriana loriana su hermano

ANÓNIMO

Virgen con niño

No localizada. Documentada por última vez en
1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 766; MARqués de Lorianana antes de febrero de 1655

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300.

¹⁵⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁰¹ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. En 1655 se afirma que fue entregada en vida de Legnés al marqués de Lorian, en ese momento el sobrino del marqués de Legnés. No se tienen más noticias de la pintura.

- 767** *Un Retrato en cuerpo entero del conde de monte Rey con un memorial en la mano y su abito de santiago y llabe dorada y una cadena de oro n° setezientos y sesenta y siete la tasa en trezientos Reales* 0300

DIEGO VELÁZQUEZ (?)

El conde de Monterrey

192 x 102 cm.

Anteriormente colección José Graells. (hacia 1963)

Inscripciones: El conde de Monte Rey



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 757; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 757; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza Juego de Trucos”, núm. 767; h. 1963 Barcelona, José Graells.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; López Rey 1963, p. 295, núm. 505.

Notas:

El retrato del conde de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga, pareja del de su esposa (cat. 758), permanece sin atribuir en el inventario, pero se puede presumir un cierto aspecto velazqueño a partir de la atribución a Velázquez que del retrato de la condesa hicieron algunos autores como Madrazo.

No se tienen más noticias de la pintura desde su inclusión en el inventario de 1726, donde se reitera la presencia del conde con el hábito de la orden de Santiago:

Otro Retratto del conde de Monterrei con un mem^a en la mano auitto de santiago n° 767¹⁵⁰². Las descripciones de los inventarios, junto con la presencia de una inscripción alusiva a la identidad del personaje hacen muy posible que el cuadro sea en el López Rey publicó en poder de José Graells en Barcelona, como una pintura copiando un original de Velázquez.

No consta la presencia de esta imagen en colecciones decimonónicas como la de Madrazo, algo que si sucede con el retrato de la esposa, pareja de éste (Cat. 768).

- 768** *otro de cuerpo entero de la condesa de monterrey vestida de negro y mangas Blancas con su abanico en las manos n° setezientos y sesenta y ocho la tasa en trezientos R^s* 0300

¹⁵⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

DIEGO VELÁZQUEZ (¿)

La condesa de Monterrey

Anteriormente Andrés Covarrubias y Señora de Benjumea (h. 1963)

197 x 111 cm.

Inscripciones: La Condesa de Monte Rey



Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 768; Marqués de Leganés 1642, núm. 768; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 768; José de Madrazo 1856, núm. 442 Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 430; Marqués de Salamanca 1868, núm. 442; José de la Cámara; Por herencia E. H. De T. 1910; París Colección Particular 1916; Marquesa de Villatoya; Andrés Covarrubias y Señora de Benjumea.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 106, núm. 442; Vista-Alegre, s. f., p. 130; núm. 430; Cruzada Villaamil 1885 p. 68 y 364; Domínguez Carrascal 1916; López Navío 1962, p. 300; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 273; López Rey 1963, p. 321, núm. 582.

Notas:

El retrato de la condesa Leonor María de Guzmán, condesa de Olivares citado en el número 768 del inventario es presumiblemente la obra que reapareció en el mercado en 1916, publicada por Domínguez Carrascal, tras su paso por las colecciones de Madrazo, como delata la inscripción, muy similar a otras pinturas en poder de Leganés, y especialmente la documentación histórica de la obra.

Aunque en poder de Leganés se menciona por última vez a su muerte en 1655 y no hay constancia de su presencia en los inventarios posteriores de la familia Altamira. La obra pasó en 1711 a poder de Antonio Moscoso X conde de este título al que correspondía toda la colección por muerte sin descendencia del III marqués de Leganés. En la reclamación de las obras perdidas o no presentes en la colección que hicieron los abogados del conde no se incluía ésta, por lo que se puede afirmar que se encontraba aún en la misma. En 1856 José de Madrazo incluyó en su catálogo de pinturas el retrato, afirmando su procedencia de la casa de los condes de Altamira, aportando datos al respecto del origen de la obra, que estimó fue realizada por Velázquez en Roma

442. *Retrato de la condesa de Monte-Rey*

Está en pie, junto a un sillón encarnado, en cuyo respaldo descansa la mano derecha.

Este retrato fue ejecutado por Velásquez en Roma, donde el Conde de monte Rey se hallaba de Embajador. (Figura del tamaño natural y cuerpo entero

197 x 111

Se desconocen las razones por las que Madrazo afirmó con rotundidad la realización romana de la pintura en su poder. La obra pasó a poder del marqués de Salamanca, en cuyo inventario sin fecha de la posesión de Vista-Alegre reaparece con idéntica descripción. Según Domínguez Carrascal, en 1866 debido a los problemas financieros de Salamanca, acabó en poder de D. J. de la C (posteriormente identificado por López Rey como José de la Cámara; A su muerte en 1910 legó la pintura con el resto de las obras a doña E. H. De T. Aunque también aparece citado en el inventario levantado en 1868 a la muerte de la esposa del marqués de Salamanca. (Vaquerizo Zapata). A partir de aquí la procedencia es imprecisa. El mismo autor afirma que ésta última propietaria vendió el retrato a los propietarios parisinos que poseían la obra en 1916 cuando publica su trabajo. Mientras que López Rey aporta al propio Domínguez como propietario, seguido

de la marquesa de Villatoya y Andrés de Covasrrubias y la señora de Benjumea. Desde entonces permanece en paradero desconocido.

Conocida la pintura únicamente a partir de la reproducción de Domínguez Carrascal, es difícil establecer la verdadera autoría velazqueña de la misma, algo que López Rey puso en duda. Cruzada citó únicamente el catálogo de Madrazo, considerando posible que fuera así por deseo servil de Velázquez hacia los Guzmanes.

Debido a que la pintura fue adquirida por Leganés antes de 1642, apareciendo en el inventario parcial de ese año, no cabe identificarla con el retrato de la condesa obra de Velázquez, que doña Leonor afirmaba en 1652 que estaba en su poder y pretendía obtener Leganés: *el retrato grande que el pintor Velázquez yzome por consejo de mi difunto ermano el Conde Duque quiérela a mi muerte el Marqués de Leganés para su casa por el grandísimo aprecio q^e del acen*.¹⁵⁰³

- 769** *Otra pintura de mano de esneyra de frutas y verduras tiene cinco baras de lato y quatro bras y quarta de ancho n^o setezientos y sesenta y nueve la taso en cinco mill Reales* 50000

FRANS SNYDERS

Bodegón con Frutas y Verduras

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

417,90 x 355,21 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 769; Marqués de Leganés 1642, núm. 769; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 769; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza Juego de Trucos", núm. 769.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; Díaz Padrón 1976, p. 1885; Koslow, 1995, p. 338 n. 206.

Notas:

Atribuido a Snijders encabeza la última serie de pinturas de este autor poseída por Leganés (cat. 769-775), y adquirida cuando se encontraba en Italia. Se desconoce si desde allí, o a través de un agente en Flandes. Todas pasaron a la colección Altamira, estando presentes en el inventario de 1726 en el palacio familiar en la calle de San Bernardo pero dispersas por varias estancias. Koslow estimó que al menos las tres primeras componían un conjunto de obras de Snijders que representan mercados. Serían entonces similares, en cuanto a la idea, a otras series de este autor como las que se encuentran en el Ermitage (inv. 1312-1313; 1320-384);¹⁵⁰⁴

Ésta en 1726 se la denomina cuadro de los cinco sentidos y presenta unas medidas menores en altura 292 cm¹⁵⁰⁵.

- 770** *Otro quadro del dho pintor del mismo tamaño de animales muertos de todo genero y un gamo grande n^o setezientos y setenta la taso en cinco mill Reales* 50000

FRANS SNYDERS

Bodegón con gamo grande y otros animales

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

417,90 x 355,21 cm aprox.

¹⁵⁰³ Mencionado por López Rey en una carta de 21 octubre de 1652 de la condesa a la Madre Inés del Convento de la Concepción de Salamanca. Significativamente la condesa afirma que lo mandó hacer por consejo del Conde Duque, su hermano.

¹⁵⁰⁴ Véase Robels 1989, p. 190 y ss.

¹⁵⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 770; Marqués de Leganés 1642, núm. 770; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 770; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Porteria", núm. 770; Condes de Altamira. 1807.

Bibliografía: López Navío 1962, p.300 ; Díaz Padrón 1976, p. 1885; Koslow, 1995, p. 338 n. 206.

Notas:

Parte de la última serie de obra de Snyders adquirida por Leganés, véase cat. 669. El inventario de 1726 aporta más datos sobre su apariencia: *Otro de la misma mano y del mismo tamaño donde ai todo genero de Animales muerttos; y un gatto y un Perro juntto a una zestia de Guebos n° 770.*

Se documenta por última vez el 14 de agosto 1807 cuando parece ser una de las restauradas por Francisco Carrafa para el conde de Altamira por valor de 360 reales¹⁵⁰⁶.

771 *Otra pintura de la misma mano de todos generos de pescados del mismo tamaño n° setezientos y setenta y uno la taso en cinco mill Reales* 50000

FRANS SNYDERS

Bodegón de pescado

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

417,90 x 355,21 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 771; Marqués de Leganés 1642, núm. 771; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 771; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Porteria", núm. 771; Condes de Altamira 1812, Pieza Comedor o Pieza Antecámara; Sustraída por el ejército francés 12 noviembre 1812.

Bibliografía: Poleró 1989, p. 133; López Navío 1962, p.300; Díaz Padrón 1976, p. 1886; Koslow, 1995, p. 338 n. 206.

Notas:

Parte de la última serie de obra de Snyders adquirida por Leganés, véase cat. 669. En 1726 se pierde la noción de su autor. Sin embargo en 1807 será restaurado por Francisco Carrafa para el conde de Altamira, como obra de Snyders por 500 reales.¹⁵⁰⁷ Sería una de las sustraídas por los franceses de las casas del conde de Altamira en 1812, cuando permanecía colgada junto a otras pinturas de Paul de Vos¹⁵⁰⁸.

772 *Otro quadro de la misma mano y de la misma altura que los demas y tiene de ancho ocho baras escasas esta pintado un jauli y unos perros n° setezientos y setenta y dos la taso en ocho mill Reales* 80000

FRANS SNYDERS

Caza de jabalí

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

417,90 x 355,21 cm aprox.

¹⁵⁰⁶ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

¹⁵⁰⁷ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto, núm. 15. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

¹⁵⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 17. Pieza antecámara y Pieza antecomedor.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 772; Marqués de Leganés 1642, núm. 772; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 772; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antecámara tras la portería”, núm. 772. Probablemente sustraída por el ejército francés a la casa de Altamira 12 noviembre de 1812; Probablemente devuelta h. 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p.300 ; Díaz Padrón 1976, p. 1724; Koslow 1995, p. 248.

Notas:

Véase cat. 769.

En 1726 se mantiene en el Palacio de San Bernardo aunque no se cita autor. No se ha podido individualizar en los inventarios de la casa Altamira posteriores. Aunque en 1812 el ejército francés sustrajo al menos cinco cazas de jabalís similares. El 1 de junio de 1827 en la venta Stanley, nº 71 se vende una caza de Jabalí, pero Leganés tenía al menos siete obras con este tema (números 68, 189, 197, 202, 235, 772, 1280), lo que no permite vincularla con seguridad a esta entrada.

773 *Otra pintura de la misma mano de un toro y unos perros de alto tiene cinco Baras y de ancho quatro Baras y quarta nº setezientos y setenta y tres la taso en quatro mill Reales* 40000

FRANS SNYDERS

Caza del toro

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

417,90 x 355,21 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 773; Marqués de Leganés 1642, núm. 773; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 773; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antecámara de la portería”, núm. 773; ; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, (?); Condes de Altamira, 1812, Sustraída por el ejército francés (?); Devuelta a su propietario, h. 1815(?); Stanley 1827, núm. 59 (?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300 ; Díaz Padrón 1976, p. 1732; Koslow, 1995, p. 248.

Notas:

Véase cat. 769. Documentada con seguridad en 1726 cuando no se menciona el autor. Podría ser la vendida en Londres en 1827¹⁵⁰⁹, aunque tras la pintura de esta venta podría estar de cualquiera de las cuatro de este tema que poseía Leganés atribuidas a Paul de Vos y Snijders (101, 204, 233, 773) de las cuales al menos dos fueron sacadas de España por los franceses en 1812¹⁵¹⁰ y una vendida por Stanley en Londres¹⁵¹¹.

774 *Otra pintura de la misma mano del dho desneyra de unos pajaros con una musica de Buo tiene de alto el mismo tamaño que los demas y de ancho quatro Baras y quarta numero setezientos y setenta y quatro la taso en quatro mill Rs*

¹⁵⁰⁹ Stanley 1827, núm. 59.

¹⁵¹⁰ Una atribuida a Vos en la pieza antecomedor y la otra citada como “bastante grande”, sin autor en la Habitación de la señora Maria Agustina. Véase Apéndice Documental, Doc. 17..

¹⁵¹¹ Stanley 1827, núm. 59

FRANS SNYDERS

Concierto de pájaros.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

417,90 x 355,21 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 774; Marqués de Leganés 1642, núm. 774; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 774; Posiblemente prestada al duque de Medina de Sidonia en 1680; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antecámara tras la portería”, núm. 774; Condes de Altamira h. 1812. Posiblemente robada por el ejército francés 12 noviembre 1812; Posiblemente devuelta h. 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p.300 ; Díaz Padrón 1976, p.1738; ; Koslow 1995, p. 248; Koslow 1995, p. 292, n. 24.

Notas:

Véase cat. 669. De las varias representaciones que Leganés tenía de Concierto de pájaros, solo ésta coincide en medidas con la que se lista en una serie de obras prestadas al duque de Medina Sidonia el 28 de octubre de 1780: *Otra pintura de diuersas aues que llaman la musica de çinco baras y m^a de ancho y quatro de alto firmada P^o de Vos Pintor no se le conoce n^o.*¹⁵¹² La alusión a la firma de Vos arroja dudas sobre la verdadera autoría de la serie (769-775). La obra fue devuelta al III marqués de Leganés, de quien la heredaría el Conde de Altamira, reingresando al palacio de San Bernardo donde colgaba en 1726 junto a las otras tres de cazas (cat. 772, 773 y 775). Posiblemente se corresponda a la “música de pájaros” que en 1812 fue robada por los franceses entre las diez pinturas de Snijders y Vos de la Antecámara del Palacio de los Altamira¹⁵¹³. Obras que fueron devueltas hacia 1815.

775 *Otra pintura de la misma mano de un benado con unos perros del mismo tamaño de alto y ancho que el de mas arriba n^o setez^{tos} y setenta y çinco le taso en quatro mill Reales* 40000

FRANS SNYDERS

Caza del Venado

No localizada.

Documentada por última vez en 1815

417,90 x 355,21 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 775; Marqués de Leganés 1642, núm. 775; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 775; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antecámara de la Portería”, núm. 775; Condes de Altamira h. 1812. Posiblemente sustraída por el ejército francés 1812; Posiblemente devuelta h. 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 300; Koslow, 1995, p. 248

Notas:

Véase cat. 169. La última pintura de la serie de Snijders de obras casi cuadradas se documenta por última vez en 1726 junto a las demás cazas. Habiéndose perdido la noción de su autoría precisa se considera pintura flamenca. Posiblemente se corresponda con una caza de

¹⁵¹² AHN-N, Baena, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 6 y capítulo sobre la dispersión de la colección

¹⁵¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

venados que en 1812 fue robada por los franceses entre las diez pinturas de Snyders y Vos de la Antecámara del Palacio de los Altamira¹⁵¹⁴. Obras que fueron devueltas hacia 1815.

- 776** *Otra pintura de unos nabios con tormenta de quatro baras de alto y quatro y quarta de ancho n° setezientos y setenta y seis la taso en dos mill Reales* 20000

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

334,42 x 355,31 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 766; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 766.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro de un Nauio con vorrascas y dos Hombres que suben sobre un arbol tiene de alto quatro varas y de ancho tres n° 776*¹⁵¹⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 777** *Otra pintura con nabios y en un barco nro señor con tres apostoles de alto tiene quatro baras y de ancho tres baras n° setezientos y setenta y siete la taso en quinientos y cinquenta Reales* 0550

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

334,42 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 777; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 777; Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Pasó en 1659 a su hijo Ambrosio Guzmán y Spinola, futuro arzobispo de Sevilla, en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar II marqués de Leganés por la herencia paterna, según se recoge en anotación al margen de esta pintura en la copia del inventario que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid¹⁵¹⁶.

- 778** *Otra pintura de nabios con borrasca tiene de alto quatro varas y de ancho dos* 0880

¹⁵¹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

¹⁵¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

¹⁵¹⁶ AIVDJ, 26 I 18, f. 333

varas y sesma n^o setez^{40s} y setenta y ocho la tasa en ochoçientos Reales

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

334,42 x 181,09 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 778; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 778; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio”, núm. 778.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro donde ai Nauios con borrascas tiene de alito quatro varas y de ancho do y sesma n^o 778*¹⁵¹⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura

779 *Otra pintur de otros nauios con tormenta tiene quatro varas de alto y tres de ancho n^o setezçientos y setenta y nueue la tasa mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

334,42 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 779; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 779.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁵¹⁸.

780 *Otra pintura de nauios de quatro baras de alto y quatro y quarta de ancho n^o setezçientos y ochenta la tasa en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

334,42 x 355,21 cm. aprox.

¹⁵¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122.

¹⁵¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 780; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 780.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁵¹⁹.

781 *Otras pintura de nabios de quatro baras de alto y siete y quarta de ancho n^o setezientos y ochenta y uno la taso en tres mill Reales* 30000

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

334,42 x 605,95 cm. aprox.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 781; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 781; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Porteria", núm. 781

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301

Notas: Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro de quatro varas de alto y siete varas y quarta de ancho donde ai nabios n^o 781*¹⁵²⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

782 *Otra pintura de nabios de sobre Ventana y tiene de alto una vara y terçia algo mas y de ancho dos varas y una ochaua n^o ochoçientos digo setezientos y ochenta y dos la taso en trezientos R^s* 0300

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

111,44 x 177,6 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 782; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 782; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarto del Mayordomo don Fernando", núm. 782 y 2357

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

¹⁵¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726, llamativamente con dos números: *Otro con un Nauio grande, y otro Pequeño que esta dado fuego de vara y media de alto con dos numeros el antiguo 782 y el nuevo 2357*¹⁵²¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

783 *Otra pintura de nabios que sirbe tambien de sobreventana que tiene de alto vara y terçia algo mas y de ancho dos baras y tres quartas n° setezientos y ochenta y tres la tasa en trezientos Rs* ∂300

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

+111,44 x 229,84. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 783; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 783; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Salón entre los dos patios", núm. 783.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro de poco menos de vara y media de alto y dos varas de ancho de Mano de un flamenco donde ai Nauios y Galeras n° 783*¹⁵²². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

784 *Otra pintura de nabios que sirbe de sobrepuerta tiene de alto dos varas y media algo mas y de ancho vara y media escasa la tasa en quatroçientos y quarenta Reales* ∂440

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

+208,95 x -125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 784; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 784; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Porteria", núm. 784.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro en el mismo paraje del mismo tamaño n° 784*¹⁵²³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁵²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123.

¹⁵²² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119.

¹⁵²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. . 129v.

-
- 785** *Otra pintura de nabios de sobrepuerta tiene de alto dos varas y media algo mas y de ancho vara y media escasa n° setecientos y ochenta y cinco la taso en trezientos Reales* ∂300

ANÓNIMO

Marina

No localizada. Documentada por última vez en 1726

+208,95 x -125,35 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 785; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 785; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Portería”, núm. 785-

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro que esta sobre el coberttizo de la Porteria que haze callejon de tres varas de altto y una y media de ancho, n° 785*¹⁵²⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

-
- 786** *Otra pintura de nabios de sobrepuerta tiene de alto dos varas y media algo mas y de ancho vara y media escasa n° setecientos y ochenta y seis la taso en quatroçientos Reales* ∂400

ANÓNIMO

Marina

No localizada.
Documentada por última vez en 1726

-208,95 x -125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 726; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 726; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Portería”, núm. 786

Bibliografía: López Navío 1962, p. .301

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Por sobre puertta de dos varas y media de altto y vara y media de ancho n° 786*¹⁵²⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

-
- 787** *Otra pintura de nabios tiene de alto dos varas y quarta de ancho vara y media escasa todos estos nauios son pintados de una misma mano n° setecientos y ochenta y siete la taso en duzientos Reales* ∂200

¹⁵²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

¹⁵²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

188,05 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 787; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 787; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Oratorio cerca de la Sala de Batallas", núm. 787.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Quadro de dos bara y quarta de alto y bara y media de alto donde ai Nabios n° 787*¹⁵²⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

788

*Dada a la
señora condesa de
salbatierra
estando en*

*Una pintura de nra señora con un niño jesus con una cruz en la mano
derecha con su marco de pino dado de negro de media vara escasa de alto y
de ancho una terçia n° setezientos y ochenta y ocho la pintura del dho n° la
dio su ex^a en vida a la señora condesa de salbatierra estando en palazjo*

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 788; Condesa de Salbatierra, antes de 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Entregada a la condesa de Salbatierra, en vida del marqués tal y como refiere el documento de tasación de la pintura de 1655, aquí utilizado.

789

*Otra pintura de nra s^{ra} con un libro en la mano y dos angeles a los lados
pintada en tabla tiene de alto tres quartas algo mas y de ancho dos terçias algo
mas con su moldura de pino dado de negro n° setezientos y ochenta y nueue la
taso en trezientos çinquenta Reales*

0350

¹⁵²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v:.

ANÓNIMO

Virgen con Niño y ángeles

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. +62,68 x +55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 789; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 789.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵²⁷.

- 790** *Otra pintura de nra señora en tabla que esta adorando al niño jesus y al lado drº sentado san joseph y al otro lado sentado otra figura en el campo una antigüedad de alquitetura [sic] tiene de alto tres quartas algo mas y de ancho dos terçias algo mas con su marco de pino nº setezientos y nobenta la taso en quatroçientos Reales* 0400

ANÓNIMO

Sagrada Familia

T. +62,68 x +55,72 cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 790; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 790; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Segundo Oratorio", núm. 790.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otra nra señora en tabla de mano de un flamenco que estta adorando al Niño Jesus y estta sª Joachin sª Joseph, y al otro lado, ay una antigüedad, de arquitectura nº 790*¹⁵²⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 791** *Otra pintura de nra señora en tabla con un niño jesus y un gilgero atado a una ebra de hilo en sus manos y dos niños a los lados el uno tiene una espiga en la mano y el otro una gargantilla de quantas en la garganta con san joseph tiene* 0400

¹⁵²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 124.

de alto dos terçias con su marco de hebano n° setezientos y nobenta y uno la tasa en quatroçientos Reales

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x cm. aprox. (altura)

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 791; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 791.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵²⁹.

- 792** *Otra pintura de nra señora en tabla con su niño en brazos que le estan coronando de doce estrellas quatro angeles y denajo dellos Otra pintura de nra señora en tabla con su niño en brazos que le estan coronando de doce estrellas quatro angeles y denajo de los pies tres serafines y otros dos angeles a los lados tiene de alto dos terçias y de ancho media vara con su marco de pino negro n° setezientos y nobenta y dos la tasa en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Virgen con Niño y ángeles coronándola

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 792; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 792.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵³⁰.

- 793** *Una pintura de nra señora en tabla con el niño jesus en pie y el mundo en la mano y san juan y san joseph que se piensa es de mano de Rafael tiene de alto vara y media y de ancho vara con su marco de madera negra n° setezientos y nobenta y tres la tasa en mill y quatroçientos Reales* 10400

¹⁵²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

RAFAEL

Sagrada Familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 125,37 x 83'58.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 794; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 793.

Bib: López Navío, 1962, p. 302; Ruiz Manero 1996, p. 144.

Notas:

Se trata de una pintura que ofreció varias dudas a los compiladores del inventario, cuando sobre su autoría anotan: *Se piensa es de mano de Rafael*. El inventario del Instituto Valencia de Don Juan la describe bajo el número 794¹⁵³¹.

Poseedora de un marco de madera negra en 1655, como único dato distintivo, su breve descripción impide relacionarla convincentemente con las infinitas versiones de la Sagrada Familia realizadas por Rafael.

Sin embargo, elementos como los personajes y objetos descritos, las medidas y la duda sobre su autoría a Rafael pueden relacionarla con la Sagrada Familia Borgherini, de Andrea del Sarto del Metropolitan Museum de Nueva York (núm. 22.75, 135 x 100 cm), de la que tentativamente la de Leganés podría ser considerada una copia o versión. El original pintado según Vasari para Giovanni Borgherini ha sido identificado con una Virgen con Niño, adquirido por Fernando de Medici en 1579, que se localiza en posteriores inventarios mediceos. De ésta se conoce una copia en colección privada madrileña, sin la figura de San José¹⁵³².

Más interesante, de cara a identificar la pintura de Leganés, es la alusión a una copia de la pintura de Sarto realizada por Alessandro Allori (78,5 x 58,5 cm) en paradero desconocido en 1991¹⁵³³. Aunque esta obra parece tener medidas menores que la citada en el inventario de Leganés, dada la presencia de otras obras de Allori en su colección, y el aspecto rafaelesco de la pintura mencionada por Lecchini, hay que considerar la posibilidad de que Leganés poseyese una copia florentina de la pintura de Sarto, realizada por Allori u otro artista.

La pintura salió de la colección Leganés antes de julio de 1711, cuando se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el Conde de Altamira¹⁵³⁴.



Andrea del Sarto, *Sagrada Familia Borgherini*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

-
- 794** *Una pintura de nra señora en tabla con el niño jesus en sus faldas y s Joseph con una pera en la mano a un lado y al otro lado otra figura tiene de alto vara y media algo mas y de ancho una vara con su marco de madera negro n° setezientos y nobenta y quatro la taso en dos mill y duzientos Reales* 20200

¹⁵³¹ AVDJ, 26 I 18.

¹⁵³² Shearman 1965, I, p. 276, núm 90; Freedberg 1963, *Catalogue*, p. 153, p. 68.

¹⁵³³ Lecchini 1991, p. 251, núm. 73.

¹⁵³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Sagrada familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. +125,37 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 794; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 794.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵³⁵.

- 795** *Otra pintura de nra señora con en el niño jesus durmiendo que nra señora lo esta coronando con una guirnalda de flores en tabla aobada y el marco de pino dado de negro ochauado tiene de alto vara y terçia y de ancho una vara n^o setezientos y nobenta y çinco la taso en mill Reales* 10000

GUIDO RENI (?)

No localizada.

Virgen con Niño Jesús dormido

Documentada por última vez en 1713

T. 111,44 x 83,58 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 795; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 795; Conde de Altamira, Casas de Morata 1713.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 302; Pérez Sánchez 1965, p. 202

Notas:

Mencionada sin autoría en los inventarios de la colección habituales, tanto el de 1642 como el de 1655. También aparece en un inventario parcial y sin fecha, pero probablemente levantado en la segunda mitad del siglo XVII, con una clara alusión a su atribución: 795 – *una p^{ra} de nra s^{ra} con el niño dormido de mano del guydo*¹⁵³⁶. En tal documento se localiza en la llamada “Segunda pieza que sigue” del cuarto bajo, lo que parece indicar que todavía se encuentra en el Palacio de la calle de San Bernardo, junto al grueso de la colección. El hecho de que la pintura fuera adquirida durante la etapa de Leganés en Italia, refuerza la posibilidad de que se trate de una pintura de Reni o de su entorno. Aunque la mención a una pintura sobre tabla impide considerar segura la atribución. Las representaciones del Niño dormido son frecuentes en la obra de Reni y eran en sí mismas motivos estimados por el coleccionismo en función de sus valores devocionales, aunque lo más frecuente es la presencia del Niño dormido sobre una cruz¹⁵³⁷, o representaciones de la Virgen adorando al Niño dormido como la existente en la Galería Doria Pamphili de Roma¹⁵³⁸, o de María con su hijo dormido en brazos, como la que también se encuentra en la Doria Pamphili¹⁵³⁹. Sin embargo no se

¹⁵³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵³⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32. Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁵³⁷ Véanse los numerosos ejemplos citados en Pepper 1984, p. 296, núm. B8.

¹⁵³⁸ También con numerosas copias y versiones, véase Pepper 1984, p. 257 núm. 115.

¹⁵³⁹ Pepper 1984, p. 260, núm. 121.

ha localizado ninguna composición similar a la que poseía Leganés, con la Virgen colocando una corona de flores sobre la cabeza de su hijo. Una obra enigmática que, sin embargo, debe tenerse en cuenta como posible pintura del maestro boloñés.

El movimiento de la pintura de una de las residencias de los marqueses de Leganés en Madrid, a la casa de campo en Morata de Tajuña, en fecha indefinida. En 1711 se anota su ausencia de la colección, cuando ésta es revisada para su herencia por el conde de Altamira¹⁵⁴⁰, lo que indica que ya se había trasladado, sin embargo poco tiempo después en 1713, se localiza en el oratorio del cuarto principal del Palacio de Morata¹⁵⁴¹.

- 796** *Otra pintura de nra señora que va a egipto cavallera en una jumenta y san joseph que lleba el diestro con dos angeles el uno con un ramo de fruta dando al niño jesus tiene de alto vara y tres quartas y de ancho vara y terçia algo mas con su marco de pino dado de negro n° setezientos y nobenta y seis la taso en quatro mill y ochoientos Reales* 40800

PROCACCINI

Huida a Egipto

146,26 x 111,44 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 796; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 796; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Oratorio cerca de la Sala de Batallas”, núm. 796

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII, donde se incluye entre las obras colgadas en el gabinete del cuarto bajo del Palacio¹⁵⁴². Vuelve a ser citada por última vez en 1726: *Una Pintura de la huida de exipto con un marco negro y pesttaña dorada de vara y media de ancho es original de Brocachino antiguo n° 796*¹⁵⁴³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

La atribución a Procaccini se afirma únicamente en el inventario de 1726, bajo “Brocachino el Antiguo”. Atribución que parece correcta a tenor de la alta valoración que había obtenido en 1655: 4.800 reales frente a los 600 de los propios autorretratos de los Procaccini (cat. 754 y 757). No se ha localizado ninguna pintura de alguno de los miembros de esta familia de artistas que responda con precisión a la breve descripción del inventario Leganés. Sin embargo se conocen dibujos de Giulio Cesare que pueden ser relacionados por tratarse del mismo tema, como el de la Huida a Egipto de la Ambrosiana de Milán (Cod. F 235 inf. Núm. 1190)¹⁵⁴⁴

- 797** *Otra pintura de nra señora con el niño jesus que estaba dando al jumento un poco de yerba y nra señora estaba reçando en un libro y alli san Joseph y san juan tiene de alto vara y media y de ancho una terçia con su marco de pino n° setezientos y nobenta y siete = esta pintura dio su ex^a en su vida a la señora condesa de salbatierra*

¹⁵⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁴¹ Archivo Diocesano de Madrid, C²2105/ 4, f. 53.

¹⁵⁴² AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁵⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v.

¹⁵⁴⁴ Neilson 2004, p. 54, núm. 44, ill 59.

ANÓNIMO

Huida a Egipto

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 797; Leonor de Luna, marquesa de Salvatierra, a. feb 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301 .

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Será el inventario de febrero de 1655 y la subsiguiente tasación, aquí utilizada como documento de referencia, la que informe del paso de la pintura a Leonor de Luna, aya del Príncipe. Desde entonces no hay más noticias.

- 798** *Otra pintura de nuestra señora con el niño jesus en braços y un pajarito en la mano derecha del niño jesus tiene de alto media vara y dos dedos y de ancho media vara menos un doçaua con su marco de pino negro n° setezientos y nobenta y ocho la taso en trezientos y çinquenta Reales* 0350

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada. Documentada por última vez en 1680

45,27 x 34,83. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 798; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 798; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. En 29 de diciembre de 1680 se incluye entre las obras que el III marqués y nieto del que nos ocupa llevó a Barcelona como equipaje artístico durante su virreinato, según se afirma en el documento de envío de tales bienes¹⁵⁴⁵. No se tienen más noticias. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁴⁶.

- 799** *Otra pintura de nra señora en tabla con su niño jesus en braços tiene nra señora los cauellos tendidos y al pecho una piedra de rubi, tiene el marco de hebano con su junquillo labrado y hondeado tiene de alto media vara menos tres dedos y de ancho una terçia n° setezientos y nobenta y nueue la taso en nobezientos Reales* 0900

¹⁵⁴⁵ AHN, Nobleza, C^a 222. Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

¹⁵⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada. Documentada por última vez en 1655

T. 36,57 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 799; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 799.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁴⁷.

- 800** *Otra pintura en tabla de nra señora y el niño jesus que esta enseñando a ler [sic] en un libro a san juan y con san joseph tiene de alto terçia escaso y de ancho una quarta con su marco de pino dado de negro n° ochoçientos la taso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Sagrada familia con san juanito

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

T. -27,86 x 20,89cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 799; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 799.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 301.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁴⁸.

- 801** *otra pintura de papel de nra señora con el niño jesus con la cruz en la mano y contemplandose en ella tiene de alto media vara menos tres dedos y de ancho una terçia escaso con su marco de pino n° ochoçientos y uno la taso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Virgen con niño

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

P. 66,77 x -27,86 cm. aprox.

¹⁵⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 801; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 801.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 302.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁴⁹.

802 *Otra pintura de papel con un dibujo cortado sobre rojo carmesí que tiene a nra señor al niño jesus en sus faldas y san juan presentandole una cestilla de flores en un portalejo san joseph y otras pinturas pequeñas y medianas tiene de alto una sesma y de ancho una sesma menos una pulgada con su moldura de hebano n° ochoçientos y dos la taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Sagrada familia con San Juanito

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

P. 13,93 x 11,61 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 802; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 802; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de las Balletas, núm. 802

Bibliografía: López Navío 1962, p. 302.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro quadro maltrattado de tres varas de alto donde esta Seneca y le esttan sangrando en el vaño, n° 802*¹⁵⁵⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Llama la atención el hecho de que en 1711 se reclamase como pintura ausente de la colección¹⁵⁵¹.

¹⁵⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 133.

¹⁵⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 803** *Otra pintura en tabla de san agustin de medio cuerpo ochauado tiene de alto dos terçias menos tres dedos y de ancho media vara menos tres dedos con su marco de pino negro ochauado n° ochoçientos y tres la taso en çiento y çinquenta Reales* ∂150

ANÓNIMO

San Agustín

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 36,57 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 803; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 893.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 302.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁵⁵².

- 804** *Otra pintura del salvador con el mundo en la mano pintado en lamina tiene de alto media vara y de ancho una terçia algo mas tiene marco de pino y ebano n° ochoçientos y quatro la taso en mill Rales* 1∂000

ANÓNIMO

Salvador

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

C. 41,79 x +27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 804; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 894.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁵⁵³.

- 805** *Otra pintura en tabla de la magdalena en pie con un libro delante y un baso tiene de alto media vara y de ancho media vara menos doçaua y el marco de hebano n° ochoçientos y çinco la taso en quatroçientos Reales* ∂400

¹⁵⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Maddalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

T. 41,79 x 34,83 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 805; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 805; III marqués de Leganés, Barcelona 1680

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. En 1680 fue enviada a Barcelona como parte del equipaje de su nieto el III marqués cuando asumió el cargo de virrey de Cataluña, según consta en la lista realizada por el guardarropa Sebastián Pellicer: *nº 805 Una Magdalena en tabla de m^a vara de alto y m^a menos doçauo de ancho su tassa 2400 R^{s1554}*

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁵⁵⁵.

806 *Otra pintura de nro señor con la cruz a cuestras del tiçiano con sigmon çirineo
Dada al s^o que le yuda a llebar la cruz tiene de alto vara menos sesma escasa y de ancho
patriarca vara menos doçaua y el marco de hebano = esta pintura del nº ochoçientos y
de valençia seis dio su ex^a en vida al señor patriarca de Valençia*

TIZIANO

Cristo con la Cruz a cuestras y el Cireneo.
Madrid. Museo del Prado. (P438)

L. 67 x 77 cm.

Inscripciones: 806, 725
Firmado: Titianus AEQ CAES. F.



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 806; Donada al Patriarca de Valencia entre 1642 y 1655; Fray Luis de Aliaga, Obispo de Valencia 1648; Alcázar 1666, Alcoba de la Galería del Mediodía, núm. 614; Alcázar 1686, Alcoba de la Galería del Mediodía núm. 291; Alcázar 1700, Alcoba de la Galería del Mediodía, [núm. 101]; Alcázar 1734, núm. 367; Furriera Real 1746, entre las obras que han pasado al Retiro, núm. 367; Retiro 1772, Cuarto del Infante don Antonio, núm. 367; Palacio Real 1794 Retrete del Cuarto de las Infantas núm. 806; Palacio Real 1826, Sacristía de la Capilla de las Señoras Camaristas; Enviado al Real Museo de Pinturas en 20 de marzo de 1826; Museo del Prado Colección Real 1857, núm. 725.

¹⁵⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 7.

¹⁵⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: Suida 1935, p. 144, 180; Madrazo 1945, p. 264; Beroqui 1946, p. 171; Berenson 1957, p. 188; Bottineau 1958, LX, núm. 2, p. 160; López Navío 1962, p. 303; Valcanover 1969, p. 134-135, núm. 492; Wethey 1969 I, p. 81; Inventarios Reales Carlos II 1975, I, p. 28 [núm. 101]; Inventarios Reales Carlos III 1988, p. 55, núm. [517] (transcribiendo mal el número 806 del documento original por 816); Venecia 1990, p. 356; Checa 1994, p. 258; Barcelona 1997, p. 130; Pedrocco 2001, p. 293; Madrid 2003, p. 267, núm. 51; Aterido, Martínez Cuesta, Pérez Preciado 2004, p. 179, núm. 367;

Notas:

El número 806 pintado sobre el lienzo, aún visible, prueba la relación de la pintura del Museo del Prado con la que poseyó Leganés. Entró en su colección entre junio de 1637 y marzo de 1642. En el inventario de 1655 se cita que había sido regalada al “patriarca de Valencia”, en una posible alusión al obispo de la ciudad. Leganés sólo volvería a Valencia en los meses de Abril y Mayo de 1642, fechas probables para la donación. El obispo era en ese momento Fray Isidoro de Aliaga, arzobispo desde 1612 a 1648, hermano del confesor real Fray Luis de Aliaga y personaje afín a la política del Conde Duque de Olivares¹⁵⁵⁶. Su inventario de 1648 cita una Cristo de la Pasión, cómo la única pintura de tema similar a la obra que nos ocupa¹⁵⁵⁷. Nada se sabe del momento preciso de su paso a las colecciones reales donde aparece en 1666.

La obra es muestra de una composición inusual en Tiziano, que derivaría de obras de Altobello Mellone o Lorenzo Lotto y, su presencia en la colección Leganés, probablemente tenga que ver con la existencia de otro modelo hoy también en el Prado (P439), que se encontraba en el Escorial desde 1574 en el oratorio privado de Felipe II. *El Cristo con la Cruz a cuestas y el Cireneo*¹⁵⁵⁸. Existe una réplica de la pintura en el Hermitage¹⁵⁵⁹. De ambas se desconoce el origen. El anillo que porta el Cireneo, permite suponer un encargo directo en el que el patrón quería identificarse con la figura que ayuda a soportar la carga de la cruz a Cristo. En este sentido Carlo Ridolfi citaba una pintura similar el amigo de Tiziano Francesco Zuccato, que representaba al Cireneo¹⁵⁶⁰.



Tiziano, *Cristo y el Cireneo*, San Petersburgo, Ermitage.

En 1726 aparece otra pintura de tema distinto con este número lo que indica que el Tiziano había salido definitivamente de la colección Leganés: 1726, *Segunda Pieza que sigue a la de las Batallas*, f. 117: *Otro Quadro de dos baras de alto, y tres de ancho es un triunfo romano de una mujer coronada de laurelas, núm. 806*¹⁵⁶¹

807 *Otra pintura de nro señor quando le estaban poniendo la corona despinas con dos sayones tiene de alto vara menos sesma y de ancho vara menos un doçauo tiene el marco de pino dado de negro n° ochoçientos y siete le taso en quatroçientos y quarenta Reales*

0440

ANÓNIMO

No localizada.

Coronación de Espinas

Documentada por última vez en 1655

69,6576,62 cm. aprox.

¹⁵⁵⁶ Para su figura Callado Estella 2001 p. 395 y ss.

¹⁵⁵⁷ Callado Estella, 2002, p. 763 y ss.

¹⁵⁵⁸ Para el cuadro de El Escorial véase como estudio más reciente Madrid 2003, pp. 266-269, con bibliografía.

¹⁵⁵⁹ véase Formicnova 1992.

¹⁵⁶⁰ cfr. Falomir en Madrid 2003, p. 268.

¹⁵⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 807; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 807.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁶².

808 *Otra pintura de nro señor con la cruz a cuestras tiene de alto vara menos sesma y de ancho dos terçias escasas y se adbierte que la pintura de mas arriba es esta y esta es la de mas arriba n° ochoçientos y ocho a taso en quatroçientos y quarenta Reales* 0440

ANÓNIMO

Cristo con la cruz

No localizada. Documentada por última vez en 1655

69.67cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 808; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 808.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁶³.

809 *Otra pintura de una ymagen de nra s^{ra} con su niño en brazos y el niño le hecha los brazos al cuello a nra señora y nra y nra señora [sic] tiene una mano debajo del pie del niño tiene de alto una vara y dos dedos y de ancho vara menos sesma con su marco de pino n° ochoçientos y nueue la taso en mill R^s* 10000

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

87,06 x 69,65 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm.; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.; Conde de Altamira 1713.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

¹⁵⁶² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Reclamada en 1711 como una pintura perdida¹⁵⁶⁴, sin embargo se localizaba en la villa de Morata, donde se inventaría en 1713 entre las obras encontradas: *809. en dba pieza una Nra s^{ra}, con el Niño que le hecha los Brazos al cuello; y nra s^{ra} tiene una mano denajo del pie del niño, la qual esta Añadida por Arriua, y por Anajo tassada en mill R^s*¹⁵⁶⁵. No se ha documentado con seguridad en los siguientes inventarios de la casa de los condes de Altamira.

- 810** *Otra pintura de un san geronimo con la calabera en una mano y en la otra un libro y un pais con dos antigüedades tiene de alto vara menos tres dedos y de ancho tres quartas escasas n^o ochoçientos y diez la taso en dos mill y quatroçientos Reales* 20400

ANÓNIMO

San Jerónimo meditando

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

78,36 x -62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 810; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 810.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁶⁶.

- 811** *otra pintura de san pedro en la carcel recostado sobre el brazo derecho mirando al çielo tiene de alto vara y quarta y de ancho vara y doçana y el marco d pino dado de negro n^o ochoçientos y bonçe la taso en mill y çiento R^s* 10100

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO

San Pedro en la Prisión.

No localizada.

Documentada por última vez en 1883

111 x 111 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 811; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 811; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza que sigue al oratorio del cuarto bajo”, núm. 811. Colección Altamira, 1807; José de Madrazo 1856, núm. 168; Marqués de Salamanca 1861, Quinta de Vista Alegre, núm. 168; Marqués de Salamanca 1868, núm. 168; Marqués de Salamanca 1883, núm. 970.

¹⁵⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹⁵⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 43, núm. 168; Vista-Alegre, sn n., p. 43, núm. 168; Pérez Sánchez 1965, p. 153; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 247.

Notas:

Citada sin atribución en el inventario de 1655, en una entrada no transcrita en la publicación de López Navío: *Otra pintura de san pedro en la carel recostado sobre el brazo derecho mirando al cielo tiene de alto vara y quarta y de ancho vara y doçana y el marco de pino dado de negro n° ochoçientos y honce la taso en mil y cien Rs 1100.*

Es pintura de problemático rastreo en los inventarios de la colección. Si bien en 1711 se citaba entre las obras perdidas o ausentes de la colección¹⁵⁶⁷, apenas quince años después se inventaría con claridad en el Palacio de San Bernardo, incluso intuyendo su vinculación a un autor italiano: *Otro Quadro de bara y quartta de alto y una de ancho poco mas es s^a Pedro mettido en la carzel estta recostado sobre el vrazo derecho de mano de un Italiano n° 811*¹⁵⁶⁸. La obra permaneció en la colección Altamira durante todo el siglo XVIII y principios del XIX, teniendo en 1807 un valor especial para el conde por cuanto fue una de las restauradas por Francisco Carafa, por el precio de 200 reales¹⁵⁶⁹. Poco después pasó a la colección de Madrazo, donde por primera vez atribuye a Guercino, aportándose algún detalle más de su iconografía precisa:

Apoya la cabeza en el brazo derecho desnudo, que descansa en el poyo de la ventana de la cárcel, por donde recibe la luz; levanta los ojos al cielo, y parece arrobado en profunda meditación. (Media figura del tamaño natural).

Como muchas de las obras de Madrazo pasó a la colección del Marqués de Salamanca donde se cita en su colección de la Quinta de Vista Alegre, así como en sus inventarios de 1868 y 1883, perdiéndose la pista desde entonces¹⁵⁷⁰.

- 812** *Otra pintura de la herodias con la caueza de san juan baptista con otra caueza de muger tiene de alto vara menos doçana y de ancho vara menos ochana y el marco de pino n° ochoçientos y doçe la taso en dos mill y quatroçientos Reales* 20400

ANÓNIMO

Herodias con la cabeza del bautista

No localizada. Documentada por última vez en 1655

76,72 x 73, 14 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 812; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 812.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁵⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14..

¹⁵⁶⁹ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto

¹⁵⁷⁰ El infante Don Gabriel también tenía uno similar en 1835 entre los *cuadros en deposito*.

¹⁴⁶ *Uno en lienzo de 3 pies y 1 pulgada de alto por 2 pies y 7 1/2 de ancho. San Pedro de medio cuerpo. Restaurado por Bueno. Tiene marco tallado y dorado...Guarchino* (Agueda 1981, p. 112, núm. 146).

¹⁵⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 813** *Otra pintura de un san francisco de assis con un angel que esta tocando una bigueta tiene de alto vara y tres dedos y de ancho vara menos ochaua y el marco de pino dado de negro n° ochoçientos y treze la tasa en quatroçientos Reales* 8400

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO

San Francisco en éxtasis con un ángel

No localizada.

Documentada por última vez en 1713

88,8 x 73,14

Procedencia: Regalo de Francesco d'Este, duque de Módena a Leganés 1637; Marqués de Leganés 1642; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 813; Conde de Altamira 1713, Casas de Morata de Tajuña; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, Dormitorio Bajo con una ventana al patio, núm. 372

Bibliografía: López Navío 162, p. 303; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

El duque de Módena regaló varios cuadros de Guido Reni y Guernino a Leganés a instancias de su embajador en Milán el embajador Roberto Fontana, y ante la insistencia el marqués de poseer ejemplos de la pintura de estos artistas boloñeses¹⁵⁷². Los cuadros llegaron el 3 de febrero a Milán, sobre el San Francisco, Fontana exclamó: *Nel S^{to} Franc^{co} si ammira q^l far da Maestro tanto proprio del guarino*¹⁵⁷³.

No se tienen más noticias de la pintura de San Francisco realizada por Guercino en las colecciones de Leganés. Sin embargo tentativamente se puede identificar con el San Francisco recibiendo los estigmas anónimo bajo el número 813. Posibilidad que se apoya en varios argumentos. Por el número tan bajo de la colección su ingreso ha de suponerse muy temprano, cercano a los retratos de los duques (Cat. 750 y 751). Com oellos no fue enviado a Madrid a tiempo para el inventario de junio de ese año, lo que coincide con el documento de llegada a Milán en febrero. Por otro lado, muy cerca en le tiempo se daría el ingreso del San Pedro (cat. 811), coincidiendo con el momento de mayor interés de Leganés por la obra del pintor de Cento. El último argumento tiene que ver con la apreciación de la pintura en la familia del marqués, aún muerto este. Así, colocado en el Palacio de San Bernardo desde tiempos de nuestro coleccionista, en 1711 se daba por desaparecido cuando se revisó la colección para su herencia por el conde de Altamira ¹⁵⁷⁴. Sin embargo, algún documento posterior nos muestra que había sido trasladado en fecha indeterminada a las casas de Morata de Tajuña, probablemente debido a la calidad de la obra y permaneciendo en una sala tan relevante como el dormitorio del Cuarto Bajo: 813. *Otra pintura de san fran^{co} de Assis con un Angel que esta tocando una Bigueta de vara y tres dedos de Alto y de Ancho uara menos ochaua; su numero el de el marjen tassada en quatroçientos*



Guercino, *San Francisco en Éxtasis*, Dresde, Gemäldegalerie.



Guercino, *San Francisco en Éxtasis*, Varsovia, Museo Narodowe

¹⁵⁷² Ver capítulo sobre Fontana y Leganés, así como el capítulo sobre la pintura boloñesa de la colección en este trabajo.

¹⁵⁷³ ASMo, Ambasciatori Milano 101, 2 febrero 1637.

¹⁵⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

*Reales*¹⁵⁷⁵ y allí se seguía encontrando en 1753 cuando se realizó un nuevo inventario de las casas (Agulló). Desde entonces nada se sabe de la pintura

Guercino y su taller realizaron numerosísimas pinturas representando al santo de Asís, en diversas iconografías: Predicando a los animales¹⁵⁷⁶, en meditación¹⁵⁷⁷, orando ante un crucifijo¹⁵⁷⁸, en el desierto¹⁵⁷⁹, o recibiendo los estigmas, asunto ilustrado en muchísimas ocasiones¹⁵⁸⁰. Sin embargo, si como parece probable la pintura entregada por Francesco d'Este corresponde al número 813 se trataba de un *San Francisco en Éxtasis*, asunto abordado en muchas ocasiones tanto por Guercino como por su taller, repitiendo siempre el mismo modelo. El mismo que se incluye en una obra de San Francisco y Sna Benito contemplando un ángel, hoy en el Louvre (inv. 83), de la que se tomaron la figura de Francisco y el ángel, que por sí solas se repetirían en numerosas ocasiones. Una Dresde Gemaldegalerie (inv. 356, L. 162,5 x 127 cm), no mencionada por Malvasia, pero que se ha relacionado con la obra que se encontraba en 1698 en la galería Ranucci de Bolonia de donde saldría en el siglo XVIII¹⁵⁸¹. Otra idéntica se encuentra actualmente en el Museo Narodowe de Varsovia (119,5 x 82,5) sólo documentada desde 1818 en Cracovia, aunque quizás el mismo que se encontraba en la colección Massimi de Roma en 1677¹⁵⁸². Sin embargo, una versión más se publicó en 2003 en una colección privada de Cento (121,5 x 102,5 cm), lo que llevó a Denis Mahon a reconsiderar que la de Massimi fuese la de Varsovia, especialmente porque, comprobó que la de Massimi se encontraba después de 1818 entre un grupo de obras restauradas por Agostino Tofanelli para la colección Massimi, cuando ya se documentaba en Polonia la versión de Varsovia¹⁵⁸³.



Guercino, *San Francisco en Éxtasis*, Cento. Colección Particular.

Por lo tanto se puede considerar la presencia histórica de al menos dos obras de esta iconografía, Massimi y Ranucci, a la que se puede sumar la que poseyó Leganés, que se corresponderán a las tres pinturas autógrafas de Guercino en Dresde, Varsovia y Cento. Vistas las tres en amplias fotografías, ninguna puede ser identificar con seguridad con la del marqués.

814 *Otra pintura de san carlos con los brazos encruzados en los pechos tiene de alto vara y quarta y de ancho vara menos ochaua sin marco n^o ochoçentos y catorçe la taso en duçientos reales*

0200

¹⁵⁷⁵ Archivo Diocesano, C^a2105/ 4. Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹⁵⁷⁶ Roma Colección Particular T. 41x 38,2, (Salerno 1988, p. 101, núm. 23; Stone 1991, p. 48. núm. 29; Mahon et al 1991, p. 60, núm. 18).

¹⁵⁷⁷ Montpellier, Musée Fabre, inv. 356; ; L. 162,5 x 127 cm (Salerno 1988, p. 180, núm. 98; Stone 1991, p. 113. núm. 90; Mahon et al 1991, p. 172, núm. 58).

¹⁵⁷⁸ Colección Particular, L. 105xx 96 (Salerno 1988, p. 298, núm. 224bis; Stone 1991, p. 213. núm. 199; Mahon et al 1991, p. 270, núm. 99). Otro ejemplar en la Iglesia de San Giovanni al Monte de Bolonia 249,5 x 143 cm. (Salerno 1988, p. 298, núm. 224; Stone 1991, p. 217. núm. 205; Mahon et al 1991, p. 272, núm. 100). Y uno más fue publicado en 2003 en colección privada de Milán (Mahon et al. 2003, p. 190, núm 50).

¹⁵⁷⁹ Pescara, Iglesia de San Cataneo, (Salerno 1988, p. 331, núm. 260; Stone 1991, p. 243. núm. 253). Otra similar en Piacenza, Iglesia de los Capuchinos (Salerno 1988, p. 239, núm. 147; Stone 1991, p. 156, núm. 137). Una más se encuentra en Maguncia, Mittelrheinisches Landesmuseum, inv. 206, L. 265 x 175 cm (Salerno, p. 282, núm 201; Stone 1991, p. 196, núm. 181; Mahon et al. 1991, p. 244, núm 89). Y otra en Cesena, Iglesia delle'Osservnze 250 , 180 cm. (Salerno 1988, p. 304, núm 229; Stone 1991, p. 223, núm 211).

¹⁵⁸⁰ Ferrara, Iglesia delle Sacre Stimmate (Salerno 1988, p. 234, núm. 142; Stone 1991, p. 153. núm. 133).

¹⁵⁸¹ Salerno 1988, p. 180, núm. 98; Stone 1991, p. 113, núm. 90, Mahon et al. 1991, p. 172, núm 58. Sobre su presencia en la Galería Ranucci, Campori 1870, p. 142.

¹⁵⁸² Salerno 1988, p. 152, núm 72; Stone 1991, p. 93, núm. 70; Mahon et al 1991, p. 136, núm 48.

¹⁵⁸³ Mahon et al. 2003, p. 250, núm. 85.

SCIPIONE PULZONE

San Carlos Borromeo

100 x 72 cm.

No localizada.

Documentada por última vez hacia 1861.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 814; Marqués de Leganés 1642, núm. 814; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 814; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Primer cuarto donde está la chimenea, núm. 814; Condes de Altamira siglo XVIII-XIX; José de Madrazo 1856, núm. 146; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista Alegre, núm. 146

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303; Madrazo 1856, p. 38; Vista Alegre, s. n., p. 38.

Notas:

La obra aparece descrita sin atribución como retrato de un cardenal en los inventarios realizados en vida del marqués de Leganés. Tras permanecer en la casa de Altamira durante todo el siglo XVII y principio del XIX, reaparece entre los cuadros adquiridos por José de Madrazo de la galería Altamira, cuando se especifica que su autor es Scipione Gaetano y se aporta algún detalle sobre su aspecto: "*San Carlos borromeo en traje de cardenal, con la vista elevada al cielo y los brazos cruzados al pecho (Media figura del tamaño natural)*". Aunque la atribución de Madrazo es muy dudosa, es una posibilidad a tener en cuenta pues Pulzone realizó retratos del santo milanés, como el que se conservaba anteriormente en el Palacio Barberini de Roma¹⁵⁸⁴. Sin embargo, por su condición de protector de Milán, es más probable una autoría milanesa para la pintura, quizás derivada de la imagen que Guido Reni realizó en la llamada Pietà Mendicanti (Pinacoteca Nazionale. Bologna) donde entre los santos que aparecen bajo Cristo Muerto, representa la imagen de San Carlos Borromeo. Il *Cerano* también representó en varias ocasiones a San Carlo en Gloria, con los brazos abiertos, pero no se conoce ninguna obra similar con los brazos sobre el pecho¹⁵⁸⁵. Por otro lado idéntica representación y medidas tiene el San Carlos Borromeo de Hampton Court, Colección Real inglesa que procede de la colección de Mantua, donde está citada en 1626-27¹⁵⁸⁶.



Scipione Gaetano, *San Carlos Borromeo*, anteriormente, Roma, Palacio Barberini

815 *Otra pintura de san ambrosio vestido de pontifical tiene de alto vara y quarta y de ancho vara menos ochaua sin moldura n° ochoçientos y quinze la taso en quinientos Reales*

0500

ANÓNIMO

San Ambrosio

104,47 x 73,14 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

¹⁵⁸⁴ Una foto en Vaudo 1976, núm. 42.

¹⁵⁸⁵ Por ejemplo en la versión de la iglesia de San Gotardo al Palazzo de Milán.

¹⁵⁸⁶ Lapenta & Morseli 2006, p.250, núm. 933.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 815; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 815; Conde de Altamira 1753, “Dormitorio vajo con una ventana al patio”, núm. 376

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303; Agulló 1994, p. 155.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, puede tratarse del San Ambrosio citado en Morata en 1753 como obra de Massimo Stanzione: *Otra Pintura de mas de medio cuerpo de s^a Ambrosio con un vaculo en una mano y en la otrala deziplina Pintado pr el cauallero masimo de una vara de ancho y siete q^{tas} de alto*. No hay más noticias que confirmen o desmientan la atribución.

816 *Otra pintura de cupido dormido y echado sobre el brazo derecho tiene de alto vara y quarta y de ancho vara y dos terçias sin marco n^o ochoçientos y diez y seis la tasa en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Cupido

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

104,47 x 139,3 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm.; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuarto tercero que llaman de las marinas, núm. 815; Secuestrada de la colección Altamira en 1812 por el ejército francés; Probablemente devuelta en 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de vara y quartta en quadro de mano de un Italiano es un cupido que estta dormido sobre el vrazo derecho n^o 816*¹⁵⁸⁷.

En la lista de pinturas secuestradas por los franceses de las casas de Altamira el 12 noviembre de 1812 aparece en la “pieza junto a la chimenea” de las habitaciones del conde de Trastámara *cupido dormido, como de 5 q^{tas} su Autor Guarchino*¹⁵⁸⁸. No se tienen más noticias.

817 *Otra pintura de europa tiene de alto dos terçias digo dos varas menos quarta y de ancho vara y terçia el marco tiene de pino n^o ochoçientos y diez y siete la tasa n mill y quinientos Reales* 10500

¹⁵⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109v

¹⁵⁸⁸ AHN-N, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

GUIDO RENI

El rapto de Europa

155 x 112 cm.

Ottawa: National Gallery of Canada

Inscripciones: 817



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 817; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 817; Conde de Altamira 1723, Palacio de San Bernardo, Cuarto tercero que llaman de las Marinas, núm. 817; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, a. 1812; Secuestrada por el ejército francés, 12 noviembre 1812; devuelto en 1815 a la Casa Altamira; Londres, Venta Stanley 1 junio 1828; Edmund Higginson; Christie's Londres, 4 junio 1846, Saltmarsh Castle, Hertfordshire; adquirida por H. A. J. Munro de Novar, Hamilton Place; Christie's Londres, 1 junio 1878; Charles Butler, Worcester 1882; Sotheby's 8 Abril 1970; Suiza, Colección Particular, a. 1984; Milán, Colección Leasarte 1984; Ottawa, National Gallery of Canada.

Bib: Malvasía 1678, II, p. 41; López Navío 1962, p. 303; Zeri 1976b 112-122; Pepper 1984, p. 275, núm. 164, con abundante bibliografía; Zeri 1984; Pepper 1988, pp. 285-86, núm. 155, Sybille Ebert-Schifferer en Frankfurt 1989, p. 207; núm. A 30.

Notas:

Pese a no estar atribuida en el inventario la pintura de Canadá es sin duda la que perteneció a Leganés, como prueba el número aun visible sobre el lienzo. La historia del cuadro fue trazada por Federico Zeri en 1976 con absoluta profundidad. Fue él quien mencionó la primera noticia de la pintura aportada por Malvasía y la vinculó con el marqués de Leganés: *L'Europa commessagli del Duca di Guastalla, per regalarne, come fece, gran personaggio in Ispagna; pagandogliela settecento scudi*¹⁵⁸⁹. El personaje en España era efectivamente don Diego¹⁵⁹⁰, lo que permitió a Zeri reconstruir la historia de la pintura. De la colección de Leganés, pasó por herencia a la del conde de Altamira, siempre en el Palacio de la Calle de San Bernardo, donde todavía se encuentra en 1726. En poder de la casa Altamira fue secuestrada por las tropas francesas el 12 de noviembre de 1812, cuando estaba en la "segunda pieza de la calle de la flor", de su palacio madrileña: *un quadro que representa el rapto de europa sentada en un todo como de dos var*excusas: su autor Guido Reni*¹⁵⁹¹. Expuesta en Francia, fue reintegrada a su propietario en 1815 y posteriormente vendida en la dispersión de bienes de la casa Altamira en 1827, en Londres. Pasó por varios coleccionistas privados, apareciendo irregularmente en ventas públicas, tnato en 1846 cuando tras ser propiedad Edmund Higginson y en 1879, como tras pasar por la colección de Munro de Novar. Tras ser adquirida por Charles Butler, en cuya colección la conoció William Suida, se perdió su traza hasta que reapareció en 1970 en el mercado londinense para pasar a colección privada suiza, y posteriormente a la colección Leasarte de Milán, de donde fue adquirida por el Museo canadiense.

Según Malvasía, Reni realizó tres pinturas de Europa para tres relevantes coleccionistas. Una la que Guastalla entregó a Leganés, otra para Carlos I de Inglaterra y una tercera para el rey de Polonia¹⁵⁹². Si la del rey inglés se ha perdido, la última fue identificada con la que recientemente se encontraba en la colección del historiador Denis Mahon (L. 177 x 129,5 cm.) y actualmente en la National Gallery de Londres¹⁵⁹³, cuya diferencia con la de Leganés radica en la inclusión de un Cupido en la parte alta del cuadro, disparando a Europa, y al fondo las compañeras de la joven,

¹⁵⁸⁹ Malvasía 1678, II, p. 41.

¹⁵⁹⁰ Para las relaciones entre el duque de Guastalla y Leganés véase el capítulo correspondiente.

¹⁵⁹¹ AHN-N, Baena, C^a 291

¹⁵⁹² Malvasía 1678, p. 30 y 61, para las de Carlos I y el rey polaco Vladislao IV.

¹⁵⁹³ Pepper 1984, p. 285, núm. 184; Londres 1998, núm. 63

lamentándose de su rapto desde la playa. Existen además numerosas copias a partir de las versiones conocidas¹⁵⁹⁴. También se conocen dibujos como el de Simone Cantarini, que prueban la difusión tuvo la composición de Reni¹⁵⁹⁵.

La de Leganés fue destinada a su Palacio de la Corte de Madrid en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la llamada “segunda pieza”, situada antes de la pieza del despacho en cuarto Bajo del palacio¹⁵⁹⁶. Vuelve a citarse allí en 1726 como: *Un Quadro de dos varas menos quarta de alto y una vara de Ancho a donde estta europa con Júpiter en figura de Baca con una Guirnalda copia de un Yttaliano n° 817*¹⁵⁹⁷. En la lista de pinturas secuestradas por los franceses de las casas de Altamira el 12 noviembre de 1812 aparece citada como ausente de la “segunda pieza de la calle de la flor”: *un quadro que representa el rapto de europa sentada en un todo como de dos varas excasas: su autor Guido Reni*¹⁵⁹⁸. Vendida por Stanley en 1827, pasó posteriormente por varios coleccionistas hasta ser adquirida por el museo canadiense en 1984.

818 *Otra pintura de un villano riyendose con una çesta y dentro una gallina y un m^{ta} gallo y un gamo tiene de alto media vara y de ancho una terçia sin marco n° ochoçientos y diez y ocho le taso en morata*

ANÓNIMO

Escena de campesinos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 818; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 818

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una cabeça de un muchacho riyendose n° ochocientos y diez y ocho*¹⁵⁹⁹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰⁰.

819 *La batalla de tornalbento en plata en un quadro con un angel que se pone ençima de plata maziça n° ochoçientos y diez y nueue se taso en duçientos duos de vellon* 20200

ANÓNIMO

Batalla de Tornavento

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Plata. Medidas desconocidas.

¹⁵⁹⁴ Pepper 1984, p. 285, núm. 184, copias; Zeri 1984, pp. 15-16, n. 13.

¹⁵⁹⁵ Véase Sybille Ebert-Schifferer en Frankfurt 1989, p. 208 y n. 8.

¹⁵⁹⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁵⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109.

¹⁵⁹⁸ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

¹⁵⁹⁹ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 819; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 819.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Llamativa representación en plata, de la batalla de Tornavento en la guerra del Piamonte de 1638.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰¹.

820 *Una pintura de san francisco que se esta açotando tiene de alto cinco palmos y de ancho cinco palmos menos quatro dedos n° ochoçientos y veinte la taso en seisçientos Reales* ð600

ANÓNIMO

San Francisco penitente

No localizada.

Documentada por última vez en 1711

49,8 x 39,84 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 820; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 820; Juan Bautista Marqueli a. 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Fue vendida en fecha indeterminada por el III marqués de Leganés a Juan Bautista Marqueli. Así lo afirman en 1711 los testigos en el pleito por las pinturas desvinculados del mayorazgo¹⁶⁰².

821 *Otra pintura del martirio de san sebastian tiene de alto quatro palmos y cinco de ancho con su marco de pino dado de negro n° ochoçientos y veinte y uno la taso en quinientos Reales* ð500

ANÓNIMO

Martirio de San Sebastián

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

39,82 x 49,8 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 821; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 821; Ambrosio Guzmán y Spinola 1659.

¹⁶⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁰² C^a 2102/ 3, ff. 15. 12 agosto 1711; Véase Apéndice Documental, Doc. 10. Véase también el capítulo sobre la dispersión de la colección para otras obras adquiridas por este desconocido Juan Bautista Marqueli.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Pasó en 1659 a su hijo Ambrosio, en virtud del acuerdo al que llegó con su hermano Gaspar por la herencia paterna, según se afirma en la copia del inventario que se encuentra en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan¹⁶⁰³.

822 823 *Mas doçe pinturas de doçe emperadores de medio cuerpo sin retulo tiene vara y*
824 825 *media de alto y vara y quarta de ancho con su marco de pino dados de negro*
826 827 *que tienen los numeros desde ochoçientos y veinte y dos hasta el numero*
828 829 *ochoçientos y treinta y tres y los taso en treçientos Reales que todas doce*
830 831 *pinturas hazen tres mill y seisçientos Reales*
832 833

30600

822

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Emperador

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 822; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 822.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰⁴.

823

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Emperador

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 823; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 823.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

¹⁶⁰³ AIVDJ, 26 I 18, f. 351. Véase el capítulo de la Dispersión del mayorazgo.

¹⁶⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰⁵.

824

ANÓNIMO

No localizada.

Emperador

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. ; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, ‘Pieza a continuación del Salón ente los dos patios’, núm. 824

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro retratto de un emperador n° 824*¹⁶⁰⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

825

ANÓNIMO

No localizada.

Emperador

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 825; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 825; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, núm. 825

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. El inventario de 1726 arroja dos retratos de emperadores bajo este número. Uno en la Galería que sigue al oratorio cerca de la sala de Batallas: y otro en la “Pieza siguiente al salón entre los dos patios, donde se encuentran otros similares¹⁶⁰⁷

826

ANÓNIMO

No localizada.

Emperador

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

¹⁶⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 119v.

¹⁶⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 826; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 826.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰⁸.

827

ANÓNIMO

Emperador

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 827; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 827.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁰⁹.

828

ANÓNIMO

Emperador

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 828; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 828.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶¹⁰.

¹⁶⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶¹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

829

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Emperador

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 829; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 829.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶¹¹.

830

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Emperador

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 830; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 830; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación de la Antesala, núm. 830

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726 *Un retratto sueltto de un emperador n° 830*: ¹⁶¹². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

831

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Emperador

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 831; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 831; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda Pieza que sigue a la de las Batallas, núm. 931

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

¹⁶¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121v.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Retratto de un emperador que no se sabe que no se sabe quien es n° 831*.¹⁶¹³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

832

ANÓNIMO

No localizada.

Emperador

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 822; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 822.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶¹⁴.

833

ANÓNIMO

No localizada.

Emperador

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 822; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 822.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶¹⁵.

834 *Un retrato de una muger que tiene una medalla en los pechos mirando a una caueza de hombre tiene dos varas de alto y una de ancho con su marco n° ochoçientos y treinta y quatro la taso en treçientos reales*

0300

¹⁶¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116v.

¹⁶¹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

NICOLO DELL'ABATE

Retrato Femenino con figura masculina

Museo Cerralbo
Inv. 3820

163 x 91 cm.

Inscripciones: 834



Bibliografía: López Navío 1962, p. 303; Redín 2008.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 834; Marqués de Leganés 1955, Palacio de San Bernardo, núm. 834; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza a continuación de la Antesala, núm. 834; Marques de Cerralbo, finales s. XIX.

Notas:

Identificada con la pintura del Museo Cerralbo gracias al número de colección visible sobre el lienzo. Es obra absolutamente singular obra a medio camino entre el retrato y la figura alegórica o estereotipada, al modo de las figuras de mujeres venecianas que tenía el marqués de Leganés en su colección (cat. 683-702), pero con un contenido narrativo mayor.

Atribuido en el próximo catálogo del Museo Cerralbo a Nicolo dell'Abate¹⁶¹⁶. Fue realizada probablemente durante la actividad boloñesa del pintor. Se conoce un dibujo en la Albertina donde aparece el retrato de la dama de manera invertida. La obra puede estar relacionada con la recepción de la noticia de las victorias de su marido por parte de la dama, a quien un correo entrega la carta. En su mano sostiene un camafeo con una representación de la Fama, idéntica al jeroglífico pintado por el autor para el Palacio Carbone di Bolonia.

Se desconoce el camino que siguió desde la colección Altamira, donde se documenta por última vez en 1723, hasta ser adquirida por Cerralbo a finales el XIX.

835 *Una pintura en dibujo de papel de desluin el viejo con su marco de pino de m^{ta} negro de media vara de alto y una terçia de ancho n^o ochoçientos y treinta y çinco se taso en morata*

ANÓNIMO

Anciana

41,79 x 27,86. cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 835; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 835.

¹⁶¹⁶ Agradezco a Gonzalo Redín la anticipación de la atribución recientemente deducida.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 303.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña. El inventario de este lugar arroja más precisiones sobre el argumento de este dibujo: *Una pinturita pequeña de una bieja en bosquejo con su marco negro n° ochocientos y treinta y cinco*¹⁶¹⁷. Desde entonces no se ha documentado esta obra.

836 *Otra pintura de nra señora con el niño en braços y san juan que esta besando la mano y san joseph al otro lado de media bara en quadro en tabla n° ochocientos y treinta y seis la taso en dos mill Reales* 20000

ANÓNIMO

Sagrada Familia con san Juan.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 41,79 x 41,79 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 836; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 836.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶¹⁸.

837 *Otra de un descendimiento de la cruz en lienço de alto tres quartas y quatro dedos de ancho una bara un poco mas n° ochocientos y treinta y siete la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Descendimiento

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 69,64 x -83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 837; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 837.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

¹⁶¹⁷ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶¹⁹.

- 838** *Otra en tabla de nra señora con el niño jesus asentado en el suelo con el angel detrás y san juan al lado de nra señora que tiene la mano en la espada [sic] a san juan dos terçias de alto y media bara de ancho n° ochoçientos y treinta y ocho la taso en dos mill R^s* 20000

ANÓNIMO

Virgen con Niño, ángel y San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 838; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 838.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²⁰.

- 839** *Otra de un san geronimo en tabla tres quartas de alto y dos terçias de ancho con un libro en cada mano y el canto y un cruzifijo n° ochoçientos y tr^a y nueve se taso en trezientos y treinta Reales* 0330

ANÓNIMO

San Jerónimo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 62,68 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 839; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 839.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²¹.

¹⁶¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 840** *Otra en tabla de nra señora con el niño y san juan digo san sebastian y san roque a los lados de alto vara y quarta y de ancho tres quartas n° ochoçientos y quarenta la taso en mill y duçientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Virgen con Niño y santos

T. 104,47 x 62,67cm. aprox.

No localizada. Documentada por última vez en
1659

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 839; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 839; Ambrosio Guzmán y Spínola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Pasó en 1659 a su hijo Ambrosio, en virtud del acuerdo al que llegó con su hermano Gaspar por la herencia paterna, según se afirma en la copia del inventario que se encuentra en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan¹⁶²².

- 841** *Otra en tabla de nra señora con el niño dormido un libro a los pies a un lado y a otro una naranja de alto tres quartas y media vara de ancho n° ochoçientos y quarenta y uno la taso en duçientos y çinquenta Reales* 0250

ANÓNIMO

Virgen con Niño

T. 62,68 x 41,79 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 841; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 841.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²³.

- 842** *Otra en tabla de nra señora de la soledad con çinco mugeres y abar y matias con nro señor en braços con el calbario arriba de alto tres quartas y media vara de ancho n° ochoçientos y quarenta y dos la taso en quinientos Reales* 0500

¹⁶²² AIVDJ, 26 I 18, f. 356. Véase el capítulo de la Dispersión del mayorazgo.

¹⁶²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Piedad

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 62,67 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm.842; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 842.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²⁴.

843 *Otra en tabla de nra señora con el niño jesus en brazos que tiene en una mano
m^a una azucena y al lado san miguel con la balança y a los pies una santa monja
mas de tres quartas de alto y algo menos de ancho n^o ochoçientos y quarenta y
tres la taso en morata*

JUAN ANTONIO RAZZI, *IL SODOMA*

*Virgen con Niño, San Miguel, Demonio y figura
femenina,*

No localizada.

Documentada por última vez en 1883

T. 70 x 56 cm.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 843; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 843; Conde de Altamira 1753, “retrete junto al oratorio”, núm. 111; José de Madrazo 1856, núm. 260; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista-Alegre, núm. 260; Marqués de Salamanca 1868, núm. 260; Marqués de Salamanca 1883, núm. 223

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 64; López Navío 1962, p. 304; Agulló 1994, p. 160; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 110.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Pintura de nuestra s^{ra} con el niño en los brazos y sⁿ Miguel con un peso en la mano n^o ochocientos y quarenta y tres*¹⁶²⁵. En la misma ubicación se documenta en 1753, ya propiedad de los condes de Altamira, descrita como *Otra Pintura en tabla de la Virgen y Sⁿ Miguel con el Pecho y un retrato de una monja Bernarda de una vara de alto y tres q^{tas} de ancho* (Agulló). La pintura pasó a propiedad de José de Madrazo, cuyo catálogo de 1856 aporta la mejor descripción de esta pintura, atribuyéndola al Sodoma: n^o 260

260. *Asunto Místico.*

La Virgen, con el Niño Dios en su regazo, está sentada bajo un dosel, teniendo entre ambos un tallo de azucenas. Al pie se ve arrodillada una jóven religiosa, de la cual parece huir el espíritu maligno, mientras un arcángel con la espada y la balanza está en actitud de protegerla. (Tabla)

70 x 56

¹⁶²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶²⁵ AHPM, 6267; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Fue adquirida en 1861 por el Marqués de Salamanca, por última vez documentándose entre las pinturas de su finca de Vista Alegre, así como en sus inventarios de 1868 a la muerte de su esposa y en 1883 tras su propio fallecimiento. Desde entonces no hay noticias seguras.

- 844** *Otra en tabla de la magdalena con un libro en la mano de alto tres quartas y media y dos terçias de ancho n° ochoçientos y quarenta y quatro la taso en quatroçientos reales* 8400

ANÓNIMO

Magdalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 73,11 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 844; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 844.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²⁶.

- 845** *Otra del descendimiento de la cruz con nra señora y dos angeles a los lados el uno tiene la caueza de nro s^r de alto una vara y dos terçias de ancho en lienço n° ochoçientos y quarenta y çinco la taso en ochoçientos Reales* 8800

ANÓNIMO

Descendimiento de la cruz

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 845; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 845; III Marqués de Leganés 1681, Barcelona

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. El 29 de diciembre de 1680 fue enviada a Barcelona como parte del equipaje de su nieto el III marqués cuando asumió el cargo de virrey de Cataluña, según consta en la lista realizada por el guardarropa Sebastián Pellicer: *n° 855 Otra del dezendimiento de la cruz con nra s^{ra} y dos angeles tassa* 8800¹⁶²⁷

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶²⁸.

¹⁶²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶²⁷ Véase doc. 1680b

¹⁶²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 846** *Otra en lienço del nazimientu de nro señor con los pastores y los angeles que bajan del çielo de alto tres quartas y algo menos de ancho n° ochoçientos y quarenta y seis la taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Nacimiento

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 62,69 x –62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 846; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 846.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶²⁹.

- 847** *Otra en lienço con nra señora y el niño jesus besandole y un ramo de rosas debajo de alto tres quartas y dos terçias de ancho n° ochoçientos y quarenta y siete la taso en quatroçientos Reales* 0400

NÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 62,67 55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 847; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 847.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas: Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶³⁰.

- 848** *Otra en lienço de nra señora con el niño en brazos con san juan y san joseph a un lado y santa catalina al otro de alto tres quartas y media y de ancho una vara n° ochoçientos y quarenta y ocho esta pintura dio su ex^a al señor juan de castro y castilla*

*Dada al s^r Ju^o
de Castro y
castilla*

ANÓNIMO

Virgen con Niño y santos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 73.11 x83, 58 cm. aprox.

¹⁶²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 848; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 848.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados y la donación del marqués a Juan de Castro y Castilla, de quien no se tienen datos.

849 *Otra en lienço de un santo xpto a la columna de alto vara y quarta y de ancho tres quartas n^o ochoçientos y quarenta y nueue la taso en morata m^{ta}*

ANÓNIMO

Cristo azotado

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L 104,47 x 62,67. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 849; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 849.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas: Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, según afirma la tasación general, no se localiza, sin embargo, en el inventario de ese lugar¹⁶³¹.

850 *Otra en lienço de nra señora con el niño con un belo que cubre la frente y el manto azul de alto vara y terçia y de ancho tres quartas n^o ochoçientos y çinquenta la taso en quinientos R^s*

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 111,44 x 62,68 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 850; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 850.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas: Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶³².

¹⁶³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶³² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 851** *Otra en tabla de nra señora con el niño en brazos y a un lado santa Barbara y al otro / otro santo con una lança y el demonio a los pies de alto una vara y tres quartas de ancho n° ochoçientos y çinquenta y uno la taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Virgen con niño y santas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 851; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 851.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶³³.

-
- 852** *Otra en lienço de nra señora con el niño en el alda [sic] con san geronimo y otro santo del abito de san françisco de alto una bara y de ancho çinco quartas n° ochoçientos y çinquenta y dos la taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Virgen con niño y santas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L 83,58 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 852; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 852.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 304.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶³⁴.

-
- 853** *Otra en lienço de san juan predicando en el desierto con muchas figuras con un judio a cauallo con antojos y un retulo en el turbante tiene de alto vara y terçia y de ancho dos varas algo mas n° ochoçientos y cinq^a y tres la taso en mill cient Reales* 10100

¹⁶³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

San Juan predicando

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L 111,44 x +167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 853; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 853.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶³⁵.

854 *Otra en lienço de judic con la caueza de olofermis y una vieja tiene de alto dos varas y quarta y de ancho dos varas escasas n^o ochoçientos y çinquenta y quatro la taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Judith y Holofernes

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 188,05 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm.; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza cuadrada", núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de dos baras, y quarta de alto y dos escasas de ancho de mano de un Ytaliano es judic con la cabeza de olofernes n^o 854*¹⁶³⁶. En la lista de pinturas secuestradas por los franceses de las casas de Altamira el 12 noviembre de 1812 aparece una pintura "de una judit" una obra *de una judit*, atribuida a Polidoro de Caravaggio situada en el despacho del conde de Altamira que quizás sea la misma¹⁶³⁷. Ésta fue vendida en 1827 por Stanley como obra de Caravaggio: *Judith with the Head of Holofernes. A magnificent Picture; the subjeti treated with great force and grandeur. From the Altamira Gallery*¹⁶³⁸. Desde entonces no hay noticias.

855 *Otra en çienço [sic] de un ecceomo con una caña en las manos y san pedro adorando de alto vara y terçia y de ancho una vara n^o ochoçientos y çinquenta y cinco la taso en seteçientos Reales* 6700

¹⁶³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 108v.

¹⁶³⁷ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

¹⁶³⁸ Stanley 1827, núm. 43.

ANÓNIMO

Ecce Homo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

111,44 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 855; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 855.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶³⁹.

- 856** *Otra en lienço de nuestro señor con quatro apostoles a mano yzquierda y uno soldados a la otra de alto bara y tres quartas y de ancho vara y dos terçias n° ochoçientos y çinquenta y seis la taso en setezientos Reales* 0700

ANÓNIMO

Escena con Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 146,26 x 139,30 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 856; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 856.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁴⁰.

- 857** *Otra en lienço de san pedro de alto una vara de ancho tres quartas n° ochoçientos y çinquenta y siete la taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

San Pedro

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 83,58 x 62,68 cm. aprox.

¹⁶³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 857; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 857.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁴¹.

858 *Otra en lienzo de san pablo del mismo tamaño n° ochoçientos Rs*

Ø800

ANÓNIMO

San Pablo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 858; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 858.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁴².

859 *Otra pintura en lienzo de un xpto a la columna de alto vara y ochaua y de ancho vara menos ochaua n° ochoçientos y çinquenta y nueue la taso en çiento y çinquenta Reales*

Ø150

ANÓNIMO

Cristo amarrado a la columna

No localizada.

Documentada por última vez en 1713

L. 73,14 x 94.02 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 860; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 859; Ambrosio Guzmán y Spinola 1659; Conde de Altamira 1713, Casas de Morata.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, paso a su hijo Ambrosio en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar por la herencia paterna, según se afirma en la copia del inventario del Archivo del Instituto Valencia de Don Juan¹⁶⁴³.

¹⁶⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

En 1711 los herederos del conde de Altamira la reclamarán como ausente de la colección, sin embargo¹⁶⁴⁴, en 1713 reaparece documentada en el oratorio del cuarto principal en las casas de Morata: 859. *Un lienzo de xpto a la columna, demas de vara de Alto y menos de Ancho del numero del marjen, su tassa ziento y zinquenta Rs 150*¹⁶⁴⁵. Desde entonces no hay más noticias de esta pintura.

- 860** *Otra en tabla de un papa con seis sortijas en ambas manos de alto vara y quarta de ancho vara escasa n° ochoçientos y sesenta la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Retrato de un Papa

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 104,47 x -83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 861; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.860.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁴⁶.

- 861** *Otra en lienço de un papa de alto vara y terçia y de ancho vara y ochaua n° ochoçientos y sesenta y uno la taso en quinientos Rs°* 0500

ANÓNIMO

Retrato de un Papa

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L 111,44 x 94,02 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 862; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.861; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza junto a la de las columnas, que sirve de despensa", núm. 861.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Quadro de un Pontifizio me medio cuerpo de una vara de ancho, con marco negro n° 861*¹⁶⁴⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁶⁴³ IAVDJ, 26 I 18 f. 363

¹⁶⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 12.

¹⁶⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

- 862** *Otra en tabla de un retrato a lo antiguo desabrochado colgando quatro cordonçillos de la camisa y una espada de alto vara y media poco menos y de ancho vara y doçauo n° ochoçientos y sesenta y dos la taso en mill y duçientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. -125,37 x 90,54cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 863; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 862; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Segunda pieza que está al lado del segundo oratorio", núm. 862

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro quadro de vara y media de alto y de ancho var y dozaba n° 862*¹⁶⁴⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 863** *Otra en tabla de un retrato de Ber^{do} soyardo con gorrilla al antiguo de alto dos terçias y media vara de ancho n° ochoçientos y sesenta y tres la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Bernardo Soyardo?

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 864; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 863.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁴⁹.

- 864** *Otra en tabla de medio cuerpo de muger con un retulo de margarita de alto tres quartas y de ancho media vara y quatro dedos n° ochoçientos y sesenta y quatro la taso en mill reales* 10000

¹⁶⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122v.

¹⁶⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato femenino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 62,68 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 865; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵⁰.

- 865** *Otra en lienço de un retrato de medio cuerpo con una gorra a lo polaco con la camisa plegada de alto una vara escasa y tres quartas de ancho n^o ochoçientos y çinquenta digo y sesenta y çinco la taso en duç^{tas} Reales* 0200

ANÓNIMO

Retrato masculino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. -83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 866; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 865.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵¹.

- 866** *Otra en tabla una caueça de hombre con una gorrilla antigua con el cuello aforrado en pellejo tiene de alto m^a bara y ochaua y de ancho media vara menos quatro dedos n^o ochoçientos y sesenta y seis la taso en seisçientos R^s* 0600

ANÓNIMO

Retrato masculino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 52,23 x 34,83 cm. aprox.

¹⁶⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 867; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 866.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵².

867 *Otra en tabla Retrato de medio cuerpo con un retulo que dice antay de alto vara menos sesma y de ancho media vara y quatro dedos n° ochoçientos y sesenta y siete a taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

ANÓNIMO

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

T. 67 x 46cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 868; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 867, José de Madrazo, núm. 520; Marqués de Salamanca, d. 1861: Venta Salamanca 1867, núm. 156.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 126, n° 520; López Navío 1962, p. 305.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, no se documenta la pintura desde el inventario de 1655. Sin embargo sería heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵³. En 1856 José de Madrazo posee una pintura atribuida a Wolfgang Hauber procedente de la colección Altamira que coincide plenamente con esta entrada:

520 *Retratato de un personage aleman.*

Con barba castaña algo canosa, gorra negra, ropon rojizo con cuello de piel negra, y las manos juntas. En el fondo esta representado un edificio de piedra sillería, en el cual hay una lápida con la siguiente inscripción: ANTTAI. HUNDERTPFUNDT IST ALLT 51 JAR. DAMAN. Z 1526 Z W H. (Media figura de tamaño menor que el natural. Tabla. Firmado)

Fue adquirido por el marqués de Salamanca, presuntamente en 1861 cuando adquirió los bienes del palacio de Vista Alegre, siendo vendida en 1867 en París. Todavía en 1868 se citaba en la testamentaria de la esposa de Salamanca, como obra vendida en París el año anterior por 400 francos.

868 *Otra en tabla de un caçador con una aguilá con la flecha atrabesada con su marco de alto una terçia y algo menos de ancho n° ochoçientos y sesenta y ocho la taso en çiento y u^e Reales* 0120

¹⁶⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Escena de caza

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 27,86 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 869; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 868.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵⁴.

- 869** *Otra en tabla de medio cuerpo con un cuchillo en la mano derecha de alto vara menos ochaua y de ancho dos terçias menos dos dedos n° ochoçientos y sesenta y nueue la taso en quatroçientos Reales* ð400

ANÓNIMO

Retrato indefinido

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 73,14 x 55,72 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 870; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 869.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁵⁵.

- 870** *Otra en tabla de medio cuerpo de julian pintor con manga bordada con la espada y una señal en el pomo de seis lados de ancho dos terçias y de alto tres quartas n° ochoçientos y setenta la taso en treçientos R^s* ð300

ANÓNIMO

Retrato del pintor Julián (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

T. 27,86 x 62,68 cm. aprox.

¹⁶⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 871; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 870; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Fue enviada a Barcelona por su nieto el 29 de diciembre de 1680 como parte del equipaje destinado a su labor como Virrey de Cataluña, según afirma el documento de su guardarropa Sebastián Pellicer: *nº 870 Otra de Julian pintor de meº cuerpo en tabla su tasa 8300*¹⁶⁵⁶. Desde entonces no hay más noticias.

871 *Otra en lienço un hermitaño con baculo y rosario en la mano y una calavera de medio cuerpo desnudo de alto vaar y quarta y de ancho vara menos ochaua de joseph de Ribera nº ochoçientos y setenta y uno la tasa en ochoçientos Reales* 8800
Jusepe RIBERA

San Pablo Ermitaño

No localizada. Documentada por última vez en 1868

104,47 x 73,14 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 872; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 871; Condes de Altamira, Medios del siglo XIX; José de Madrazo 1856, núm. 416; Marqués de Salamanca 1867, núm. 29; Marqués de Salamanca 1868, num. 416.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 101; Salamanca 1867, p. 22-23; López Navío 1962, p. 305; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 253,

Notas:

Aunque el inventario de Leganés cita la representación como un ermitaño, sin una identidad concreta, la localización en los catálogos decimonónicos de Madrazo y Salamanca confirman que se trataba de una imagen de San Pablo Ermitaño. La pintura es problemática, sin embargo, respecto a la procedencia. Leganés la mantuvo a lo largo de su vida en el palacio de la calle san Bernardo en Madrid. En 1711 cuando el X conde de Altamira heredó toda la colección, reclamó esta obra como perdida¹⁶⁵⁷. Aunque aparentemente no estaba perdida sino deslocalizada, pues a finales del siglo XIX una representación similar permanecía en la colección Altamira, de donde pasó a poder de don José de Madrazo, que la describe en su catálogo de pinturas. Las medidas, autor y procedencia confirman que se trata de la obra que había pertenecido a Leganés:

Ribera

416 San Pablo primer ermitaño, en contemplación

Los ojos clavados al cielo y apoyadas ambas manos en un báculo: á su lado una calavera (media figura del tamaño natural. Firmado.

97 x 60 cms.

Galería de Altamira.

La firma confirma la autoría de Ribera de la pintura. Aunque no se encuentra entre las obras que pasaron al marqués de Salamanca y que éste albergó en el Palacio de Vista Alegre como la mayoría de las pinturas de Madrazo, si se consigna en la venta parisina de su colección, cuando sin procedencia, se describe de nuevo:



Ribera, *San Pablo Ermitaño*, París, Louvre

¹⁶⁵⁶ AHN-N, Baena, Cª 222, doc. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

¹⁶⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Saint Paul, ermite

L'ermite saint Paul, un rosaire á la main et le corps soutenu par un bâton, este en méditation devant une Tête de mort; une barbe épaisse et blachie ajute à l'expression de son visage austère.

98x74 cm.

El catálogo Salamanca afirma que está firmada y fechada en 1686. Esto último algo que es absolutamente imposible, siendo una probable mala lectura de la fecha correcta, quizás 1636. La obra que permanece sin localizar no permite confirmar estos extremos. Por la descripción el cuadro no debía ser muy distinto al que se encuentra en Ragusa, ni a su copia del Louvre de París¹⁶⁵⁸, aunque éstos mantienen unas medidas más amplias que el cuadro de Leganés, y fueron realizados con posterioridad a que el marqués poseyese su pintura.

Otro modelo similar puede ser el que se encuentra en la Walters Art Gallery de Baltimore, aunque sus medidas mayores (132 x 106 cm) y la ausencia del rosario de los catálogos decimonónicos de Salamanca de nuevo impiden la identificación con la obra de Leganés¹⁶⁵⁹. Esta obra, junto con otra versión localizada en la Galería Nacional de Sicilia en Palermo, firmada en 1639, que por medidas tampoco puede corresponder a la que nos ocupa¹⁶⁶⁰, repite un original de Ribera perdido.

- 872** *Otra en lienço un retrato de medio cuerpo con unas armas de tres granadas en los dedos sortijas y en la otra una carta de alto vara y ochaua y de ancho una vara n^o ochoçientos y setenta y dos la taso en quatroçientos Reales* ð400

ANÓNIMO

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 94,02 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 873; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 872.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la llamada “segunda pieza”, antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁶⁶¹. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁶².

- 873** *Otra en lienço de un Retrato de medio cuerpo areboçado con un poco de cadena m^{ta} de oro al cuello y sombrero con toquilla de oro de alto una vara y de alto [sic] vara menos sesma n^o seteçientos y setenta y tres se taso en m^{ta}*

¹⁶⁵⁸ Pagano en Madrid 1992, p. 390, núm. 122; Spinosa 2003, p. 320, bajo A231 y Spinosa 1979, p. 125, núm. 209 y 209^a, donde se citan otras versiones de esta composición cuyas medidas no tampoco coinciden

¹⁶⁵⁹ Para esta pintura véase Walters Art Gallery 2005, p. 146; Spinos 2003, p. 330, núm. 231; Spinosa 1979, p. 134-135, núm. 331.

¹⁶⁶⁰ Spinosa 1979, p.- 135, num. 332.

¹⁶⁶¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁶⁶² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 69,65 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 874; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 873.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 305.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁶³.

874 *Otra en lienço Retrato de medio cuerpo con una balona grande y tuson de alto una vara menos doçaua y de ancho tres quartas n° ochoçientos y setenta y quatro la taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Retrato masculino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L.90,54 x 62,68. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 875; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 874.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁶⁴.

875 *Otra en lienço Retrato de un biejo con un birrete con media valona y una mano de alto una vara y de ancho una vara menos ochaua n° ochoçientos y setenta y çinco la taso en dos mill Reales* 22000

ANÓNIMO

Retrato de anciano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 83,58 x 73,14 cm. aprox.

¹⁶⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 876; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 875.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁶⁵.

876 *Otra en lienço Retrato de un jeneral polaco de colorado con un bonete y pebacho m^a y cadena de oro de alto vara y media de ancho vara y quarta n^o ochoçientos y setenta y seys se taso en m^a*
ANÓNIMO

Retrato de un general

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 877; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 876.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro Retrato del Gl de los corbato ysolani 876*¹⁶⁶⁶. Desde entonces no hay más noticias.

877 *Otra en lienço del naçimiento de carlos quinto de alto dos varas y terçia de ancho tres varas menos quarta n^o ochoçientos y setenta y seiete la taso en dos mill Reales* 20000

MICHELE PARRASIO (copista de)

Algoría del Nacimientto del Infante don Fernando
(copia de)

No localizada.

Documentada por última vez en 1883

L. 188 x 210

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 878; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 877; Colección Altamira núm. 403, Palacio de Morata de Tajuña; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, núm. 308; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista Alegre, s. f., núm. 308; Marqués de Salamanca 1868, num. 308; Marqués de Salamanca 1883, num. 392

¹⁶⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁶⁶ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306, núm. 877; Agulló 1994, p. 156; Madrazo 1856, p. 76, núm. 308; Vista Alegre s. n., pp. 75-76; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 147

Notas:

La pintura de la colección Leganés era una copia del cuadro que se conserva en el Museo del Prado (P00479), como evidencia la descripción de la pintura en el inventario de Madrazo de 1856, donde se atribuía a Veronés:

308 Alegoría del Nacimiento de un Príncipe Real

En medio de un delicioso campo hay un pabellón con una corona Real sostenida por geniecillos. Encima está la Fama; á un lado, en el cielo, Marte con un águila, y al otro la Diosa Lucina. Bajo el pabellón está la reina recién parida en su lecho, á quien sirve caldo una dama en una taza de oro; otras, en primer término, lavan al recién nacido. En el inventario de la Casa de Altamira figura este cuadro como alegoría del nacimiento de Carlos V.

El cuadro original de Colección Real llegó a España como donación del propio Michele Parrasio a Felipe II en un gesto de devoción política, con ocasión del nacimiento del príncipe. El mismo artista explicaba la iconografía en una carta fechada en 20 de agosto de 1575¹⁶⁶⁷. Apparently se mantuvo siempre en Colección Real, siendo la que hoy está en el Museo del Prado¹⁶⁶⁸, aunque solo está documentada con precisión a partir del inventario del Retiro de 1701 como un parto de Venus realizado por Veronés¹⁶⁶⁹.

De esta pintura debieron existir numerosas copias a tenor de la documentación. La primera copia se cita en la colección de Antonio Pérez en 1585: “*un quadro grande del parto de Venus nacim^{to} de cupido con su marco*”¹⁶⁷⁰. En 1642 Leganés poseía la suya, adquirida con seguridad después de junio de 1637, considerada “*un nacimiento de Carlos V*”, que fue la que tuvo Madrazo, procedente de la casa Altamira. Y otra copia la poseyó don Luis de Haro, en cuyo inventario de 1662 se lista: *un quadro del parto de Venus de dos baras menos tercia de caída, y tres baras de ancho, con su marco de pino dado de negro. Número catorze*¹⁶⁷¹ que ha de ser la misma que poseía el marqués del Carpio en 1688 en la Huerta de San Joaquín: *94 otro quadro del Partto de Venus origi^l de Pablo Verones de vara y dos terzias de caída y tres varas y tercia de ancho con su marco en treze mill y trezientos Reales 13.300*¹⁶⁷², y fue posteriormente vendido en la almoneda de Carpio de 1695 a Isabel Casier por 8.860 reales¹⁶⁷³. Probablemente sea ésta la que se localiza posteriormente con el mismo título y autor en la colección Alba procedente de la casa de Lemos¹⁶⁷⁴. Tanto la que poseyeron Leganés, como la de Carpio, podrían haber sido la



Michele Parrasio
Alegoría del Nacimiento del Príncipe don Fernando.
Madrid. Museo del Prado (P00479)

misma pintura que tuvo Antonio Pérez muchos años antes, pero no hay pruebas al respecto. Pues además hay otros ejemplos de versiones de la obra durante el siglo XVII. El 21 de julio de 1636, poco antes de que Leganés obtuviese la suya, Andrés López tasaba en la colección del Contador de Resultas Cristóbal González Cossío la siguiente pintura: “*77 un parto de venus figuras medianas copia de pablo berones en 440 Rs. V^{do} núm. 21*”¹⁶⁷⁵. En 1674 en la colección de un aficionado de mayor rango como el Consejo y Secretario Jerónimo de Cuellar aparece “*otra pintura del parto de benus de dos baras en quadro Con el mismo marco [negro] tasada en mill y quinientos Reales 1500*”¹⁶⁷⁶. Todas estas copias prueban la fortuna que la composición de Parrasio tuvo durante el siglo XVII a las que Leganés no fue ajeno.

La obra de Leganés, permaneció en la colección de los condes de Altamira, de donde fue adquirida por José de Madrazo, pasando a la del marqués de Salamanca, cuando éste

¹⁶⁶⁷ Ffoulkes 1912, p. 429-31.

¹⁶⁶⁸ Ruiz Manero 2005, pp. 52-53.

¹⁶⁶⁹ Inventarios Reales Carlos II, 1981, II, p. 285, núm. [106].

¹⁶⁷⁰ Delaforce 1982, p. 750.

¹⁶⁷¹ Archivo Ducal Medinaceli, leg. 104-2, f. 17, transcrito en de Frutos 2005, Apéndice Documental, p. 26

¹⁶⁷² Burke & Cherry 1997, I, p. 836, núm. [93].

¹⁶⁷³ Saltillo 1953, p. 239,

¹⁶⁷⁴ Berwick y Alba 1924, p. 85; Cfr. Ruiz Manero 2005, p. 53.

¹⁶⁷⁵ Burke & Cherry I 1997, p. 313, núm. [3].

¹⁶⁷⁶ Burke & Cherry 1997, I, p. 650, núm. [42].

adquiere el palacio de Vista Alegre, donde se encontraba. Desde entonces se le pierde la pista, pues no aparece en las sucesivas ventas de Salamanca, aunque sí se cita en su inventario *postmortem* en 1883. Desde entonces no hay más noticias de la pintura.

- 878** *Otra en lienço de una matrona romana con la mano sobre una mesa de alto dos varas menos quarta y de ancho vara menos terçia vestida de blanco n° ochoçientos y setenta y ocho se taso en m^a*

ANÓNIMO

Imagen femenina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 879; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 878

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura de una muger en mangas de camisa descubierto el pecho y puesta la mano derecha en un bufete t^o n° 878*¹⁶⁷⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 879** *Otra en lienço un Retrato descaperuçado con diez y seis botones de alto y vara y terçia y de ancho vara y sesma n° ochoçientos y setenta y nueue la taso en dos mill y duç^{as} Reales* 20200

ANÓNIMO

Retrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 25,37 x 97,51 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 880; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 879.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁷⁸.

- 880** *Otra en lienço de un Retrato armado con la mar y unas galeras y retulo de bedad de treinta y dos años de alto vara y terçia y de ancho vara y sesma n° ochoçientos y ochenta le taso en mill y duç^{as} Reales* 10200

¹⁶⁷⁷ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Retrato masculino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 111,44 x 97,51 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 881; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.880.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁶⁷⁹.

881 *Otra en lienço de un viejo filósofo con unos libros de alto vara y media y de ancho vara y quarta n° ochoçientos y ochenta y uno le taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Filósofo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 125,37 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1642, núm. 882; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 881.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁶⁸⁰.

882 *Otra en lienço de un martirio de seneca sangrandola de los braços y pies metido en una vazia y uno que esta escriuiendo y otras dos figuras de alto tres y sesma y de ancho dos varas n° ochoçientos y ochenta la taso en quatro mill y quatroçientos Reales*

PETER PAUL RUBENS

Suicidio de Séneca

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

L. 264,67 x 167,16 cms. aprox.

¹⁶⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁶⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 883; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 882; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de las Vaiettas”, núm. 802.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Díaz Padrón 1975, I, p. 340; Díaz Padrón 1976, p. 905; Volk 1980a, p. 267; Díaz Padrón en Madrid 1981, p. 89; Díaz Padrón 1996, II, p. 1062; Cherry & Burke, 1997, I, p. 691.

Notas:

Aunque citado en el inventario sin atribución la descripción hace que haya de vincularse a la famosa composición de Rubens, relatando el suicidio de Séneca, de la que se conocen varias versiones. Todas tomando como fuente visual la escultura helenística del *Pescador Africano* (París, Museo Louvre). La pintura original se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich (inv. núm. 305; 184,5 x 155,5 cm)¹⁶⁸¹. De la primera versión se conocen copias y versiones como la que en 1985 fue vendida en, Christie’s Nueva York (168,2 x 117,5 cm), que tenía un 181 pintado en la



Rubens, *Muerte de Seneca*, Madrid, Museo del Prado.



Rubens, *Muerte de Séneca*, Munich, Alte Pinakothek

parte baja y estaba documentada únicamente en el siglo XX, por medidas es improbable que se trate la de Leganés. Otra más pequeña se encuentra en la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich (T. inv. 7119; 115,1 x 78, 7), tampoco puede corresponder. Una última composición, conocida a través de fotografía en el Rubenianum, permanece en paradero desconocido, aunque sus medidas presumiblemente pequeñas la alejan de la que poseyó el Marqués¹⁶⁸².

La versión del Museo del Prado (P3048; 182 x 121 cm), se encuentra en Madrid desde el siglo XVII, fue dada a conocer por Pérez Sánchez quien la vinculó con la que se describe en la *Silva Topográfica* de Manuel de Gallegos e 1637 como presente en el Buen Retiro¹⁶⁸³. Aparentemente Rubens retocó esta obra de taller, especialmente en la cabeza. Está basada en la obra de Munich, pintada

en principio sin la presencia de los libros del suelo, que fueron añadidos en otro momento. La obra aparece con seguridad en el inventario del Retiro de 1700¹⁶⁸⁴, no conociéndose ningún inventario anterior de este sitio real. Díaz Padrón, pese a mencionar la pintura como procedente del Palacio del Retiro ha considerado en reiteradas ocasiones que es la misma que poseía Leganés, utilizando como argumento la supuesta entrega de otras pinturas como el Acto de Devoción de Rodolfo del Museo del Prado) y salvando la amplia diferencia de medidas entre el inventario de Leganés y el cuadro de Madrid de casi 90 centímetros como un problema de inclusión del marco en el documento. Elisabeth McGrath ya mencionaba como es improbable que Leganés entregara el Rodolfo a Leganés (que aquí se ha probado que eran dos obras distintas¹⁶⁸⁵) y asumió que la de Leganés necesariamente había de tratarse de otra versión. En realidad dado que Leganés ya tenía la pintura en 1642 y en 1655 parecía imposible que se tratara de la misma obra que en 1637 estaba en el Retiro. La aparición del inventario de 1726 donde se listan las obras de Leganés heredadas por el conde de Altamira, confirma que eran dos objetos diferenciados. En este documento la pintura de Leganés se cita con las mismas medidas, casi tres varas, lo que confirma su mayor tamaño respecto a la del Retiro, y se menciona que esta en mal estado de conservación, lo que podría justificar que no haya llegado hasta nuestros días¹⁶⁸⁶.

¹⁶⁸¹ McGrath 1987, II, p. 282, núm. 54; Renger & Denk 2002, p. 386

¹⁶⁸² Para las copias véase McGrath 1987, II, p. 282.

¹⁶⁸³ Pérez Sánchez 1964; McGrath 1987, II, p. 294, núm. 54a

¹⁶⁸⁴ véase Inventarios Reales 1975, II, p. 309, núm. [409], como copia de Rubens.

¹⁶⁸⁵ Véase cat. 125.

¹⁶⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, (f. 133). Erróneamente citada como núm. 802.

Dadas las similitudes, una posibilidad a tener en cuenta es que Leganés obtuviera la pintura en primer por su relación de patronazgo con Rubens y sus continuos viajes a Flandes, y la entregara al Rey, quedándose él con una versión. En este sentido conviene recordar como entregó algunas de sus pinturas para la decoración del Buen Retiro, obteniendo copias de las mismas, que fueron pagados por los Estados Generales de Bruselas¹⁶⁸⁷. Aunque entre ellas no parece que estuviera el Séneca, una circunstancia similar pudo ocurrir en este caso.

- 883** *Otro en lienço retrato armado medio cuerpo con valona grande y vanda roja con vaston de alto vara y sesma y de ancho una vara escasa nº ochoçientos y ochenta y tres la tasa en mill Reales* 18000

ANÓNIMO

Retrato desconocido

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L. 97,51 x .83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 883; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 883; Conde de Altamira 1726, “Antesala”, núm. 883

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retrato de medio cuerpo armado en Valona y Vanda roja y vastton tiene de alto vara y sesma, y de ancho vara escasa nº 883*¹⁶⁸⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 884** *Un Retrato de dho señor marques de leganes con el exerçito atrás cuerpo entero nº ochoçientos y ochenta y quatro le tasa en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Don Diego Felipez de Guzmán, I marqués de Leganés.

Colección Particular.

215 x 115 aprox.¹⁶⁸⁹

Inscripciones:

884; el marques de Leganes; 591 (en el marco).



¹⁶⁸⁷ Véase capítulo sobre las primeras actividades de Leganés como coleccionista.

¹⁶⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

¹⁶⁸⁹ Medidas aproximadas en función de los demás cuadros de la serie.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 885; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 884; Conde de Altamira 1864, núm 183

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Retrato de Leganés que iniciaba la serie de capitanes y hombres de armas que participaron junto a él en las guerras de Italia, muchos de los cuales se encuentran actualmente en el Palacio del Senado. El número visible aún en el lienzo, confirma su identificación. Sin embargo, a diferencia de los demás cuadros conocidos, su procedencia completa no ha sido documentada perfectamente a partir de su aparición en la colección en 1655. No aparece citado entre los retratos que se trasladaron al Palacio de Morata de Tajuña, donde están documentados muchos otros de la serie en 1753. La presencia de la inscripción habría ayudado a su identificación por los redactores de tal inventario, por lo que se debe descartar su presencia allí. Tampoco se conoce su salida de la colección Altamira, pues en la colección Madrazo y posteriormente en la de Salamanca se cita un retrato de Leganés que no puede ser éste dado que se describe como completamente armado y en un paisaje boscoso¹⁶⁹⁰. De hecho muy probablemente se mantuvo siempre en poder de la familia de los condes de Altamira, pues en 1864 aún se citaba en la colección del XV conde Vicente Pío, muerto ese año: 182, 152 *Retrato del marqués de Leganés de cuerpo entero apoyando la mano izquierda en el pomo de su espada. En el fondo se vé una batalla Escuela flamenca. Alto 8 pies Ancho 5-5 Marco dorado*¹⁶⁹¹. En la consiguiente partición de las pinturas entre sus herederos, éste fue heredado por la duquesa de Sanlúcar¹⁶⁹². Actualmente se encuentra en una colección privada. Agradezco el conocimiento de esta pintura a Elisa d'Ors y Richard de Willermin.

885 *Otro Retrato entero del maese de campo con una banda blanca y colete y medio
m^a armado n^o ochocientos y ochenta y cinco se tasa en m^a*

ANÓNIMO

No localizada.

Retrato del Mariscal de Toraz

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 886; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 885.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato del mariscal de toraz n^o ochocientos y ochenta y cinco*¹⁶⁹³. Desde entonces no ha sido documentada. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

¹⁶⁹⁰ Madrazo 1856, p. 153, n^o 635; Vista Alegre, s.n. núm. 597; Salamanca 1867, p. 144, núm. 187. Éste debe tratarse del cat. 609.

Madrazo 1856, p. 153, n^o 635; Vista Alegre, s.n. núm. 597; Salamanca 1867, p. 144, núm. 187. Éste debe tratarse del cat. 609.

¹⁶⁹¹ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹⁶⁹² AHN, Nobleza, Baena C^a 386, núm 183. Véase Apéndice Documental, Doc. 22

¹⁶⁹³ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

886 *Otro retrato de don francisco melo nº ochoçientos y ochenta y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Don Francisco de Melo

No localizada.

Documentada por última vez en 16753

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 887; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 886; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Segunda Cámara”, núm. 52.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de don Fran^{co} de Melo nº 886*¹⁶⁹⁴. En 1753 vuelve a citarse en el mismo lugar, junto a otro retrato indefinida, siendo descrita como: *Otros dos retratos juntos el uno del conde de jeral maestre de campo de ynfanteria y el otro de d^a ferr^{do} melo enuajador extraordin^o en Alemania de dho tamaño [f.232v] a la ventana de dos varas de ancho y el alto de los antezedentes*. Desde entonces no ha sido documentada. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

887 *Otro Retrato de don juan vazquez coronado nº Ochoçientos y ochenta y siete le*
m^{ta} *taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Juan Vázquez Coronado

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 888; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 887; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Galería Grande que mira al jardín”, núm. 74

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de D Juan Bazquez coronado nº ochocientos y ochenta y siete*¹⁶⁹⁵. En 1753 vuelve a citarse en el mismo lugar: *Otro retrato de d^a Juan Vazquez coronado maestre de campo de ynfanteria española del mismo tamaño*. Desde entonces no ha sido documentada. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio

¹⁶⁹⁴ AHPM, 6267, f. 710 ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶⁹⁵ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

888 *Otro retrato del marques cosimo ricardi n° ochocientos y ochenta y ocho se tasa*
m^a en morata

Giustus SUSTERMANS

Marqués Cosimo Ricardi.

Madrid. Palacio del Senado, n° 99.

L. 197 x 98 cms.

Inscripciones: 888



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 889; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 888; Condes de Altamira siglo XVIII-XIX, sin precisar documentalmente; José de Madrazo 1856, n° 35; marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 35; Marqués de Salamanca 1868, núm. 35; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Baldinucci 1846, IV, p. 497; López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Madrazo 1856, p. 15; Vista Alegre s. n., p. 15; Madrid 1902, p. 84, p. 516; Avilés 1903, p. 76; Avilés 1917, p. 78; Lafuente Ferrari 1980, p.191; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 260 de Antonio 1999, p. 48.

Notas:

Baldinucci aludiendo a la galería de retratos que el marqués de Leganés estaba formando para su colección en España, mencionó expresamente el retrato que el marqués Cosimo Ricardi “*nobile e ricchissimo cavaliere fiorentino*” había ordenado traer desde Florencia para regalarlo a Leganés. Según Baldinucci, el retrato había sido realizado por Sustermans en Florencia, y había causado un gran impacto en su nuevo poseedor. Quien pese a ignorar su verdadero autor, la colocó en su museo milanés, apreciándola por encima de otras pinturas. Cuando una vez en Milán Leganés mostró su colección a Sustermans, le expuso su apreciado retrato de Ricardi inquiriéndole quien podía ser el autor del mismo. En una jugada de gran diplomacia y modestia Sustermans le mencionó “*esser quel quadro di mano d’un grande amico e servitore dell’eccellenza sua*”, a lo cual Leganés le abrazó y le dio detalles sobre como quería que pintase su propio retrato.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de m^s Cosimo Ricardi n° ochocientos y ochenta y ocho*¹⁶⁹⁶, significativamente valorado en 1100 reales frente a los 200 que solían alcanzar otros retratos de la serie. En 1753 no se localiza con seguridad ningún cuadro que corresponda, sin embargo vuelve a citarse en el catalogo de Madrazo, como procedente de la colección Altamira, siendo considerado un retrato del marqués de la Católica, y atribuyéndolo Matia Pretti, bajo cuya autoría ha pasado durante años. Em 1861 fue adquirido por el marqués de Salamanca, quien la vendió en 1883 al Palacio del Senado.

¹⁶⁹⁶ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

889 *Otro Retrato del p^e frañçisco antonio gamasa de la conpañia de jesus m^{ta} matematico mayor n^o ochoçientos y ochenta [sic] y nueue se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO FLAMENCO
¿Giustus SUSTERMANS?

Retrato del Padre Camasa

Madrid. Palacio del Senado, n^o 101.

L. 204 x 69 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 890; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 889; Conde de Altamira 1726, Casas de Morata de Tajuña, “Entrada de Subida a la Escalera”, núm. 17; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n^o 602; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n^o 570; París, venta Salamanca 1867, p.155, n^o 204; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 156 Madrazo 1856, p. 145; Vista Alegre s. n., p. 136; Madrid 1902, p. 83, n^o 512; Avilés 1903, p. 77, n^o 65; Avilés 1917, p. 79, 81; Díaz Padrón 1976, p. 1040 y 1267; Lafuente Ferrari 1980, p.194 ; de Antonio 1999, p. 86.

Notas:

Pese a no ser visible ningún número de colección en el cuadro, se trata sin duda el retrato del Padre Camasa, que Leganés tenía entre su serie de militares, n^o 889. Esta identificación se prueba en el hecho de que este jesuita participara en las fortificaciones de la ciudad de Breme durante la guerra en el norte de Italia, cuyo plano porta en el retrato.

Fue atribuido sin fundamento a Jacob Jordaens, por Martínez Cubells (Avilés 1917) y también a Gerard Seghers por Madrazo. Cabe considerar la posibilidad de que este retrato de raigambre flamenca fuera realizado por Giustus Sustermans durante su estancia en Milán. Según Baldinucci (1846, p. 497), el prelado había sido destinado a entretener a Sustermans. Teniendo en cuenta que Sustermans fue el autor del retrato del marqués Cosimo Ricardi, justamente el número previo a éste retrato en la colección, es posible que también retratara al confesor de Leganés.

Destinada por el marqués a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del P Camasa n^o ochocientos y ochenta y nueue*¹⁶⁹⁷. En 1753 vuelve a citarse en el mismo lugar, siendo descrita como: *Otro quadro del P^e fran^{co} Antonio Camasa de la comp^a de Jesus Confesor del Marq^s Abuelo de dos varas y media de Alto y vara y media de ancho*. Como muchos otros retratos de la misma serie actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por el Senado en 1883.

890 *Otro Retrato de miguel cermel n^o ochoçientos y nobenta se taso en ma m^{ta}*

¹⁶⁹⁷ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Retrato Miguel Cermel

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 891; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 890.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de miguel Cermel impresor del pan de munician del estado de Milan*¹⁶⁹⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

891 *Otro de antonio rias sotelo n° ochocientos y nobenta y uno se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO ITALIANO.

Don Antonio Arias Sotelo.

Madrid. Palacio del Senado, n° 103.

L. 213 x 112 cms.

Inscripciones: 891; +43+; “don Antonio Arias
sotelo maes. De Campo / del tercio de
Infantería española / Del Reino de Napoles”.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 892; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 891; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 43; José de Madrazo 1856, n° 41; marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 41; Marqués de Salamanca 1868, núm. 41; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 17; Vista Alegre s. n., p. 17; Madrid 1902, p. 82, n° 504; Avilés 1903, p. 78, n° 67; Avilés 1917, p. 79-80, n° 83; Lafuente Ferrari 1980, p. 192; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 199; de Antonio 1999, p. 86.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de D. Antonio Sotelo n° ochocientos y nobenta y uno*¹⁶⁹⁹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de dⁿ Antonio Arias Sotelo maestro de campo en el reyno de napoles de dho tam^o* (Agulló). Como muchos otros retratos de la misma serie del retratos actualmente en el Senado, fue adquirido

¹⁶⁹⁸ AHPM, 6267, f. 709; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁶⁹⁹ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

El número de la colección Altamira de 1753 es apenas visible, bajo el marco actual. La atribución a Ludovico Carracci realizada por Madrazo y sostenida hasta ahora es improbable.

892 *Otro de don antonio de leiba n^o ochoçientos y nobenta y dos se taso en m^a*
m^a

ANÓNIMO

Retrato de Antonio de Leiva

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 893; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 892; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 53.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de don Antonio de leyba n^o 892*¹⁷⁰⁰. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como: *Otro retrato sobre la chimenea de dⁿ Antonio de Leiva de dos varas y m^a de alto y vara y m^a de ancho y esta sentado en una silla* (Agulló). Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

893 *Otro de fernando limonti n^o ochoçientos y nobenta y quatro se taso en m^a*
m^a

ANÓNIMO

Retrato de don Fernando Limonti

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 894; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 893; Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Pese a afirmarse en el documento de tasación que se había inventariado y tasado en la villa de Morata, no aparece en el inventario levantado en aquel lugar. Pasó a poder del hijo de Leganés, Ambrosio Guzmán y Spinola, futuro arzobispo de Sevilla, en virtud del acuerdo con su hermano Gaspar por la herencia de su padre hacia 1659¹⁷⁰¹. No existiendo más datos seguros sobre la

¹⁷⁰⁰ AHPM, 6267, f. 709; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁰¹ Así se afirma en la copia del inventario que se encuentra en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, sign. 26 I 18, f. 373. Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección para más detalles sobre el acuerdo entre los hijos de Leganés.

pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

894 *Otro de don alvaro de quiñones n° ochocientos y nobenta y quatro se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Retrato de don Alvaro de Quiñones

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 895; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 894; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galeria grande que mira al jardín”, núm. 78.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 159.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de D. Alvaro de Quiñones n° ochocientos y nobenta y quatro*¹⁷⁰². Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de d^a Alvaro de quiñones gral de la Canalleria del mismo tamaño* (Agulló). Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

895 *Otro del conde antt° villa n° ochocientos y nobenta y cinco se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Retrato del conde Antonio Viglia

Medidas desconocidas.

No localizada. Documentada por última vez en
1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 896; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 895.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un Retrato del conde Ant° Biglia n° ochocientos y nobenta y cinco*¹⁷⁰³. Desde entonces no hay más datos sobre

¹⁷⁰² AHPM, 6267, f. 709; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁰³ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

896 *Otro de xptoual reicuiert n° ochoçientos y nobenta y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO ITALIANO.

Cristobal de Reincourt

Madrid. Palacio del Senado, n° 107

L. 223 x 111 cms.

Inscripciones: Christoval de R... / m^{te} de
campo De / Infanteria Bor....”



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 897; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 896; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 39; Colección Altamira hasta siglo XIX; José de Madrazo 1856, n° 107; marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 107; Marqués de Salamanca 1868, núm. 107; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 31; Vista Alegre s. n., p. 31; Madrid 1902, p. 83, n° 507; Avilés 1903, p. 79 n° 71; Avilés 1917, p. 81, n° 87; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 353; de Antonio 1999, p.68.

Notas:

La inscripción del cuadro del palacio del Senado prueba que se trata del número 891 de la colección Leganés.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Dos pinturas juntas con un marco negro q hace diuision la una del Baron de Batenila n° nobecientos y setenta y seis y otra de christoual de Rey*¹⁷⁰⁴. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como “*Un retrato de Christtonal Reincour mre de campo de un terçio borgeñon de tres varas menos q^{tas} de alto y vara y media de ancho* (Agulló).

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

897 *Otro del conde de la Riñera n° ochoçientos y nobenta y siete le taso en morata*
m^{ta}

¹⁷⁰⁴ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO ITALIANO

Conde de la Ribera (?)

Madrid. Palacio del Senado, nº 109

L. 221 x 111 cms.

Inscripciones: ...conde / de la... [ilegible]



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 898; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 897; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 103; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre d. 1861, nº 103; Marqués de Salamanca 1868, núm. 103; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; ; Madrazo 1856, p. 30; Vista Alegre s. n., p. 30; Madrid 1902, p. 30; Avilés 1903, p. 80, nº 74; Avilés 1917, p. 81, nº 89; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 358; de Antonio 1999, p. 54.

Notas:

La apenas visible inscripción informa que es un conde. Hay varios condes en las descripciones de los inventarios para esta serie números 895, Conde Antonio Biglia; 912, Conde Ferrante; 977, Conde de Trozan o Tuncal. Pero el nombre más cercano a la descripción es este Conde de la Ribera, las palabras “de la” se intuyen en la inscripción, por lo que el cuadro del Senado hay que identificarlo con la entrada 897 del inventario de Leganés.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato del conde de la Ribera nº ochocientos y noventa y siete* Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura, aunque probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁰⁵.

898 *Otro de don juº de garay nº ochocientos y noventa y ocho se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO ITALIANO

Don Juan de Garay

Madrid. Palacio del Senado, nº 114.

L. 216 x 114 cms.

Inscripciones: 898; don Juº de Ga... / Stiago y
ma... mpo de / Infantª española



¹⁷⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 899; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 898; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 40; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 90; Marqués de Salamanca 1883, núm. 90: Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 90; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 27; Vista Alegre s. n., p. 27 ; Madrid 1902, p. 84, n° 514; Avilés 1903, p. 81, n° 78; Avilés 1917, p. 82, n° 94; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 405; de Antonio 1999, p. 54.

Notas:

La confusa inscripción, en parte perdida, y sobre todo la lectura del número de inventario, permiten identificar esta obra con el retrato de Juan de Garay, n° 898 del inventario de 1655.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Ju° de Garay n° ochocientos y nobenta y ocho* ¹⁷⁰⁶. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de dñ Ju° de garai maestre de Campo de Ynfanteria española del mismo tamaño*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

En ocasiones se ha considerado obra de origen boloñés, atribución aportada por Madrazo en el catálogo de su colección.

899 *Otro de don martin de aragon n° ochoçientos y nobenta y nueue se tasa en m^{ta} m^{ta}*

ANÓNIMO ITALIANO

Don Martín de Aragón.

Madrid. Palacio del Senado, n° 111.

L. 213 x 111 cms.

Inscripciones: 899.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 900; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 899; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galeria grande que mira al jardín”, núm. 64: Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 113; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre 1861, n° 113; Marqués de Salamanca 1868, núm. 113; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Madrazo 1856, p. 31; Vista Alegre s. n., p. 31; Madrid 1902, p. 82, n° 503; Avilés 1903, p. 80, n° 75; Avilés 1917, p. 82, n° 91; Lafuente Ferrari 1980, p.194 ; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 355; de Antonio 1999, p. 70.

Notas:

La lectura del número 899 pintado en el cuadro, confirma la identidad del retratado y su localización en el inventario de la colección Leganés en 1655.

¹⁷⁰⁶ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de D. Martin de Aragon nº ochocientos y nobenta y nueve*¹⁷⁰⁷. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de " martin de Aragon Capitan general de la Artilleria en milan de vara y mª de ancho y de dho alto*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

900 *Otro de Erasmo lener nº nobezientos se taso en morata*
mª

ANÓNIMO ITALIANO

Don Erasmo Lener

Madrid. Palacio del Senado, nº 127

L. 214 x 116 cms.

Inscripciones: +45+ ; baron de / ...mperio y
coronel...españa



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 901; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 900; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 45; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 117 ; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 117; Marqués de Salamanca 1868, núm. 117; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 33; Vista Alegre s. n., p. 33; Madrid 1902, p. 84, nº 515; Avilés 1903, p. 85, p. 91; Avilés 1917, p. 85, p. 107; Lafuente Ferrari 1980, p. 196; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 366; de Antonio 1999, p. 70.

Notas:

El número +45+ pintado en le cuadro, no advertido hasta ahora, permite la identificación del retratado con Erasmo Lener, según consta en los inventarios de 1655 y 1753.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de erasmo lener nº nobezientos*¹⁷⁰⁸. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de lerasmo Lener varon del Sacro ymperia y coronel de ynfanteria Alemana del propio tamaño*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

901 *Otro de carlos de la gata nº nobezientos y uno se taso en morata*
mª

¹⁷⁰⁷ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁰⁸ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Anónimo italiano

Don Carlos de la Gata

Madrid. Palacio del Senado, nº 117

L. 217 x 110 cms.

Inscripciones: +47+; Carlos de la Gata del
Conso / Napoles y Me de campo de / tercio de
infanta napolitana



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 902; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 901; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 47; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 42; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 42; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 17; Vista Alegre s. n., p. 17; Madrid 1902, p. 83, nº 505; Avilés 1903, p. 82, p. 71; Avilés 1917, p. 83, p. 97; Lafuente Ferrari 1980, p. 195; de Antonio 1999, p. 64.

Notas:

La lectura del número +47+, no advertida hasta ahora, confirma los datos sobre este el personaje.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Carlos de la Gata nº novecientos y uno*¹⁷⁰⁹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Carlos la gata del Corateral en napoles y coronel de un tercio de dho tamr*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

902
m^a

Otro de jil de haz nº Novezientos y dos se tasa en morata

ANÓNIMO ITALIANO

Gil de Haes

Madrid. Palacio del Senado, nº 105

L. 220 x 111 cms.

Inscripciones: +42+; Gil de Haes coronel de un
Regimiento / de Infanteria alemana ; Lannoy
est ma maison / la guerre est ma patrie / en
toute ocasion / combattre c'est ma vie.



¹⁷⁰⁹ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 903; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 902; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara” núm. 53; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 105; Marqués de Salamanca 1868, núm. 105; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 105 ; Madrazo 1856, p. 30; Vista Alegre s. n., p. 30; Madrid 1902, p. 84, n° 517; Avilés 1903, p. 78, n° 69; Avilés 1917, p. 80, n° 85; Lafuente Ferrari 1980, p. 192; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 352; de Antonio 1999, p. 58.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Gil de Hes n° nobecientos y dos* ¹⁷¹⁰. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato sobre la chimenea de dⁿ Antonio de Leina de dos varas y m^a de alto y vara y m^a de ancho y esta sentado en una silla*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

903 *Otro de don Phelipe de silba n° nobezientos y tres se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Retrato de Felipe de Silva

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 904; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 903; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galería grande que mira al jardín”, núm. 67

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de don Ph^e de silua n° nobecientos y tres* ¹⁷¹¹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Dos retratos juntos el uno del ocnde de Pinto digo de jorje esttoz y el otro dⁿ Phelipe de Silua del consejo de S. M. annos armados de dos varas y tres q^{tas} de ancho y del mismo alto*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

904 *Otro de tiberio brancacho n° nobezientos y quatro se taso en m^{ta}*
m^{ta}

¹⁷¹⁰ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷¹¹ AHPM, 6267, f. 710v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO ITALIANO

Don Tiberio Brancaccio

Madrid. Palacio del Senado, nº 108

L. 225 x 111 cms.

Inscripciones: ...Brancaccio del Conso
colateral...

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 905; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 904; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 49; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 119; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 119; Marqués de Salamanca 1868, núm. 119; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 34; Vista Alegre s. n., p. 34; Madrid 1902, p. ; Avilés 1903, p. 80, nº 72; Avilés 1917, p. 81, nº 88; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 367; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; de Antonio 1999, p. 54.

Notas:

Los apenas visibles restos de la inscripción, no advertidos hasta ahora, permiten identificar el cuadro del Senado con la entrada 904 de la tasación de 1655, citado como Tiberio Brancas, como Tiberio Brancario en la tasación de Morata del mismo año y como Tiberio Brancacho, en la copia del Archivo del Instituto Valencia de don Juan. En el inventario de 1753 se le cita con el número 49 como “Luyengo Orancasio del colateral de Nápoles Maestre de Campo de uno de sus tercios”.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de tiberio Brancacio nº novecientos y quatro*¹⁷¹². Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de luyengo orancasio del corateral de napoles y mro de campo de uno de sus terçios de dho tamº*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

905 *Otro de phelipe espinola nº novezientos y cinco se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO

Retrato de Felipe Spinola, marqués de los Balbases

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

¹⁷¹² AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 906; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 9; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galeria grande que mira al jardin”, núm. 63.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de Ph^e Spinola maese de campo de un tercio de Infant^a lombarda n^o nobecientos y cinco* ¹⁷¹³. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de d^a Phelipe espinola maestro de campo de un terzio de lombardia de vara y m^a de ancho y del mismo alto*.

906 *Otro del marq^s pablo antonio lunato nobezientos y seis se taso en morata m^a*

ANÓNIMO ITALIANO

Marqués Pablo Antonio Lunato

Madrid. Palacio del Senado, n^o 104

L. 218 x 110 cms.

Inscripciones: +46+ ; Marques Pablo Antonio
Lunato / Mestre de Campo [apenas visible]



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 907; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 906; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 46; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n^o 118; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n^o 118; Marqués de Salamanca 1868, núm. 118; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 34; Vista Alegre s. n., p. 34; Madrid 1902, p. 83, n^o 508; Avilés 1903, p. 78, n^o 68; Avilés 1917, p. 80, n^o 84; Lafuente Ferrari 1980, p. 192; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 356; de Antonio 1999, p. 64.

Notas:

El número +46+, pintado en el cuadro y no advertido hasta ahora, confirma la identificación del retrato del Senado, con la entrada del mismo número en el inventario de 1753.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Marq^s Pablo Ant^o Lunato num^o nobecientos y seis* ¹⁷¹⁴. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del maestro de campo el Marq^s Ant^o lunato Gouvernador q fue de Artilleria de d^{bo} tam^o*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

¹⁷¹³ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷¹⁴ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

907 *Otro de don Viçente gonçaga n.º nobezientos y siete se taso en m.ª*
m.ª

ANÓNIMO

Retrato de Vinzenzo Gonzaga

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 908; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 907; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galería grande que mira al jardín”, núm. 65.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Don Vicente Gonçaga n.º nobezientos y siete* ¹⁷¹⁵. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar junto al retrato del marqués Serra: *Dos retratos juntos armados del Marq. de sierra el uno y el otro de d.ª Bizente Gonzaga de bandique de dos varas y tres q.ªs de ancho y del mismo alto.º*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

908 *Otro de juan lopez jiron n.º nobezientos y ocho se taso en m.ª*
m.ª

ANÓNIMO

Retrato de Juan López Girón

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 909; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 908; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galería grande que mira al jardín”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Baron del sacro imperio n.º nobezientos y ocho* ¹⁷¹⁶. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de d.ª ju.º Lopez Giron varon del sacro ymperio conronel de dragones con una Alauarda en la mano dra de dos varas de ancho y el alto q.ª los demas*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse

¹⁷¹⁵ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷¹⁶ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

909 *Otro del duque de Roan n^o nobezientos y nueue se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Retrato de Duque de Rohan

No localizada. Documentada por última vez en
1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 910; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 909; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara, núm. 54.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Duq de Ruan n^o nobecientos y nuebe*¹⁷¹⁷. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrrato de monseur de roan q esta al otro lado de la chimenea del tam^o de los demas*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

910 *Otro del príncipe Reynaldo deste hermano del duque de modena n^o nobezientos*
m^{ta} *y diez se taso en morata*

ANÓNIMO ITALIANO

Príncipe Reinaldo d'Este

Madrid. Palacio del Senado, n^o 116.

L. 209 x 111 cms.

Inscripciones: 910; Príncipe Reynaldo Deste
coronel / del Regim^o de Infant^a alemana /
hermano del Duque de Modena



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 911; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 910; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galería grande que mira al jardín”, núm. 76; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n^o 112; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n^o 112; Marqués de Salamanca 1868, núm. 112; Palacio del Senado 3 julio 1883.

¹⁷¹⁷ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Madrazo 1856, p. 32; Vista Alegre s. n., p. 32; Madrid 1902, p. 82, n° 501; Avilés 1903, p. 82, n° 80; Avilés 1917, p. 83, n° 96; Lafuente Ferrari 1980, p. 195; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 354; de Antonio 1999, p. 68

Notas:

El número sobre el lienzo prueba que este cuadro del Senado corresponde con el que poseía Leganés.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro Retrato del Príncipe Reynaldo Deste numº nobecientos y diez*¹⁷¹⁸. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del Príncipe reinaldo destte coronel de un rejimº de ynfantera Alemana de dho tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

911 *Otro de don Carlos sfondrato nº nobezientos y bonçe se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO

Retrato de Carlo Sfondrato

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 912; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 911.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de con Carlos Sfrondato nº nobecientos y once*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura, aunque probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷¹⁹. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

912 *Otro del conde ferrante nº nobezientos y doçe se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO

Retrato de Conde "Ferrante Antonio Bolonin"

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 913; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 912; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "segunda antecámara", núm. 48

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

¹⁷¹⁸ AHPM, 6267, f. 709; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro Retrato del conde Ferrante Atendolo Bolonin n° nobecientos y doce* ¹⁷²⁰. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de conde Antonio Bolonin maestrre de campo de un terzio de ytalía del mismo tam°*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

913 *Otro del marques de caraçena n° nobezientos y treçe se taso en m^a*
m^a

ANÓNIMO

Retrato del marqués de Caracena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 914; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 913.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Marq^s de caracena n° nobecientos y trece* ¹⁷²¹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como “Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura, aunque probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo”¹⁷²².

914 *Otro del duque de criqui n° nobezientos y catorçe se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO

Retrato del Duque de Criqui

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 915; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 914; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 52

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

¹⁷²⁰ AHPM, 6267, f. 702 ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷²¹ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷²² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro retrato de Mons de quiriqui n° nobecientos y catorçe*¹⁷²³. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro del Mariscal Quiriqui, que haze rincon a la ventana d dos varas de ancho y el alto de los antezedentes*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

915 *Otro de bernabas viçeconde nobeno duque de milan n° nobezientos y quinze se*
m^{ta} taso en m^{ta}

ANÓNIMO

Barabò Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 916; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 915; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 427.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa aunque sin numeración: *Otro de Barnabas vicecomes no tē num^o*¹⁷²⁴. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Varnauas Vizccomes del mismo tam^o*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

916 *Otro de Galeazzo vizconde n° nobezientos y diez y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Galeazzo II Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm.917; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 916; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 419

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato de Galeazzo secundus Vicecomes octauo n° nobecientos y diez y seis*¹⁷²⁵. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Galeazzo guio Visconte del mismo tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

¹⁷²³ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷²⁴ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷²⁵ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

917 *Matheus secundus visconde n^o nobezientos y diez y siete se taso en m^{la}*
m^{la}

ANÓNIMO

Matteo II Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 918; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 917.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Actio Vicecomes quarto Matheus Secundus Vicecomes n^o nobecientos y diez y siete*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

918 *Otro de galiazus primus vizconde duq^e terçero n^o nobezientos y diez y ocho se*
m^{la} taso en m^{la}

ANÓNIMO

Galeazzo I Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 919; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 918.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí sin numerar, como: *Otro Retrato del conde Mathias Galeaço* ¹⁷²⁶. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

919 *Joannes vizconde obisp sexto n^o nobezientos y diez y nueve se taso en morata*
m^{la}

ANÓNIMO

Giovanni Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

¹⁷²⁶ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 920; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 919.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría leyendo erróneamente el número *Un retrato de joanes vicecomes Archipiscopus n° nobecientos y v^{te} y nueue*:¹⁷²⁷. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

920 *Otro de otho visconde primero obispo n° nobezientos y veinte se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Otón Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 921; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 920

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, no se documenta si embargo en el inventario de este lugar.

921 *Otro de matheo magno visconde duq^e segundo n° nobezientos y ve^e y uno se taso*
m^{ta} en m^{ta}

ANÓNIMO

Mateo Magno Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 922; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 921.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151-152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí confundido con la pintura del número siguiente: *Otro de Matheus Magnus Vicecomes n° nobecientos y v^e y dos*:¹⁷²⁸. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

¹⁷²⁷ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷²⁸ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

922 *Otro de actius vizconde duque quarto n° novecientos y ueinte y dos se taso en*
m^{ta} *m^{ta}*

ANÓNIMO

Azzone Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 923; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 922; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 409.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí confundida con la pintura anterior: *Un retrato de octo vicecomes primº n° novecientos y vº y uno*¹⁷²⁹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de auites Viscomesse del propio tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

923 *Luchinus vizconde duque quinto n° novecientos y veinte y tres se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Luchino Visconti

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

229,84 x -83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 924; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 923; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 407

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *923 Otra de luchino Vicecomes no trº numº*¹⁷³⁰. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *un retrato de un Duque de milan llamado luchinos de una vara escassa de ancho y dos varas y tres quartas de altto*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

924 *Un retrato de ysabel sorella n° novecientos y veinte y quatro se taso en m^{ta}*
m^{ta}

¹⁷²⁹ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷³⁰ AHPM, 6267, f. 705; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Isabella Sorella

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 925; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.924.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura que esta intitulada la Sorrella numº 924*¹⁷³¹. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

925 *Otro de blanca de saboya muger nº noveçientos y veinte y çinco se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Blanca de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1723

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 926; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 925.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Blanca de Saboya muger de Galeazzo secundo*¹⁷³². Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

926 *Otro de filionla gonçaga nº noveçientos y veinte y seis se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Figliola Gonzaga

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 927; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 926.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

¹⁷³¹ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷³² AHPM, 6267, f. Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de fliquiola Gonçaga moglie de Mattheo secundo n° 926*¹⁷³³. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

927 *Otro de beatriç de este n° nobezientos y veinte y siete se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO

Beatrice d'Este

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 928; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.927; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 424

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro retrato de Beatrice de Aeste moglie de Galeazzo primo n° nobecientos y v^{te} y siete*¹⁷³⁴. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Beattrix de este mujer de Galeazzo primero demas de vara de ancho y la misma altura*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

928 *Otro de catalina de saboya n° nobezientos y veinte y ocho se taso en morata*
m^{ta}

ANÓNIMO

Catherina de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 929; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.928; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Patio prinzipal de la casa”, núm. 431

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151-152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Catherina de Saboya n° nobecientos y v^{te} y ocho*¹⁷³⁵. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Chatalina de Sauoya mujer de Azo de dho tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

¹⁷³³ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷³⁴ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷³⁵ AHPM, 6267, f. 707v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

929 *Otro de bona cosa borra n^o nobezientos y veinte y nueue se taso en morata*
m^{la}

ANÓNIMO

Bonaccosa Bonca

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 930; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 929; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Patio prinzipal de la casa", núm. 421.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151-152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se identifica cn seguridad entre las pinturas recogidas en el inventario de ese lugar. Sin embargo allí se encuentra todavía en 1753, descrita comose inventaría y tasa allí como: *Otro retrato de Baruosssa bonca mujer del gran Matheo de dho tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

930 *Otra de ana hija de amadeo n^o nobezientos y treinta se taso en morata*
m^{la}

ANÓNIMO

Ana de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 931; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 930; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Patio prinzipal de la casa", núm. 417

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Ana figliola n^o nobezientos y treinta*¹⁷³⁶. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Ana ffigliola de amadeo Duquessa de Saboya mujer seg^{da} de Pl^a Maria del mismo tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

931 *Otro de ysabel fiesca n^o nobezientos y treinta y uno se taso en morata*
m^{la}

¹⁷³⁶ AHPM, 6267, f. 707v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

ANÓNIMO

Isabella Fiesca

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 932; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 931; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Patio prinzipal de la casa", núm. 423

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de Isauella fiesca moglie de Luchino n° nobecientos y treinta y uno*¹⁷³⁷. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Ysauel fiesca mujer de luchino de propia caída y una vara de ancho*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

932 *Otro de Beatriz de la escala n° nobecientos y treinta y dos se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Beatrice della Scala

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 933; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 932; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, "Patio prinzipal de la casa", núm. 411

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 151-152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí bajo el número 935: *Otro de Beatrice della escala num° 935*¹⁷³⁸. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de Beattriz de la escala mujer de Bernabas de dho tamaño*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

933 *Un Retrato de fray françisco de arteaga n° nobezientos tr^a y tres se taso en m^{ta}*
m^{ta}

ANÓNIMO

Fray Pedro de Arteaga

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

¹⁷³⁷ AHPM, 6267, f. 707v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷³⁸ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 934; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 933; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza oscura de passo a la Galería despues de subir la escalera”, núm. 96.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Agulló 1994, p. 159.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato del P^e Arteaga n^o nobecientos y treinta y tres*¹⁷³⁹. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de un religioso de Sⁿ fran^{co} descalzo llamado Arteaga con un libro en la mano de dos varas y m^a de alto y poco mas de tres q^{tas} de ancho*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

934 *Otra pintura grande de una rota que se dio a los françeses y piazentinos y sitio
m^a del lugar tiene de alto dos varas y media y de ancho tres baras n^o nobezientos y
treinta y quatro se taso en m^a*

ANÓNIMO

Batalla indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 250,74 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 935; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 934.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁴⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁴¹.

935 *Otra del castillo de san juan del mismo tamaño n^o nobezientos y treinta y cinco
m^a se taso en morata*

ANÓNIMO

Castel Sangiovanni

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 936; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 935; Conde de Altamira 1726, Pieza de las Bóvedas, núm. 2243; Marqués de Salamanca 1867, núm. 11.

¹⁷³⁹ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307; Salamanca 1867, p. 10; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 164,

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁴². Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁴³.

Otra pintura idéntica se describe bajo el número 945. Una de estas dos es la que se describe en 1726 en la Pieza de las Bóvedas del Palacio de San Bernardo con numeración nueva: *Otro de dos varas y tercia de Alto y dos y q^{ta} de ancho, y dos y q^{ta} de ancho es el castillo de sⁿ Juan, n^o 2243*¹⁷⁴⁴. Esta ha de ser la que aparece años más tarde en poder del marqués de Salamanca, en cuyo catálogo de venta se atribuye a Martínez del Mazo, siendo el único documento que nos acerca al aspecto de esta serie de pinturas que parecen tener vista caballera:

Martínez del Mazo

11. Siège d'une place forte.

Vue, prise à vol d'oiseau, d'une place assiégée : le château de San Giovanni, comme l'indique l'inscription placée sur un cartel dans le haut du tableau

165 x 281.

936 *Otro de la declaracion y disignio de la baltodina n^o novezientos y treinta y seis*
m^{ta} se taso en morata

ANÓNIMO

La Valtelina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 937; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 936.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁴⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁴⁶.

937 *Otro del sitio de Brem n^o novezientos y treinta y siete se taso en morata*
m^{ta}

¹⁷⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 105v.

¹⁷⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Breme

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 938; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 937; Conde de Altamira 1726, Repostería, núm. 2251.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁴⁷.

Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁴⁸.

Probablemente permaneció en el Palacio de San Bernardo, pues allí se cita una pintura similar en 1726, con numeración nueva *Un quadro de dos barras y media de alto y tres y media de ancho es la Plaza de Bren n° 2251*¹⁷⁴⁹.

En 1864 una pintura con este tema todavía aparece en el inventario postmortem de Vicente Pío, XV conde de Altamira: 292, 249, *Sitio de la plaza de Brem siendo Gobernador y capitán gral el Marqués de Leganés. Escuela de Snayers. Alto 6-6½ Ancho 10-4½ Marco pintado*¹⁷⁵⁰. En la partición de los bienes del conde, esta pintura fue heredada por su hija la duquesa de Sanlúcar¹⁷⁵¹.

938 *Otra del sitio de fontana n° novecientos y treinta y ocho se taso en morata*
m^a

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Fontana

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 939; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 938.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁵². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁵³.

¹⁷⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107.

¹⁷⁵⁰ AHN-Nobleza, Baena C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 20., núm. 292.

¹⁷⁵¹ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

¹⁷⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

939 *Otra del sitio de fontane n^o nobezientos y treinta y nueue se taso en m^{la}*
m^{la}

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Fontana

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 940; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 939 .

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁵⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁵⁵.

940 *Otra del disinio de la baltolina n^o nobezientos y quarenta se taso en m^{la}*
m^{la}

ANÓNIMO

La Valtelina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 941; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 940.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁵⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁵⁷.

941 *Otra del sitio y expunacion de la plaça de punçone por don mrn de aragon n^o*
m^{la} *nobezientos y quarnta y uno se taso en morata*

¹⁷⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Pulzone

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 942; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 941.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁵⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁵⁹.

942 *Otra de la sabioneta n^o novecientos y quarenta y dos se taso en morata m^{ta}*

ANÓNIMO

La Sabionetta

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 943; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 942.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁶⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁶¹.

943 *Otra del castillo de san juan n^o novecientos q^{ta} y tres se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Castillo de San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

¹⁷⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

¹⁷⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 944; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 943.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁶². Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁶³.

Idéntica a la del número 935, no hay constancia segura si fue aquella o esta ésta la que aparece en 1726 en el Palacio de San Bernardo y en 1867 en poder de Salamanca.

944 *otra de la ysla de los françeses y pieazentinos n^o nobezientos y quarenta y m^a quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Batalla indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 945; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 944.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁶⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁶⁵.

945 *Otra de la sabioneta n^o nobezientos y quarenta y cinco se taso en morata estas doce pinturas de sitios son de un tamaño*

ANÓNIMO

La Sabionetta

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 946; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 946.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

¹⁷⁶² Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁶⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁶⁷.

946 *Una pintura del sitio del lugar de çeran tiene de alto dos varas y m^a y de ancho m^a tres y media n^o nobezientos y quarenta y seis la taso en m^a*

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Cerano

No localizada. Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 947; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 946.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 307.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁶⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁶⁹.

947 *Otra de un sitio de la chiesa prinçipal dayano de la misma altura y anch que el de arriba n^o nobezientos y quarenta y siete la taso en m^a*

ANÓNIMO

Batalla y asedio de la Roca d'Ayan

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 948; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 947.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁷⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁷⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷¹.

- 948** *Otra del sitio de la plaza de Brem en la lomelina que comenzaron a fortificar
m^{ta} del mismo grandor que el de arriba n^o nobezientos y quarenta y ocho la taso en
m^{ta}*

ANÓNIMO

Batalla y asedio de Breme

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 949; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 949.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, sin embargo no aparece recogida en el inventario de este lugar¹⁷⁷². Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷³.

Idéntica a la obra del número 937, no hay constancia sobre cual de las dos puede corresponder a la que aparece en 1726 en el Palacio de San bernardo y aún en 1864 a la muerte del XV conde de Altamira siendo restaurada por Francisco Carrafa. Véase cat. 937

- 949** *Otra del mismo tamaño de la batena de la chiesia que tira a la defensa n^o
nobezientos y quarenta y nueue la taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 950; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 949.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308 .

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷⁴.

¹⁷⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁷² Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁷⁷⁵.

950 *Otra del mismo tamaño del sitio de la ciudad de Verçeli que fue sitiada a veinte y siete de mayo de mill y seis^{as} y diez y ocho tiene de ancho tres varas y sesma y de alto dos y media n^o novezientos y cinquenta la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla de Vecelli

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 951; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 950.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷⁶.

951 *Otra de la ciudad de verçeli quando se entrego tiene de alto dos varas y media y tres y media de ancho n^o novezientos y cinquenta y uno la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla de Vercelli

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 952; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 951.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷⁷.

¹⁷⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁷⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 952** *Otra del socorro de la roca de araso tiene tres varas de ancho y dos y media de alto n° novezientos y cinquenta y dos y a taso en* 20200

ANÓNIMO

Batalla de la Roca de Araso

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 953; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 952.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 952.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷⁸.

-
- 953** *Otra del lugar de çeran tiene de ancho tres varas algo mas y dos y media de alto n° novezientos y cinquenta y quatro la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 954; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 953.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁷⁹.

-
- 954** *Otra del sitio de la tierra de rinalta piazentina tiene dos varas y m^a de alto y tres de ancho n° novezientos y cinquenta y quatro la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

¹⁷⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

¹⁷⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Batalla de Ribalta de Piacenza

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 955; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 954.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸⁰.

955 *Otra de la vatalla de tornaunto de ancho tres varas y media y de alto dos y media n° novecientos y cinquenta y cinco la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla de Tornaunto

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 956; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 955.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 955.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸¹.

956 *Otra vatalla de tornaunto que se dio a veinte y dos de junio de mill y seis^{as} y treinta y seis por el dho señor marques de leganes entrambas tiene de ancho tres varas y sesma y de alto dos varas y media n° novecientos y cinquenta y seis la taso en* 20200

ANÓNIMO

Batalla de Tornaunto

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208, 95 x 264,67 cm. aprox.

¹⁷⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 957; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.956.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸².

957 *Otra de la chiesa principal dayano tiene de ancho tres varas y sesma y de alto dos varas y media n^o nobezientos y çinquenta y siete la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla de la Iglesia de Ayano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 958; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 957.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸³.

958 *Otra del socorro de la Rocca de araso tiene de ancho tres varas y media y de alto dos y media n^o nobezientos y çinquenta y ocho la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

Batalla de la Roca d'Arasso

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 959; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 958.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

¹⁷⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸⁴.

- 959** *Otra de la tierra de Rinalta piacentino tiene tres varas y media de ancho y dos y media de alto n° novecientos y cinquenta y nueve la tasa en dos mill y duç^{tos}*
Rs 20200

ANÓNIMO

Batalla de la Ribalta de Piacenza

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 960; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 959.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸⁵.

- 960** *Una ymagen de nuestra señora con el niño en braços que esta cojiendo flores de un ramilletero tiene dos varas algo mas de alto y de ancho dos varas algo menos sesma n° novecientos y sesenta la tasa en dos mill y quinientos Reales* 20500

GUIDO RENI

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+167,16 x 153,23 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 961; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 960.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio, atribuida a Guido Reni¹⁷⁸⁶. No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸⁷.

¹⁷⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁸⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁷⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 961** *Otra nra señora con el niño en Pañales en brazos con san joseph al lado tiene de alto vara y media escasa y de ancho vara y ochaua n° noveçientos y sesenta y uno la taso en ochoçientos Reales* ∂800

ANÓNIMO

Sagrada Familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-125,37 x 94,02 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 962; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 961.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁸⁸.

-
- 962** *Otra de nra señora con el niño jesus y santa catalina el desposorio que tiene de alto tres quartas y dos terçias de ancho n° noveçientos y sesenta y dos la taso en duçientos Reales* ∂200

ANÓNIMO

Desposorios de Santa Catalina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,67 x 55,72. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 963; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 962.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁷⁸⁹.

-
- 963** *Otra de nra señora con el niño en braços con una mançana en la mano*
Dada al p° yzquierda tiene de alto dos terçias menos dos dedos y de ancho media vara
fray diego escasa n° noveçientos y sesenta y tres = esta pintura dio su ex^a la dha señora
sacristan de san marçsa de leganes al padre fray diego sacristan del conbento de san Ber^{do}

¹⁷⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

bernardo

ANÓNIMO

Virgen con niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

52,24 x -41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 964; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.963.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308 .

Notas:

Entregada al Sacristán del convento de San Bernardo de Madrid, antes de febrero de 1655, cuando se consigna la donación en el inventario *postmortem* del marqués. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 964** *Otra de santa catalina virgen y martir con la rueda y un anjel con una guirnalda y un sayon con una acha en la mano tiene de alto algo mas de vara y de ancho vara y terçia n° novezientos y sesenta y quatro la taso en trezientos ducados* 30300

ANÓNIMO

Santa Catalina

No localizada. Documentada por última vez en
1655

+83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 965; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 964.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁷⁹⁰.

- 965** *Otra de santa ysbel Reyna de portugal tiene de alto dos varas y media escasas y de ancho vara y media menos ochaua n° novezientos y sesenta y çinco la taso en trezientos ducados*

ANÓNIMO

Santa Isabel de Portugal

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 114,93 cm. aprox.

¹⁷⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 966; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 965.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁹¹.

966 *Un medio cuerpo de santo de barba grande caluo tiene de alto vara menos m^a sesma y dos terçias de ancho n^o nobezientos y sesenta y seis se taso en m^a*

ANÓNIMO

Santo no identificado

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

69,65 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 967; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 966.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁹².

967 *Otra que parece jupiter con su espada en la mano y un caualllo junto un trompeta y otra figura de un moço con las armas de artiller [sic] de alto tres varas y dos de ancho n^o nobezientos y sesenta y siete la taso en mill y quatroçientos Reales*

ANÓNIMO

Escena mitológica

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 968; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 967; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza como se va a la antecámara de los señoritos", núm. 967

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308.

Notas:

¹⁷⁹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁷⁹² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otra Pintura sin marco es un retratto de un Hombre con la espada en la mano; medio armado con un Niño a el lado que tiene una pica en la mano, n° 967*¹⁷⁹³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

968 *Otra de un fabula de una ninfa que va en un carro con dos niños con sus m^{ta} guirnaldas y otras muchas figuras de ninfas con sus guirnaldas tiene de alto mas de tres varas y dos de ancho n° novezientos y sesenta y ocho la taso en morata*

ANÓNIMO

Escena con ninfas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 969; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 968.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 308; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

Pese a afirmarse en el documento de tasación de la colección que la obra se encontraba en las casas de Morata, no aparece recogida en el inventario de ese lugar.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁹⁴.

No hay datos para considerar la obra como pintura flamenca, como afirma Díaz Padrón

969 *Otra de dos ramilleteros con muchas flores diferentes en medio un frutero con m^{ta} muchas frutas y abajo otras frutas tiene vara y sesma de alto y vara y media de alto n° novezientos y sesenta y nueve la taso en m^{ta}*

JUAN VAN DER HAMEN

Bodegon

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

97,51 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 970; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 969.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309; Jordan 2005, p. 1192 y 307, n. 28; Díaz Padrón 1976, p. 1916

Notas:

¹⁷⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 134v.

¹⁷⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Aunque la pintura aparece sin autoría en el inventario de 1655, William Jordan considera que se trataría de una posible representación de los bodegones simétricos que el artista desarrolló a principio de la década de los años veinte.

No se tienen datos más concretos para justificar esta hipótesis, dado que la obra no se documenta más allá de 1655.

Díaz Padrón, que no consideraba a van der Hamen como autor nórdico al no incluirlo en su repaso de la pintura flamenca en España, consideraba esta entrada del inventario una pintura anónima de autor flamenco, no localizada o perdida.

970 *Otra de una muger con una guirnalda en la caueza y un libro de musica en la m^{da} mano y en la otra una acha ençendida y dos niños a los lados el uno con una gaita y el otro con un pifano de alto tres varas escasas y de ancho dos varas n^o noveçientos y setenta la taso en morata*

ANÓNIMO

Figura femenina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 971; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 970.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁹⁵.

No hay datos concluyentes para afirmar que se trata de pintura de origen flamenco, como hace Díaz Padrón.

971 *Otro con tres niños todos con sus las uno con una acha encendida en el agua y otro en el ayre y otro con una lança tiene de alto dos varas menos quarta y de ancho dos varas n^o noveçientos y setenta y uno la taso en duçientos y veinte Reales*

0220

ANÓNIMO

Escena alegórica

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

146,27 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 972; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 971; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Antesala", núm. 971

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

¹⁷⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de dos varas menos quarta de alto y dos de ancho donde ai tres anjeles uno estta con una bacha enzendida en el agua y otro en el aire y otro con una lanza n° 971*¹⁷⁹⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

972 *Otra de otros tres niños el uno con un mundo a cuestas y el otro con una vara m^{ta} en la mano y el otro vendados los ojos tiene vara y media de alto y dos de ancho n° novecientos y setenta y dos se taso en morata*

ANÓNIMO

Escena alegórica

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 973; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 972.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra Pintura de Venus y cupido n° novecientos y setenta y dos*¹⁷⁹⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁷⁹⁸.

973 *Otra de nra señora con el niño en braços san joseph y santa catalina con una palma en la mano tiene de alto vara y sesma y una bara de ancho n° novecientos y setenta y tres la taso en tres mill Reales* 30000

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

97,51 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 974; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 973.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

¹⁷⁹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

¹⁷⁹⁷ AHPM, 6267, f. 703v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁷⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁷⁹⁹.

- 974** *Un retrato de hombre entero vestido negro vordado con botones de oro a la francesa con una medalla de la encarnazion y es del prinçipe tomas n° novezientos y setenta y quatro la taso en treçientos Reales* 0300

ANÓNIMO

Tomás de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 975; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 974.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁰⁰.

- 975** *Otra de la prinçesa de carignan de dos varas y media de alto y vara y media de ancho n° novezientos y setenta y çinco la taso en trezientos R^s* 0300

ANÓNIMO

Princesa de Carignano

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 976; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 975; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, *Segunda Pieza que sigue a la de las Batallas*, núm. 975

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Retratto de la Princessa De curignano de dos varas y media de alto y bara y media de ancho, n° 975*¹⁸⁰¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁷⁹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁰⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14., f. 116v.

- 976** *Un retrato de hombre entero que le apunta el bozo con un colete y talay m^a bordado de plata en la mano dr^a, el sombrero con plumas rojas y en la otra mano una jineta de caña de la yndia y botas de alto dos varas y media y bara y media de ancho n^o nobezientos y setenta y seis se taso en morata*

ANÓNIMO ITALIANO

Barón de Battevilla

Madrid. Palacio del Senado, n^o 126

L.225 x 109 cms.

Inscripciones: +95+ ; batinda ... maese / de campo de / un tercio de Infanteria [casi ilegible]



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 977; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 976; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Pieza oscura de passo a la Galeria despues de subir la escalera”, núm. 95; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n^o 115; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n^o 115; Marqués de Salamanca 1883, núm. 115; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 159; Madrazo 1856, p. 33; Vista Alegre s. n., p. 33; Madrid 1902, p. 82; Avilés 1903, p. 85, n^o 90; Avilés 1917, p. 85, n^o 106; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 364; Lafuente Ferrari 1980, p. 197; de Antonio 1999, p. 58.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí junto al número 896: *Dos pinturas juntas con un marco negro q hace diuision la una del Baron de Batenila n^o nobecientos y setenta y seis y otra de christoual de Rey^a 1802*. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del varon de batiuila maestre de campo de dos varas y m^a de alto y vara y m^a de ancho*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

- 977** *Otro Retrato de cuerpo entero con una goleta y colete de ante y mangas con m^a galon de oro y calçones con una jineta en la mano de ancho vara y terçia y de alto dos y media n^o nobezientos y setenta y siete se taso en Morata*

ANÓNIMO

Retrato del Conde de Tronçan

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

¹⁸⁰² AHPM, 6267, f. 701v ; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 978; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 977.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del conde de Tronzan n° novecientos y setenta y siete* ¹⁸⁰³. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura, aunque probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁰⁴. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

978 *Otro Retrato entero de hombre vestido de ante vanda roja y tabali vordado de m^a oro con la mano yzquierda ençima de una çelado y en la derecha una jineta tiene de alto dos varas y media y de ancho vara y media n° novezientos y setenta y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO ITALIANO

Barón de Seback

Madrid. Palacio del Senado, n° 106

L. 220 x 116 cms.

Inscripciones: 978; +44+; el Uaron de Seback coronel / de un Rexim^{to} de Ynfante / ria Alemana.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 979; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 978; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “segunda antecámara”, núm. 44; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 500; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, n° 477; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 157; Madrazo 1856, p. 121; Vista Alegre s. n., p. 115; Madrid 1902, p. 82, n° 502; Avilés 1903, p. 79 n° 70; Avilés 1917, p. 80-81, n° 86; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; de Antonio 1999, p. 78.

Notas: Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Baron de Sebach n° novecientos y setenta y ocho* ¹⁸⁰⁵. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del varon de sebac coronel de un rejim^{to} de ynfanteria Alemana de dho tam^o*. Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

¹⁸⁰³ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

¹⁸⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁰⁵ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc. 4.

-
- 979** *Otro de un medio cuerpo de muger con un sobre escripto en la mano dr^a que diçe a la ill^{ma} señora doña gonçaga de alto vara y quarta y de ancho una vara n^o nobezientos y setenta y nueue lo taso en quatroçientos R^s* ∂400

ANÓNIMO

Retrato indefinido

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 980; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 979; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Segunda pieza de las Bóvedas", núm. 2238

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retratto de una muger de mas de medio cuerpo con un papel en la mano que diçe Gonzaga n^o 2238*¹⁸⁰⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura. Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

-
- 980** *Otro de medio cuerpo de muger con un tocado de viuda y una mano con dos sortijas de alto vara y quarta y de ancho una vara n^o nobezientos y ochenta la taso en quatroçientos* ∂400

ANÓNIMO

Retrato de viuda

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 981; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 980

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁰⁷.

¹⁸⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 105v.

¹⁸⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 981** Otra de dos figuras desnudas con sus ynstrumentos que esta desollando el uno al otro tiene de alto tres varas y de ancho dos n^o nobezientos y ochenta y uno la taso en dos mill y quinientos Reales

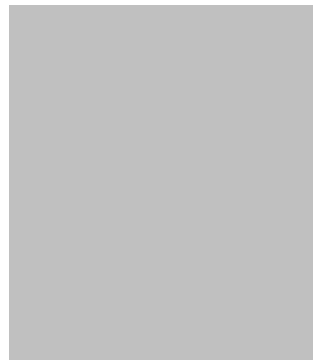
20500

GUIDO RENI

Apolo y Marsias.

227 x 167 cms.

Madrid. Mercado del Arte



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 982; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 981; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, segunda pieza al lado del segundo oratorio, núm. 981 (probablemente confundida con otra pintura); Condes de Altamira siglo XVII-XIX; posiblemente robada por el ejército francés en 1812; Devuelta al conde de Altamira h. 1815; José de Madrazo 1856, núm. 176; Marqués de Salamanca 1861, Vista Alegre, núm. 176; Marqués de Salamanca 1868, núm. 176; Marqués de Salamanca 1883, núm. 487; Colección Despujol 1965; Mercado del Arte Madrileño 2005.

Bib: López Navío 1962, p. 309; José de Madrazo 1856, p. 44, núm. 176; Vista-Alegre, s. n., p. 44, núm. 176; Pérez Sánchez 1965, p. 171; Baccheschi 1977, p. 100, núm. 103; Zapata Vaquerizo 1993, II/I, p. 275

Notas:

Problemática pintura respecto a su origen. Si bien la iconografía parece clara, remitiendo a la historia de Apolo y Marsias, no así el verdadero tamaño de la obra y su autoría. Tanto en 1642 como en 1655 no se aporta autor, y las medidas establecen una pintura de aprox. 250 x 167 cm. En 1726 vuelve a citarse una pintura de este tema bajo el número 981, pero se atribuye a Ribera y se aportan unas medidas distintas: dos varas y media de ancho y vara y media de alto, (aprox. 125, 27x 208,95), lo que indica que quizás los autores del inventario identificaron mal la pintura con otra del mismo tema existente en la colección. Sin embargo, en 1812 se anota el robo de una pintura de las casas de Altamira que puede tener relación con la que nos ocupa. En las habitaciones del conde de Trastámara, del Palacio de San Bernardo, en la pieza existente tras su alcoba, el ejército francés sustrajo: *Una Pintura como de 2 var^{as} apaisada q^e representa una Musica instrumental de Huido*¹⁸⁰⁸. Aunque la descripción no sea perfecta, dado que las pinturas sustraídas fueron devueltas por el estado francés hacia 1815, cabe identificar esta pintura con la que poseía Madrazo en 1856 procedente de la Galería Altamira, obra que pasó al marqués de Salamanca, como todas las que se encontraban en la quinta de Vista Alegre en fecha indeterminada con unas medidas de 227 x 167 cm. En su poder se cita en 1868 a la muerte de su esposa y aún tras su muerte en 1883. Desde entonces no hay más datos seguros sobre su procedencia.



Guido Reni, *Apolo y Marsias*
Toulouse, Musées des Augustins.



Guido Reni, *Apolo y Marsias*,
Munich, AltePinakothek.

¹⁸⁰⁸ AHN-N, Baena, C^a 291.

Pérez Sánchez identificó la pintura de Madrazo, con la que en 1965 se encontraba en la colección Despujol, obra recientemente reaparecida en el mercado madrileño¹⁸⁰⁹. Por lo tanto se puede establecer como una hipótesis altamente plausible -pese a las imprecisiones aportadas en sus mediciones y la ausencia de un número de colección sobre el lienzo, que confirmase la procedencia- que ésa es la pintura que poseyó Leganés sin atribución y que pasó a Madrazo a través de la familia Altamira como obra de Guido Reni.

El artista boloñés había realizado varias composiciones con el mismo tema, pero en composiciones muy distintas. Idéntica a la pintura de Leganés es la que se encuentra en le Musée des Agustins de Toulouse (L. 246 x 194 cm) considerada la primera versió del tema, y fechable hacia 1618-20. Se encuentra en Francia desde el período napoleónico, pero que procede de la colección ducal Saboyana en Turín donde se inventaría en 1635. Pintura que necesariamente hemos de establecer como modelo para la de Leganés, por las vinculaciones del marqués con la casa de Saboya, origen de otras obras y copias que llegó a poseer. De esa se conserva una copia en la Pinacoteca Sabauda de Turín (inv. 235), adquirida a mediados del siglo XIX¹⁸¹⁰. Otra versión totalmente distinta es la que se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich (L., 220 x 165 cm) invirtiendo la posición de los personajes, fechada hacia 1622. Se mantuvo en los depósitos de Scheleissheim hasta 1952. De ésta se conservan también varias copias¹⁸¹¹.

982 *Un retrato del dho señor marques de leganes armado con su marco negro de bara y media de alto y una bara de ancho algo mas n° noveçientos y ochenta y dos la taso en tres mill R^s* 30000

PETER PAUL RUBENS

Retrato del Marqués de Leganés

Colección Rudolf August Oetker, Gielefeld
(Alemania)

118 x 103 cm.



Procedencia: Marqués de Leganés 1942 núm. 983; Marqués de Leganés 1955, núm 982; Casas de San Bernardo, núm. 982; W. V Wentworth, Wentworth Casle, Barnsley; Capitán B. C. Vernou, Ventworth Castle; Venta Christie's Londres 13 noviembre 1919, núm. 103; Sra. Gutekunst, Londres; Casa Conalghi, Londres; Mathiesen , Londres; Martin Ascher, Londres, antes 1970; Colección Rudolf August Oetker.

Bibliografía; Rooses 1886-1892, IV, p. 315; Fry 1927, p. 142; Díaz Padrón 1962, p. 309; Díaz Padrón 1976, p. 1290 Volk 1980a, p. 263. n. 42.Vlieghe 1987, II, p. 125, núm. 115; Jaffé 1989, p. 302, núm. 891; Vlieghe en Lille 2004, p. 161, núm. 85. Jordan 2005, p. 187, y 306, núm. 15.

Notas:

¹⁸⁰⁹ En 2005 pasó por Antigüedades Linares.

¹⁸¹⁰ Pepper 1984, p. 238, núm. 64; Baccheschi 1977, p.106, núm. 103.

¹⁸¹¹ Pepper 1984, p. 244-245, núm. 84; Baccheschi 1977, p.106, núm. 103

El retrato de colección privada alemana, es el único retrato conocido de Leganés realizado por Rubens, cuya autoría queda confirmado por el magnífico boceto de la cabeza que se encuentra en la Albertina de Viena (Inv. 9252)¹⁸¹². La tentativa identificación con la entrada 982 del inventario se hace con relación a la coincidencia de medidas además de por el alto valor de la pintura en el inventario: 3.000 reales. Pese a no estar atribuido en el inventario -cuestión ciertamente problemática-, la descripción coincide en sus extremos. Además los demás retratos de Leganés en su propia colección, suelen estar atribuidos a van Dyck y mantienen elementos que lo alejan del cuadro de Alemania, paisaje, tropas, o están identificados (cat. 457)¹⁸¹³. Por lo que tan personal retrato *rubensiano*, solo puede ser identificado con la entrada 982.

Una única objeción a esta posibilidad radica en que la pintura entró en la colección entre 1637 y 1642, fechas en que Leganés no tuvo ningún contacto personal con Rubens, muerto en 1640. La posibilidad de que se tratara de un retrato realizado entre 1625 y 1634 fechas en que coincidieron tanto en Bruselas como en Madrid, y entregado por Leganés a otro particular que finalmente revirtió en la su propia colección es únicamente una posibilidad. Además no se tienen noticias del cuadro desde 1655 hasta su aparición en colecciones privadas ya en el siglo XVII.

José de Madrazo adquirió de la casa Altamira un retrato atribuido a van Dyck, cuya descripción es idéntica a la que nos ocupa. Sin embargo las medidas (206 x 120 cm) y la condición de retrato de cuerpo entero, impiden considerar que se tratara de la misma pintura, salvo que haya sido reducido ampliado antes e entrar en poder de Madrazo y posteriormente devuelto a su estado original¹⁸¹⁴.

983 *Mas otra pintura sin marco de una muger desnuda bechada en la cama y una vieja y otra figura a los lados de alto tres varas escasas y de ancho una vara y seis dedos n° novezientos y ochenta y tres la taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Escena indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

.250,74 x 94,02. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 984 marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 983.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸¹⁵.

¹⁸¹² Sobre el dibujo véase Vlieghe 1987, p. 126, núm. 115a con abundante aparato bibliográfico.

¹⁸¹³ Fue William Jordan el primero en argumentar sobre esta identificación. Mientras Díaz Padrón citó el inventario dando el cuadro por perdido. Las demás entradas bibliográficas aquí utilizadas aluden al cuadro de Alemania sin relacionarlo con ninguna entrada del inventario de Leganés.

¹⁸¹⁴ Madrazo 1856, p. 153. núm. 635; Esta obra pasó a poder del Marqués de Salamanca (Vista-Alegre s, n, p. 142 núm. 597, siendo vendido por éste en París en 1975 (Salamanca 1875, p. 48, núm. 53.), con idénticas medidas.

¹⁸¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 984** *Un retrato de medio cuerpo de don francisco hurtado de mendoza n^o nobe^{dos} y ochenta y quatro la taso en seis^{os} R^s*

ANÓNIMO

Francisco Hurtado de Mendoza

Medidas desconocidas
(medio cuerpo)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 985; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 984.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 309.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸¹⁶.

- 985** *Otro medio cuerpo del conde duque y n^o nobezientos y ochenta y cinco la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Conde Duque de Olivares

Medidas desconocidas.

No localizada. Documentada por última vez en 1685

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 986; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 985.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸¹⁷.

Cabe la posibilidad de un retrato relacionado con Velázquez, especialmente por la autoría del cuadro siguiente.

- 986** *Un retrato de cuerpo entero del Rey phelipe quarto nro señor n^o Nobezientos y ochenta y seis la taso en* 0600

¹⁸¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

DIEGO VELÁZQUEZ

Felipe IV

Boston Elisabeth Stewart Gardner Museum

199x 108 cm.

Inscripciones PHE IV ; 2340



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 987; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 986; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Alcoba donde murió el conde”, núm. 2340; Conde de Altamira a. 1812, “Estrado del cuarto bajo”, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta en 1815; Venta Stanley 1827, núm. 46 adquirida por el Sr. Bankes; Wimborne, Dorset: Kingston Lacy, W. R. Bankes; George Bankes; Londres, Colnaghi's, a. 1896; Boston: Mrs John L. Gardner, 1896; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Bibliografía: Curtis 1883, p. 51, núm. 116; Mayer 1936, p. 49, núm. 201 López Navío 1962, p. 310; López Rey, 1963, p. 211, núm. 242; Bardi 1970, p. 91-92, núm. 38a; Volk 1985; Gudiol 1973, p. 327, núm. 40; Hendy 1974, p. 271-272 Madrid 1990, p. 134; Cherry en Burke & Cherry I 1997, p. 92.

Notas:

El cuadro del Stewart Gardner Museum luce una inscripción y un número que claramente vinculan la obra a la colección Leganés Altamira, donde está citada en 1726: *Un retratto de cuerpo enttero de Phelipe 4º vestido de golilla n° 2340*¹⁸¹⁸. Dado que toda la colección citada en este inventario procede de la colección Leganés del siglo XVII, se puede afirmar sin dudas que esta pintura procedía de allí. Así lo confirma además el catálogo de la venta Stanley de 1827 donde se afirma que era una pintura de la colección Altamira realizada para el marqués de Leganés. Datos que utilizó Berenson en 1896 para convencer a Elisabeth Gardner¹⁸¹⁹.

El cuadro representa al rey vestido de negro luciendo el toisón de oro sobre cordón negro y sosteniendo un billete en la mano derecha. La izquierda permanece apoyada sobre la espada. La solución fue ampliamente repetida por Velázquez en numerosos cuadros de los primeros años. De hecho el retrato de Boston es réplica del que se conserva en el Museo del Prado (P1182; L. 201 x 202 cm). Ambos aparecen relacionados con el retrato real realizado para Antonia de Ipeñarrieta y Diego del Corral, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 14.40.639) pintado en 1624, y conocido a través de varias otras versiones como la del Fine Arts Museum de Boston. Inicialmente el cuadro de Madrid, presentaba detalles muy similares, como el mayor vuelo de la capa y la posición separada de las piernas. Aspectos que posteriormente fueron eliminados por Velázquez en el cuadro madrileño, dejando caer la capa y juntando las piernas para dotar a la



Velázquez, *Felipe IV*,
Nueva York,
Metropolitan Museum



Velázquez, *Felipe IV*
Nueva York, Madrid
Museo del Prado

¹⁸¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127v.

¹⁸¹⁹ Volk 1985, p. 20.

imagen real de una mayor esbeltez. Los arrepentimientos aún son visibles en el cuadro. Esto es relevante por cuanto la versión que poseyó Leganés mantiene la disposición final, de piernas juntas y capa recogida que ideó Velázquez en un segundo momento, lo que permite considerar que se trata de una versión posterior a las correcciones del cuadro del Prado. En este sentido es significativo el hecho de que Leganés no adquirió esta pintura hasta después de junio de 1637, pues no se localiza en su inventario de ese año.

La identificación del cuadro del Stewart Garder Museum con esta entrada del inventario de 1655 y no con otros retratos de Felipe IV se basa en que es el único coincidente. Los demás o están atribuidos a Rubens y se han identificado satisfactoriamente (cat. 413 o 493), o a Crayer (cat. 122) o mantienen otro tipo de representación del rey, como su retrato en traje de caza (cat. 1302)¹⁸²⁰.

987 *Medio cuerco [sic] del cardeal auila n° novezientos y ochenta y siete la taso en seisçientos Reales* ð600

ANÓNIMO

Cardenal Francisco Dávila

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 988; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 987.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas: No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸²¹.

988 *Dos retratos del conde duque enteros vestidos de negro n° novezientos y ochenta*
989 *y ocho lo taso en* ð600

988

VELÁZQUEZ

Nueva York, Hispanic Society of America
(inv. A104)

L.2,20 x 1,30 aprox.

Inscripciones; 611; 283



¹⁸²⁰ Este era quizá una copia del retrato también realizado por Velázquez para la Torre de la Parada

¹⁸²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 989; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 988; Presuntamente colección Altamira, siglo XVIII; London, Colonel Hugh Baillie, al menos 1824-1858; Lancashire, Charles Scarisbrick, hasta 1861; Londres, Dorchester House, Captain R. S. Holford; Sir G. L. Holford; London, Duveen Bros; New York, Mrs. Collis P. Huntington, 1909; Hispanic Society of America desde 1910.

Bibliografía: Curtis 1883, p. 72, núm. 171; Mayer 1936, p. 75, núm. 318; Beruete 1906, p. 69; Allende-Salazar 1925, p. 29, 279; Lafuente 1943, n.º 26; Trapier 1944, IV, p. 40; Pantorba 1955, p. 87-88, núm. 27; Gaya Nuño 1958, p. 321, n.º 2832; Lafuente 1960, p. 68; López Navío 1962, p. 310; López Rey, 1963, p. 296-297, núm. 507; Bardi 1970, p. 90, n.º 30; Gudíol 1973, p. 327 núm. 41; Díaz Padrón 1976, p. 1290; Madrid 1990, p. 126; Garrido Pérez 1992, p. 156-165; Trapier 1960, p. 320-322; Chery en Burke & Chrry 1997, I, p. 92; Jordan 2005, p. 307, n. 41.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados de 1642 y 1655. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸²².

La presencia del número +463+ en el cuadro de la Hispanic Society demuestra su pertenencia a la Colección Altamira del siglo XVIII, pues coincide con el tipo de números del inventario de las pinturas levantado en la villa de Morata en 1753¹⁸²³. Sin embargo el 463 no se encuentra entre los recogidos en el documento, algo que sucede con otras pinturas (p. ej. cat. 333). Se desconoce el camino recorrido hasta su aparición en la colección de Hugh Baillie, estando documentada en varias colecciones inglesas hasta ser adquirida por Collis P. Hungtinton para la Hispanic Society.

El retrato muestra al conde duque en pie, luciendo la cruz verde de caballero de la orden de Alcántara, concedida en 1624 que permite considerar que el cuadro no fue realizado antes de 1624. En su mano derecha sostiene la vara alusiva a su posición como primer caballero del Rey, oficio concedido en diciembre de 1622¹⁸²⁴.

La autoría del retrato ha sido muy controvertida, especialmente dadas otras versiones de aspecto velazqueño existentes. La más relevante la que se encuentra en la colección Várez Fisa en Madrid, prácticamente idéntica a la de Nueva York, y tenida como primera versión por muchos autores. Una sugerente teoría aportada por William Jordan es que tanto el cuadro de la Hispanic como el que fue de Luís Felipe coincidieran con dos retratos de Olivares citados juntos en la colección Leganés (cat. 988 y 989)¹⁸²⁵. Aunque en contra de esta hipótesis juega la bajísima tasación de ambas pinturas, que serían valoradas en apenas 300 reales cada uno no hay más retratos de cuerpo entero en la colección Leganés que los citados con estos números, lo que indica la alta posibilidad de que se traten de la pintura de Nueva York y su copia de Madrid.

Cabe llamar la atención sobre el retrato 611, identificado con seguridad con la pintura que luce ese número en colección privada madrileña. Y que induce a considerar al de la Hispanic como uno de los dos cuadros citados en esta entrada de la colección Leganés.

Se ignoran las razones por las que Díaz Padrón considera esta entrada del inventario de Leganés, como obra de autor flamenco anónimo, al no relacionarla con ningún cuadro.

¹⁸²² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸²³ La lista en Agulló 1994.

¹⁸²⁴ Elliot 1999, p. 72.

¹⁸²⁵ Jordan 2005, p. 307, n. 41

989

VELÁZQUEZ

El conde duque de Olivares

209 x 111 cm.

Madrid. Colección Varez Fisa



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 990; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 989; Luis Felipe de Orleans, París, 1830; Londres, Venta Louise Philippe, 1853; Colección Henry Farrer; Colección Henry Huth 1863; Fine Arts Museum, Boston en depósito; Madrid, Colección Varez Fisa

Bibliografía: Curtis 1883, p. 170; Mayer 1936, p. 319; López Rey 1963, p. 508; Bardi 1970, p. 32; Gudiol 1973 p. 42; Madrid 1990, p.124-125; López Navío 1962, p. 310; Díaz Padron 1976, p. 1290; Cherry en Burke & Cherry 1997, I, p. 92; Jordan 2005, p. 307, n. 41

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados de 1642 y 1655. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸²⁶. No hay más noticias del retrato de Olivares de este número. Pero el hecho de que la versión de la colección Varez Fisa sea copia casi idéntica a la de la Hispanic, hace considerar que se trate de las dos obras que poseyó Leganés, como ya hipotizó William Jordan.

La de Varez Fisa procede de la colección del rey francés Luís Felipe de Orleáns, adquirida en 1830 donde se advierte de su procedencia de una colección española no identificada¹⁸²⁷. Colección que podría ser la de Altamira, según ya apuntó Pantorba.

Se ignoran las razones por las que Díaz Padrón considera este retrato como obra de autor flamenco anónimo. Sobre la superioridad de una de las versiones sobre la otra, las opiniones de los especialistas están divididas, véase el resumen de la controversia en la ficha de la Exposición de Madrid de 1990.

990 *Una caueza del conde duque n^o novezientos y nobenta la taso en seisçientos Reales*

0600

ANÓNIMO

El conde Duque de Olivares

48 x 42 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

¹⁸²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸²⁷ Stirling 1955, p. 229.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 991; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.990.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸²⁸.

En la colección Madrazo, hay un busto del Conde Duque como procedente de la colección Altamira, coincidente necesariamente con esta entrada. Madrazo la atribuye a Velázquez:

Madrazo 1856, p. 105, n° 436.

Velázquez.

436 *Retrato del Conde Duque de Olivares, Ministro y favorito del rey de España*

Trae armadura, banda encarnada, bigote, perilla y cabellos castaños (*bust del tamaño natural*)

991 *Una santa clara en dibujo de papel con su marco de hebrano n° novecientos y noventa y uno la tasa en* 0300

ANÓNIMO

Santa Clara

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Papel. Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 992; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 99; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸²⁹.

992 *Un retrato del ynfante cardenal de medio cuerpo n° novecientos y noventa y dos la tasa en ciento y cin^{ta} Reales* 0150

ANÓNIMO

Cardenal Infante

No localizada.

Documentada por última d. 1861

54 x 48 cm.

¹⁸²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 993; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 992; José Madrazo 1856, núm. 646; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 607.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 155; Vista Alegre, s. n., núm. 607; López Navío 1962, p. 310; Díaz Padrón 1976, p. 1153 y 1291.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³⁰.

José Madrazo poseyó un busto del Cardenal Infante idéntico que atribuye a la escuela de van Dyck:

Van Dyck, Copia de hecha en su escuela

646 Retrato del Infante Cardenal don Fernando de Austria

*Con bigote, perilla y cabellos rubios, valona bordada, vestido encarnado recamado de oro, y banda también encarnada (busto del tamaño natural)*¹⁸³¹

Adquirida por el marqués de Salamanca en 1861, siendo consignado en el catálogo de las pinturas de este lugar.

993 *Dos pinturas de nabios y mares de dos varas de ancho y una de alto n°* [en
994 *nobeçientos y nobenta y tres y nobeçientos y nobenta y quatro las taso en* blanco]

993

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 994; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 994.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³².

994

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

¹⁸³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸³¹ Madrazo 1856, p. 155, n° 646.

¹⁸³² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 995; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.994.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³³.

995 *Un Retrato de cuerpo entero de phº segundo mozo medio armado nª novecientos y noventa y cinco la taso en tres mill reales* 30000

ANÓNIMO

Felipe II mozo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas
(cuerpo entero)

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 996; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 995.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³⁴.

996 *Un Retrato del Rey de françia entero nº novecientos y noventa y seis la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Luis XIII

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 997; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 996.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

¹⁸³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³⁵.

§

- 997** *Un Retrato del marques de la puebla entero vestido de negro n° novezientos y noventa y siete la tasa en duzientos Reales* 8200

ANÓNIMO

Marqués de la Puebla de Ovando

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 998; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 997; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza del juego de truco, núm. 997.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 997.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro retratto de cuerpo entero del marques de la Puebla vestido de negro n° 997*¹⁸³⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 998** *Una pintura grande del salvador vestido de morado y dos angeles adorando a los lados y un retulo abajo en latin n° novezientos y noventa y ocho la tasa en mill Reales* 18000

ANÓNIMO

Salvador

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 999; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 998.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia¹⁸³⁷.

¹⁸³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 123v.

¹⁸³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

-
- 999** *Otra de tres baras en quadro de nro señor hechando los judios del templo n° nobezientos y nobenta y nueue la taso en doçe mill Reales* 120000

ANÓNIMO

Expulsión de los judíos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1000; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 999; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza que sigue al Oratorio en el cuarto Bajo, núm. 999

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro quadro de mano de un Italiano donde estta chirstto hechando los judios del templo, y estta maltratado n° 999*¹⁸³⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

-
- 1000** *Otra de la sençion [sic] del señor de tres varas de alto y dos y media de ancho n° mill la taso en tres mill reales* 30000

ANÓNIMO

Ascensión de Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1001; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1000.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas: No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas

-
- 1001** *Otra de la resurezion de nro señor del mismo tamaño n° mill y uno la taso en dos mill y quinientos R^s* 20500

¹⁸³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112.

ANÓNIMO

Resurrección de Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1002; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1001.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸³⁹.

1002 *Un Retrato entero de la Reyna nra señora vestida de negro Bordado de Blanco*
nº mill y dos la tasa en trezientos Reales 0300

ANÓNIMO

Isabel de Borbón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas
 (cuerpo entero)

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1003; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1002.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁰.

1003 *Otra pintura de ysabel aragonesa nº mill y tres la tasa en morata*
m^a

ANÓNIMO

Isabel de Aragón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

¹⁸³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1004; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1003.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra que esta Intitulada Abella Aragonia quartas numº 103*¹⁸⁴¹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴².

1004 *Un Retrato del príncipe vestido de encarnado de una vara y quarta de alto y una de ancho nº mill y quatro la tasa en cient. Reales* ∂100

ANÓNIMO

Baltasar Carlos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1005; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.1004.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴³.

1005 *Un Retrato de cristerna dama nobeno entero nº mill y cinco la tasa en seisçientos reales* ∂600

ANÓNIMO

Retrato femenino

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1006; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.1005.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

¹⁸⁴¹ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc 4

¹⁸⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁴.

1006 *Otro Retrato entero destensis septimo n° mill y seis le taso en seis^{as} Reales*

0600

ANÓNIMO

Retrato de un miembro de la familia d'Este

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1007; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1006.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁵.

1007 *Un mapa de la discrepçion del Brasil n° mill y siete la taso en seis^{as} R^s*

0600

ANÓNIMO

Mapa de Brasil

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1008; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1007.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁶.

1008 *Otra del canal de yngalaterra n° mill y ocho la taso en seisçientos R^s*

¹⁸⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Canal de Inglaterra

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1009; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1008.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁷.

1009 *Otra de un sitio de una plaza en papel hecho pedazos con sus palos de hebrano
nº mill y nueve la taso en*

0600

ANÓNIMO

Asedio a una plaza fuerte

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Papel. Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1010; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1009.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁸.

1010 *otro de la villa de la esclusa con sus dos palalos [sic] de bara y media de alto y
cinco quartas de ancho nº mill y diez la taso en seis^{as} Reales*

ANÓNIMO

Batalla de La Esclusa

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

L 125,37 x 104,47. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1011; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1010.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

¹⁸⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁴⁹.

- 1011** *Otra planta de sant vliet. De tres quartas de alto y cinco de ancho con palos n^o mill y bonçe la taso en seisçientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Planta de Saint Vliet

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1012; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1011.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵⁰.

- 1012** *Otro discripçion de la diuision de españa y françia de dos baras de ancho y tres quartas de alto con palos n^o mill y doçe la taso en seisçientos Reales*

ANÓNIMO

Mapa de la frontera hispano francesa

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1013; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1012.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵¹.

- 1013** *Otra mapa de todo el mundo de dos baras de alto y dos y quarta de ancho viejo*

¹⁸⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

nº mill y treze la tasa en seiscientos Rs

ANÓNIMO

Mapamundi

167,16 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1014; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1013.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵².

1014 *Otra de todo el mundo en su bastidor de vara y media de alto y dos y quarta de ancho nº mill y catorce la tasa en seiscientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Mapamundi

125,37 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1015; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1014.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵³.

1015 *Otra de dos fronteras de flandes y una puente de brauante de dos varas y media de largo y una de alto en su bastidor nº mill y quince la tasa en seiscientos Reales* 0600

ANÓNIMO

Mapa con la frontera de Flandes

83,58 x 208,95 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

¹⁸⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1016; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1015.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵⁴.

1016 *Otra en pergamino del peru y africa de juan tejeira de alto tres quartas y una bara de ancho con un pal n° mill y diez y seis la taso en seisçientos Reales* 0600

JOÃO TEXEIRA

No localizada.

Carta de Navegar

Documentada por última vez en 1655

Pergamino 62,68 x 83,58 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1017; Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1016.

Bibliografía: López Navío 1962, p.293.

Notas:

Mapa en pergamino realizado por el mismo autor que se cita para otras representaciones similares (cat. 591-594), quizás relacionado con Pedro Texeira, autor de otras obras dedicadas a Leganés¹⁸⁵⁵. Como los demás nada se sabe de este ejemplar más allá de la muerte de Leganés en 1655, cuando se cita en el Palacio de San Bernardo, y no en Morata como los otros. Presumiblemente pasó en 1711 a poder del X conde de Altamira, dado que no se incluye esta obra como parte de las reclamadas por ausencia de la colección¹⁸⁵⁶.

1017 *Un san antonio de padua de dos baras y media de alto y bara y media de ancho poco mas o menos n° mill y diez y siete la taso en mill y duçientos R^s* 10200

ANÓNIMO

No localizada.

San Antonio de Padua

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1018; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1017.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 310.

Notas:

¹⁸⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁵⁵ Felipe Pereda en Texeira 2003, pp. 30 y 35-38.

¹⁸⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁸⁵⁷.

- 1018** *Una pintura en lienço largo para entrebentana con çinco gatos tres perros tiene de largo çinco Baras y vara y media de ancho n° mill y diez y ocho la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Gatos y Perros

104,47 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1019; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1018; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Porteria”, núm. 1018.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319; Díaz Padrón 1976, p. 1808.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro quadro de çinco varas de alito y dos de ancho de mano de un Italiano dond ai Zinco Gattos los quattro sobre un arbol y el otro le itene un Perro cojido y ai otros dos Perros n° 1018*¹⁸⁵⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Díaz Padrón incluyó esta entrada como pintura anónima flamenca, sin localizar.

- 1019** *Otra del mismo largo y dos baras de ancho con tres perros tres çorras y en el çielo dosalcones tras una garça n° mill y diez y nueue la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Halcones y Zorras

104,47 x 167,16 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1020; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1019; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antecámara tras la portería, núm. 1019.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Díaz Padrón 1976, p. 1809.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro de cinco varas de alto y una y media de ancho dodne ai tres çorras y tres Perros y dosalcones volando de mano de un Yttaliano n° 1019*¹⁸⁵⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁸⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁵⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130v.

¹⁸⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 130v

- 1020** *Otra pintura de una muger hilando junto a la muerte con otras cinco figuras con frutas tiene de largo dos varas y terçia y de ancho dos y media n° mill y veinte la taso en setezientos Reales*

8700

ANÓNIMO

Vanitas

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195,02 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1021; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1020; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Gabinete pequeño”, núm. 1020

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la llamada “segunda pieza”, situada antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio¹⁸⁶⁰. Vuelve a citarse por última vez en 1726: *Un quadro de dos varas y terçia de alto y dos y media de ancho es el Ylo de la muertte con seis figuras y la muertte siete de mano de un flamenco, n° 1020*¹⁸⁶¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 1021** *Una pintura de nra señora con el niño y san joseph azepillando y un letrado con letras de plata que diçe del corregio de media vara de alto y una terçia de ancho con marco de hebano = esta pintura del n° mill y veinte y uno la dio en vida su ex^a al Rey nuestro señor*

ANTONIO ALLEGRI, IL CORREGGIO

Virgen de la Cesta

Londres. National Gallery inv. 23.

L. 33 x 25 cms.



Procedencia: Posiblemente Parma, Cavaliere Boiardo, 1568; Marqués de Leganés 1642, núm. 1022; Donada a Felipe IV, antes de Febrero de 1655; Alcázar 1666, Pasillo del mediodía, núm. [641]; Alcázar 1686, Pasillo que llaman de la Madonna, sin número; Alcázar 1700, Pasillo que llaman de la Madona, núm. 42; Palacio Real 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, sin núm.; Palacio Real

¹⁸⁶⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁸⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 132.

1789, Primera Pieza de la obra nueva, sín núm.; Londres 1813, Wallis; 1820, Monsieur de Lapeyrière, Receptor General de Francia; 1825 C. J. Nieuwenhuys; National Gallery of London, 1825.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Bottineau 1958, LX, núm. 2, p. 147, núm. [191]; Inventarios Reales Carlos II 1975, p. 22, núm. 42; Gould 1975, p. 63, núm. 23; Gould 1976, p. 219-222; Monducci 2004, p. 138; Buchanan 1824, p. 243, 247; Ekserdjian 1997, p. 146; Bevilacqua 1977, p. 103-104, núm. 64.

Notas:

En 1568 Vasari, describía esta obra en la vida de Girolamoda Carpi, como una pintura de Correggio “*nel quale la Nostra Donna mette una camiscia indosso a Cristo Fanciulletto*”¹⁸⁶². Cita generalmente identificada con la que se encuentra en la National Gallery de Londres. Ésta procede de las colecciones reales españolas, estando perfectamente documentada desde 1666 hasta su ingreso en el museo británico.

La obra poseída por Leganés, tiene idéntica descripción y medidas a la de la Colección Real, citándose en su inventario de 1655 como regalada a Felipe IV, por lo que se deduce que es la mencionada en 1666 y fue Leganés su primer poseedor español, debiendo descartarse la hipótesis de una importación a través de Velázquez, considerada hasta ahora. En su poder entró entre 1637 y 1641, cuando el marqués ejercía el gobierno de Milán, con importantes relaciones militares con el ducado de Parma, donde presumiblemente aún se encontraba la pintura.

La imagen de la Virgen vistiendo al Niño con una cesta en primer plano que da nombre a la composición es obra realizada por Correggio y habitualmente fechada entre 1519-1524. Por su intimismo, y atracción devocional, es una de las obras más cercanas a Rafael. El carácter humanizado y cotidiano de la escena se refuerza con la figura de San José al fondo realizando labores de carpintería.

Además de la copia realizada por Girolamo da Carpi, que mencionaba Vasari, existen innumerables versiones de esta afamada composición de Correggio, muy difundida también a través de grabados, como los realizados por Diana Mantuana y Francesco Aquila¹⁸⁶³. La consideración de la pintura de Londres como la original, se basa en su pequeño tamaño y su aspecto autógrafo, dado que no sería habitual una versión de autor más pequeña que la primera. Aún así, por su aspecto abocetado, puede ser considerada como un modelo para una de las versiones de mayor tamaño.

La historia de la pintura desde su paso a la colección de Felipe IV es muy conocida¹⁸⁶⁴. El inventario de 1666 la describe en el Pasillo de la Madona como *Media vara de alto y un pie de ancho de una Nra Sra del mismo Corezo en 5.000 ducados*¹⁸⁶⁵, donde se encuentra en 1686: “*Otra de media vara de alto y una tercia de ancho de vna señora con el niño original de mano del Mismo Corezo*” y 1700; *42 yttten ottra de media vara de alto y una tercia de ancho de una nuestrra señora con el Niño orixinal de mano del mismo Corezo tasada en mill y quinienttos doblones 1500*. Tras el incendio, sólo vuelve a aparecer con claridad en el inventario de 1772, junto a una lámina de San Juan atribuida a “Corecho”: *Otra pintura en tabla de nra. Sra con el niño y san Joseph trabajando en distancia de media vara de alto y tercia de ancho de el mismo autor y sin n°* ¹⁸⁶⁶. En los inventarios realizados a la muerte de Carlos III y terminados en 1794 se anota de manera similar en la pieza primera de la obra nueva, junto a la *Oración del Huerto* de Corregio: *Media vara escasa de alto y tercia de largo Nuestra Señora con el Niño y san Josef a distanzia ydem 20.000*¹⁸⁶⁷.

La pintura fue muy conocida durante el siglo XVIII, siendo ampliamente alabada por Mengs en 1776: *La nuestra Señora que viste al Niño, con San Joseph en distancia, parece hecha á modo de borroncito, por las muchas variaciones esenciales que se conoce hizo el autor en la acción del Niño y de nuestra Señora. Sorprebende ver que una figura menor de dos palmos haga tanto efecto en distancia, aunque sea muy considerable, pareciendo que excede á su medida; pero esto no consiste tanto en la gran fuerça del clarobsuro, como en las medias tintas imperceptibles, que conducen desde la luz hasta las sombras, y en el singular artificio de manejar unas y otras, con el qual de tal manera expresó el relieve y las formas, que casi hace olvidar ser aquello superficie*

¹⁸⁶² Vasari (1568) 1878-1885, VI, p. 477.

¹⁸⁶³ Véase Gould 1976, p. 220.

¹⁸⁶⁴ Gould 1976, p. 220-21.

¹⁸⁶⁵ Citamos por la transcripción existente en la Biblioteca del Museo del Prado, núm. 22846.

¹⁸⁶⁶ Citamos por la transcripción existente en la Biblioteca del Museo del Prado, núm. 12853.

¹⁸⁶⁷ Inventarios Reales Carlos III, I, 1989, p. 35,

*plana (...) Volviendo a nuestro quadro, el Niño es cosa perfectísima, no solamente por la inteligencia del claroscuro, sino también por el colorido, empasto, dibujo, y suma gracia. Correggio entendía perfectamente los escorzos, y el hacer que los contornos naciesen de las mismas formas del cuerpo*¹⁸⁶⁸. En 1793, fue mencionada por Antonio Conca al citar las obras de Corregio presentes en el Palacio Real¹⁸⁶⁹. Aunque se ha afirmado fue entregada por Carlos IV a Godoy, no hay pruebas consistentes de este regalo, no localizándose entre las pinturas en su poder¹⁸⁷⁰. En 1813 se encuentra entre las pinturas que el pintor Wallis había adquirido en España y presentó a Buchanan en Inglaterra según la cita en una carta de octubre de 1813: *List of pictures of the various schools of painting several of which were in the royal palaces of Spain, especially the Escorial, The King's palace at Madrid, and the palace of the Prince of Pace*¹⁸⁷¹. Poco después fue llevándose poco después a Francia donde en 1820 es propiedad de Monsieur Lapeyrière en París, quien la vendió el 19 Abril de 1625 a C. J. Nieuwenhuys, cuyo hijo la compro en junio de ese año, cediéndolo poco después al Museo londinense.

1022 *Otra en tabla de una adoración de los Reyes de media vara de alto y de ancho algo menos sin marco nº mill y veinte y dos la tasa en mill Reales* 16000

PIETRO VANUCCI IL PERUGINO

Adoración de los Reyes

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 41,79 x -62,68 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1023; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1022.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311

Notas:

Aunque el documento de tasación de las pinturas, aquí transcrito no aporta la autoría, el Inventario General, afirma “de mano de perugino, maestro de Rafael”

Notas:

Pese a no tener mas noticias sobre esta pintura que la que aportan los inventarios es probablemente una atribución certera relacionada con Perugino, quien realizó varias obras representando la Epifanía.

En la Galería Nazionale dell’Umbria en Perugia (n. 180, 241 x 180 cms) se conserva la más famosa Adoración de los Magos de Perugino. Se trata de una pala de altar, procedente de la iglesia de los Servitas en Colle Landone en Perugia, de donde fue trasladada a Santa Maria Nuova. Allí fue vista por Giorgio Vasari¹⁸⁷². Esta obra es relevante para estudiar la de Leganés por cuanto en ella se basan muchas composiciones de seguidores de Perugino, algunas realizadas en pequeño formato, similares a la que poseyó el Marqués. Por ejemplo en la Galería Palatina de Florencia se conserva una realizada por un colaborador de Perugino (inv. 1912, n. 341; 57 x 44,8cms.). Fechada

¹⁸⁶⁸ Mengs 1797, pp. 227-229;

¹⁸⁶⁹ Conca 1793, I pp. 128-129.

¹⁸⁷⁰ Por ejemplo Bottineau se hizo eco de esta donación. Gould, 1976, p. 221, n. 11 argumenta que la afirmación de que fue propiedad de Godoy parte de una confusión con la *Educación del Amor* de Correggio.

¹⁸⁷¹ Buchanan 1824, p. 243, 247;

¹⁸⁷² Scarpellini 1984, p. 74, núm. 25; Garibaldi en Becherer (ed.) 1998, p. 6-7, 16; Camesasca 1969, p. 89, núm. 16,

en el último decenio del siglo, procede de las colecciones de los Medici, donde está documentada por primera vez en 1675 en propiedad del Cardenal Leopoldo XV¹⁸⁷³.

Aun así hay que considerar otras posibles fuentes para la pintura atendiendo a las distintas representaciones que Perugino realizó del tema de la Epifanía, de las cuales podía Leganés haber obtenido una copia. Por ejemplo, similar por medidas y un posible modelo, es la pequeña tabla de la Adoración de los Magos Rouen, Musée des Beaux Arts (Inv. D. 803-34; 31 x 59) que formaba parte del políptico que realizó Perugino para los Monjes Casinesi de San Pietro en Perugia hacia 1500. El políptico fue desmembrado en 1591, aunque las tablas permanecieron en la iglesia en colocaciones diversas hasta su dispersión en época napoleónica¹⁸⁷⁴. Otra posibilidad es que obtuviese una copia de alguno de los frescos más famosos de Perugino con este tema como el que realizó en 1504 para Oratorio dei Bianchi en Città della Pieve (650x700cms.), obra citada por Vasari en la primera edición de sus Vidas, y por tanto famosa. Vasari afirmaría en la segunda edición de las Vidas que el maestro de Perugia no llegó a acabarlo¹⁸⁷⁵. También al fresco realizó Perugino otra Epifanía en la Iglesia de Santa María delle Lacrime en Trevi, como parte de un altar, mide 388 x 300, documentada hacia 1521¹⁸⁷⁶.

Es relevante el hecho de que algunos seguidores de Perugino también realizaran obras similares, como hemos visto arriba. Otra obra a considerar es la *Adoración de los Magos*, realizada por Giannicolo di Paolo (activo entre 1484 y 1544), que fechada hacia 1500 conserva la

Walters Art Gallery de Baltimore (inv. 37.444; 41,9 x 41.1 cms.). Adquirida por Henry Walters de la colección Massarenti donde estaba atribuida a Pinturicchio, y reatribuida a di Paolo por Federico Zeri en 1976¹⁸⁷⁷. O la de Eusebio de Giacomo di Cristóforo detto de San Giorgio en la Iglesia de San Pietro en la propia Perugia, que demuestran la difusión de la composición peruginesca.

En cualquier caso, la pintura poseída por Leganés salió del mayorazgo entre 1655 y 27 julio de 1711, según confirma la revisión practicada por el Conde de Altamira en la última fecha¹⁸⁷⁸. Una obra similar aparece en 1747 en poder del marqués de Ugena, sin que se pueda establecer una vinculación directa¹⁸⁷⁹.



Perugino.
Adoración de los Magos.
Perugia Galleria Nazionale
dell'Umbria



Colaborador de Perugino,
Adoración de los Magos,
Firencia Galería Palatina.



Eusebio di Giacomo di Cristoforo
detto da San Giorgio, *Adoración*,
Perugia, Iglesia San Pietro

1023 Otra en tabla del descendimiento de la cruz con nuestra señora la magdalena san juan y nicodemu de algo mas de una terçia de alto y d anch una terçia y tres dedos de pedro perugino con su marco n° mill y veinte y tres la taso en trezientos Reales

0300

¹⁸⁷³ Baldini en Florencia 2005-2006, p. 84.

¹⁸⁷⁴ Scarpellini 1984, p.93-94, núm.78; Becherer en Becherer (ed.) 1998, p. 232-234; Camesasca 1969, p. 98, núm. 56-H.

¹⁸⁷⁵ Scarpellini 1984, p. 108-109, núm. 131; Garibaldi en Becherer (ed.) 1998, p. 12-13, 157; Camesasca 1969, p. 107, núm. 92.

¹⁸⁷⁶ Scarpellini 1984, p. 126, núm. 205; Becherer en Becherer (ed.) 1998, p. 301; Camesasca 1969, p. 117, núm. 128D.

¹⁸⁷⁷ Ver Becherer en Becherer (ed) 1996, p. 118.

¹⁸⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁷⁹ 61 una pintura en ttabla de el nacimto y adoracion de los reyes de media vara de Ancho y mas de ttercia de Alito marco dorado y ttarjetas Cincelasdas origal de Pedro Perusino tassada en quinientos R^e V^m, Burke & Cherry 1997, I, p. 1035, núm [59].

PIETRO VANUCCI, *IL PERUGINO**Descendimiento de la Cruz;*

T. +27,86 x 26,11

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1024; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm 1023.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

El descendimiento más relevante fue el que Perugino finalizó en 1506 en la Iglesia de la Annunziata de Florencia, que había sido comenzado por Filipinno Lippi, muerto en 1504. Actualmente se encuentra en la Galleria dell'Accademia de Florencia (n.3870; T. 333x218 cms)¹⁸⁸⁰. La pintura de Leganés podría tratarse de una copia reducida de esta composición. Pero también podría estar relacionado con otras versiones como el fresco que Perugino realizó en 1517 para la Confraternidad de Santa Maria della Stella en Santa María dei Servi, en Città delle Pieve (556 x 417 cms), actualmente perdido en gran parte¹⁸⁸¹. Sin embargo en ambos modelos comparecen más personajes que los descritos en el inventario de Leganés.

Aunque el inventario define claramente la pintura como un Descendimiento, el hecho de que se mencionen tan sólo algunos personajes como la Virgen, San Juan, la Magdalena y Nicodemo, hace posible que se tratase de una representación de la Piedad. Una iconografía que Perugino representó en numerosas ocasiones. Ejemplos se conservan en los Uffizzi de Florencia (n.8265; 168 x 176 cms.)¹⁸⁸², en el Sterling and Francine Clark Art Institute (n. 417, 92,6 x 71,8 cms)¹⁸⁸³ y en la de la National Gallery of Ireland en Dublin. (inv. n. 942; 169,5 x 171,5cms)¹⁸⁸⁴. Finalmente llama la atención un último ejemplo que permanece aún en la Iglesia de San Pietro en Perugia con Cristo sobre el sarcófago, la Virgen, la Magdalena y San José de Arimatea. (T. 144 x 152 cms)¹⁸⁸⁵, una iconografía muy septentrional, de ciertas similitudes en cuanto a los personajes a la que pudiera poseer Leganés. Por último un Llanto sobre cristo muerto, -que también es una iconografía posible para la pintura que nos ocupa-, se conserva en la Galería Palatina de Florencia, (n. 164, 195 x 220 cms), procedente de la iglesia de Clarisas de Florencia, donde fue ponderada por Vasari¹⁸⁸⁶.

Las medidas de las piezas anteriores atribuidas a Perugino las alejan de la que tenía Leganés, siendo debiendo únicamente ser consideradas como posibles modelos de una copia. Sin embargo mucho más cercanas en formato son algunas pinturas de seguidores de Perugino como la



FILIPPINO LIPPI Y PERUGINO,
Descendimiento.
Florencia Galleria della Academia



PERUGINO
Lamentación sobre Cristo Muerto,
Florencia Galería Palatina

¹⁸⁸⁰ Scarpellini 1984, p. 114, núm 144; Becherer (ed.) 1998, p. 293; Camesasca 1969, p. 109, núm 100A.

¹⁸⁸¹ Scarpellini 1984, p. 125, núm. 199; Becherer (ed.) 1998, p. 300-301.

¹⁸⁸² Realizada para San Giusto Fuori le Mura de donde pasó a la iglesia de San Giovannino detto della Calza donde se habían trasladado los monjes. En el segundo decenio de XVII se trasladó por voluntad de Margarita de Austria a la capilla de la villa dell'Imperiale y poco después ingresó en el palacio Pitti, véase Scarpellini 1984, p. 82, núm 43 y Garibaldi en Becherer (ed.) 1998, p. 10, 17.

¹⁸⁸³ Procedente del coleccionismo privado, documentada desde 1838 en Venecia, Scarpellini 1984, p. 88, núm 62

¹⁸⁸⁴ Scarpellini 1984, p. 125, núm. 199, Becherer (ed.) 1998, p. 300-301.

¹⁸⁸⁵ Scarpellini 1984, p.121 núm. 171; Becherer en Becherer (ed) 1996, p. 297

¹⁸⁸⁶ Scarpellini 1984, p. 88-89, núm. 63.

Piedad, de hacia 1500, atribuida a Giovanni di Pietro, *Lo Spagna* que se conserva en la Iglesia de Saint Philip in the Hills en Tucson Arizona, procedente de la colección Kress, por quien fue adquirida en Florencia en 1939 de Alessandro Contini Bonacossi, cuyas medidas 37,5 x 47 se asemejan al tipo de obra que poseyó Leganés¹⁸⁸⁷. Otro ejemplo sería la Piedad atribuida a Antonio da Viterbo, llamado *Pastura*, del Hing Museum of Art de Atlanta (inv. 58-50; 29,5 x 43,2 cms.), también procedente de la colección Kress y con idéntica procedencia italiana, donde pasaba por obra de Perugino, hasta la retribución de Berenson y Zeri en 1968¹⁸⁸⁸. Aunque no ha podido ser trazada la relación de ninguna de estas con la pintura de Leganés, su existencia hace suponer que la obra de Leganés podría tratarse de una pintura similar, producto de alguno de los seguidores del autor de Perugia.



PERUGINO, Piedad, Florencia, Uffizi

La pintura salió del mayorazgo de la casa Leganés entre 1655 y 27 julio de 1711, según confirma la revisión practicada por el Conde de Altamira en la última fecha¹⁸⁸⁹.

1024 *Una pintura de nra señora en tabla con el niño asentado sobre la mano izquierda y un libro abierto de alto algo menos de tres cuartas y media vara de ancho con su marco de la escuela de lionardo n° mill y veinte y quatro la tasa en çientos y çinquenta Reales*

0150

BERNARDINO LUINI (¿?)

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 62,68 x 41'79 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1025; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1024.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Ruiz Manero 1988, I, p. 44.

Notas: Aunque mencionado genéricamente como una obra de “Escuela de Leonardo”, la cita a una Virgen con Niño en la mano izquierda y un libro abierto, es sin embargo una iconografía que recuerda algunas composiciones de Luini. Entre ellas las del Museo de Berlín (T. 53 x 42 cm)¹⁸⁹⁰, citadas por Beltrami y Ottino della Chiesa, que ignoramos si actualmente se encuentran en la misma localización. La del Museo de Berlín, no puede ser la de Leganés, pues Niño y libro están dispuestos a la inversa de cómo cita el inventario, además el niño porta una manzana. Por otro lado, la descripción coincide especialmente con el grupo central de la llamada Pala Torriani (anteriormente en la Colección Trivulzio Gallarati Scotti), que publicara Beltrami¹⁸⁹¹, aunque en este caso la Virgen se acompañase de otros santos y ángeles, con Dios Padre en el cielo. Esta pintura perteneciente a un retablo disperso a finales



Bernardino Luini, Virgen con Niño, Berlín Gemäldegalerie.

¹⁸⁸⁷ Ver Becherer en Becherer (ed) 1996, p. 118.

¹⁸⁸⁸ Véase Becherer en Becherer (ed.) 1996, p. 119.

¹⁸⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

¹⁸⁹⁰ Berlín 1996, p. 73, núm. 217; citadas en Beltrami, 1911, p. 525 y 527, y Ottino della Chiesa, 1956, p.65, núm. 10, tav. II

¹⁸⁹¹ Beltrami 1911, p. 315.

del XVIII, puede tomarse como un referente formal de la versión de Leganés. Otro ejemplo es la que Ottino della Chiesa citaba en la colección Aldo Crespi, idéntica en descripción a la de Leganés pero menor tamaño (t. 38 x 31 cm.)¹⁸⁹² También se repite esta fórmula entre otros artistas del entorno leonardesco como recuerda la *Madonna con Bambino*, de la Pinacoteca Malaspina de Pavia¹⁸⁹³ aunque en este caso sostenga el Niño con la mano derecha y éste lleve un jilguero, detalle que es difícil que no hubiera sido apreciado por los tasadores de la colección Leganés, por lo que no parece un modelo claro. Por último, también es similar la composición de Bernardino Luini que



Bernardino Luini, *Virgen con Niño*, antigua Colección Aldo Crespi



Bernardino Luini, *eren con Niño en paisaje*, Génova Colección Privada

encontrase en col. Privada en Génova (T. 82 x 64,5 cm.)¹⁸⁹⁴, cuya Virgen sostiene al niño con la mano izquierda mientras que apoya la derecha sobre el libro abierto, sin embargo no tiene ninguna traza de número de inventario para vincularla con Leganés.

En cualquier caso, a tenor de todas las posibilidades expuestas, la versión que poseía el Marqués debió ser de cierta calidad, pues antes de julio de 1711, había salido de la colección¹⁸⁹⁵.

1025 *Un retrato del rey de medio cuerpo de alto vara y quarta escasa y de ancho una vara menos doçauo con su marco negro n° mill y veinte y cinco la taso en çiento y çinquenta Reales*

0150

ANÓNIMO

Felipe IV

-104,47 x 76,62 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1026; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1025; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala”, núm. 1026.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726, junto al retrato de la reina Isabel, bajo su mismo número: *Otro del mismo tamaño en el mismo Paraje que es su marido n° 1026*¹⁸⁹⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1026 *Otro de la Reyna del mismo tamaño con su marco negro n° mill y veinte y seis la taso en çiento y çinquenta Reales*

0150

¹⁸⁹² Ottino della Chiesa 1956, p. 117, núm. 160.

¹⁸⁹³ Bora *et al.* 1998, p. 207

¹⁸⁹⁴ Ottino della Chiesa 1956, p. 76, núm. 55, ill 46.

¹⁸⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁸⁹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

ANÓNIMO

Isabel de Borbón

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

-104,47 x 76,62 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1027; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1026; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala”, núm. 1026.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retratto por sobrepuerta de medio cuerpo de una Reyna n° 1026*¹⁸⁹⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1027 *Otro del príncipe del mismo tamaño n° mill y veinte y siete la taso en cient. Reales*

Ø100

ANÓNIMO

Príncipe Baltasar Carlos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

-104,47 x 76,62 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1028; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1027; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza que sigue al Oratorio en el cuarto Bajo”, núm. 1027.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un retrato de un Principe tiene de alto bara y quartta escassa y una de ancho de mano de Bandic n° 1027*¹⁸⁹⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1028 *Otra del conde duque del mismo tamaño con sus marcos n° mill y veinte y ocho la taso en duçientos Reales*

Ø200

ANÓNIMO

Conde Duque de Olivares

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

-104,47 x 76,62 cm. aprox.

¹⁸⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 121.

¹⁸⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 122.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1029; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1028; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza al lado del segundo oratorio”, núm. 1028.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un rettato del conde Duque de vara y quarta escasa y de ancho vara menos doçana con su marco negro n° mill y veinte y nueue la taso en quatro çientos Reales* 1028¹⁸⁹⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1029 *Un san Bartolome del españoletto con un cuchillo en la mano drench y un libro en la yzquierda tiene de alto vara y quarta escasa y de ancho vara menos doçana con su marco negro n° mill y veinte y nueue la taso en quatro çientos Reales* Ø400

Jusepe RIBERA

San Bartolomé

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

-104,47 cm x 72,62 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1030; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo Casas de Morata de Tajuña, 1655, núm. 1029; Gaspar de Guzmán, II marqués de Leganés por herencia hasta 1659; Ambrosio Guzmán y Spinola, luego arzobispo de Sevilla, desde 1659.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; López Navío 1962, p.311; Pérez S1ánchez en Nueva York, p. 34.

Notas:

Adquirida durante su etapa italiana esta representación de San Bartolomé sería destinada al palacio de Leganés en la Corte, donde permanecía a su muerte en 1655. Heredada, como el resto de la colección por su hijo mayor Gaspar, formó parte en 1659 del acuerdo con su hermano Ambrosio, futuro arzobispo de Sevilla por la herencia paterna, pasando a poder de éste¹⁹⁰⁰. No se localiza entre las obras que este arzobispo poseía a su muerte en 1689¹⁹⁰¹. Tampoco parece que repercutiera de nueva en la colección Leganés, dado que en 1711 el conde de Altamira la reclamaba como una de las no entregadas, de una colección que le correspondía por completo¹⁹⁰².

No hay datos suficientes para vincular el cuadro con ninguna de las pinturas de Ribera que representan a este santo, aunque por la precensia del libro, debe considerarse su relación con el *San Bartolomeo* de la colección Privada de Leche (87 x 68), que menciona Spinosa¹⁹⁰³

1030 *Un dauid de la misma mano y tamaño con su marco negro = esta pintura del n° mill y treinta la dio su ex^a en vida a Velazquez pintor de su magestad*
Dada a
Velazquez
pintor de su
magestad

¹⁸⁹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 125v.

¹⁹⁰⁰ Así lo confirma una anotación al margen del inventario del Instituto Valencia de Don Juan (AIVDJ 26 I 18, f. 399).

¹⁹⁰¹ Véase Álvarez Lopera 2003, p. 38 y ss.

¹⁹⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹⁰³ Spinosa 2003, p. 255, n. A22.

Jusepe RIBERA

David

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

-104,47 x 76,62 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1031; Entregada a Velázquez antes de 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Brown 1984, p. 146; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 220; ; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83.

Notas:

De este cuadro no se tienen más noticias seguras que la adquisición por parte de Leganés después de 1637, dado que no aparece en el inventario de ese año, y antes de 1642, cuando sí se consigna. Esto apunta a que se trata de una adquisición realizada durante la etapa italiana del marqués. Nada se sabe sobre el origen de la pintura, aunque Jonathan Brown apuntó la posibilidad de que se tratara de la obra que pertenecía al marqués Giustiniani en 1638¹⁹⁰⁴. Sin embargo, la colección Giustiniani se inventarió en la ciudad de Roma, y no hay pruebas de su paso a Milán, lo que no permite justificar que se trate de la misma pintura.

El marqués de Leganés entregó la pintura en fecha imprecisa pero antes de su muerte a Velázquez, algo que menciona el inventario *postmortem* del coleccionista. La documentación no detalla si era un regalo personal o una pintura entregada para su utilización decorativa en los distintos palacios de Felipe IV. No consta que Velázquez mantuviera esa pintura para sí mismo, al menos no aparece entre las pinturas que mantenía en su poder a su muerte¹⁹⁰⁵. Su utilización para la decoración de las colecciones reales que el pintor remodelaba a mediados de los cuarenta es una posibilidad muy a tener en cuenta. José Milicua creyó que se trataba de la pintura citada en 1666 en el Alcázar y que sobrevivió al incendio de 1734, estando citada en este último año como una pintura muy maltratada. Sin embargo las medidas de esa pintura (aprox. 2,49 x 2,90 cm.) son considerablemente mayores que la obra entregada por Leganés a Velázquez, no pudiendo corresponder al mismo cuadro¹⁹⁰⁶.

Una interesante reflexión, dada la ausencia de un David de Ribera en las colecciones reales que pueda considerarse el cuadro que entregó Leganés, se puede establecer en torno a la posibilidad de que la obra entregada por el marqués fuese en realidad una pintura de otro artista de similar estética tenebrista. En este sentido es útil una reflexión en torno a la fecha en que Leganés adquirió la obra coincidiendo con su estancia en Milán, lo que permite considerar la candidatura de otros artistas como el lombardo Tanzio da Varallo, sobre las que Leganés tendría ciertas facilidades -al menos geográficas- para su adquisición. De hecho, un David de este autor se encuentra actualmente en el Museo del Prado (P567; 75 x 60 cm), como parte de la colección real de pinturas, sin que se conozca con precisión su fecha de llegada¹⁹⁰⁷. Cabe considerar como hipótesis de trabajo sin



Ribera, David, Colección Particular

¹⁹⁰⁴ Número 174 de su inventario publicado en Salerno 1960, p. 102.; *Un quadro con David che tiene la testa di Golia dipinto in tela d'Imp.re di mano del Spagnoletti senza cornice.*

¹⁹⁰⁵ Varía Velazqueña 1960, II, pp. 391-400.

¹⁹⁰⁶ El David de Ribera de la colección real aparece mencionado en 1666 el Cuarto de la Aurora junto a otras obras de Ribera: *141 3 varas y media de largo y de alto 2 marco dorado q es David cortando la cabeza a Golias de mano de Jusepe de Ribera 3000 dux de plata*, citamos por el inventario transcrito en la biblioteca del Museo del Prado (Núm. 22384. Allí se cita de manera idéntica en 1686 y en 1700 (Bottineau 1958, LX, 3, pp 295, núm. [483]; Inventarios Reales Carlos II 1975, I, p. 44, núm. 266). En 1734 se menciona como: *648 Otro de dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho David cortando la cabeza a Goliat sumamente maltratado del españolito.* (citamos por transcripción en Biblioteca del Museo del Prado, núm 9730. Pérez Sánchez 1992, p. 84, ya intuyó que no podía tratarse de la pintura que tuvo Leganés.

¹⁹⁰⁷ Museo del Prado 1990, p. 316, núm. 1148.

confirmar aún que esta obra fuera la que poseía Leganés y entregó a Velázquez. Por otro lado, la misma consideración puede hacerse respecto de otra representación similar de la que no se conoce el origen de su presencia en la colección real española como es el David de Caravaggio, hoy en el Museo del Prado (P0065). De medidas muy similares al Ribera entregado por Leganés a Velázquez, y cuyo origen en la colección real se desconoce. Debe ser tenido en cuenta como otro posible candidato a ser la pintura entregada a Velázquez por Leganés.

Aunque desmonta las hipótesis anteriores, cabe considerar también la teoría de que la obra entregada a Velázquez no se mantuviese en las colecciones reales. Son que revirtiese en el coleccionismo privado. En este sentido una cuestión útil para la identificación del cuadro es la pintura propiedad de Madrazo en 1856 descrita como una obra de Seghers, imitando a Caravaggio:

601 *David vencedor de Goliat*

*El valeroso joven, medio desnudo tiene a su lado la cabeza del gigante, y en la diestra la espada con que inmoló a su formidable enemigo (media figura del tamaño natural)*¹⁹⁰⁸.

97 x 74 cm.

La utilización de algunos elementos del tenebrismo propia del Seghers de época italiana y las medidas del cuadro de Madrazo permiten considerar la hipótesis de su relación con el cuadro de Leganés, que sabemos fue un entregado admirador de la obra de Seghers. Sin embargo la ausencia de la mención a la procedencia en el catálogo de Madrazo y la ausencia de localización de la obra impiden comprobar tal hipótesis. La pintura de Madrazo pasó a poder del marqués de Salamanca ubicada en el Palacio de Vista Alegre, en su catálogo sin fecha y posteriormente en sus inventarios de 1868 y 1883¹⁹⁰⁹. Desde entonces no hay más noticias de ella. Tampoco se puede deducir si la pintura de Madrazo y Salamanca tiene relación con otro David de medio cuerpo de dimensiones 95 x 65 cm. que figuró en la colección de Luis Felipe de Orleans, vendido en Londres en 1853 con el número 293 y adquirido por un tal Herman, de la que nada más se sabe¹⁹¹⁰.

Por último hay que llamar la atención sobre una relevante cuestión, como es la práctica ausencia de un tema como éste en el corpus actual del artista, lo que limita las posibilidades de que las citas históricas a pinturas de Ribera representando a David sean correctas. Se conoce un único ejemplo, en una obra publicada por Pérez Sánchez en 1992 que presenta al joven sosteniendo la enorme cabeza de Goliat con la mano izquierda y empuñando la espada con la derecha (Madrid. Colección Particular)¹⁹¹¹. Sus medidas 121 x 77 cm, impiden relacionarla con seguridad con las pinturas arriba citadas, siendo una pieza más que añadir al aún incompleto puzzle de la representación de David por Ribera.

1031 *Una nuestra señora en tabla con flores de mano de daniel la yda a exipto tiene de alto vara y quarta y de ancho bara menos doçaua con su marco n° mill y treinta y uno la taso en quatroçientos Reales*

6400

DANIEL SEGHERS

T. 104,47 x 76,62 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Guirnalda de flores con la Huida a Egipto.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1032; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1031;

¹⁹⁰⁸ Madrazo 1856, p.145. núm. 601

¹⁹⁰⁹ Vista-Alegre, s.n., p. 136, núm. 567; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 165,

¹⁹¹⁰ Cfr. Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 220.

¹⁹¹¹ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 220-221 y Nápoles 1992, núm. 1.31. Pasó por Christie's Londres 11 diciembre 1987, lote 157 (Spinosa 2003, p. 262, A42)

Bibliografía: Poleró 1889, p. 133; López Navío 1962, p. 311; Díaz Padrón 1976, p. 1966; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 36.

Notas:

No se tienen noticias para valorar esta guirnalda del jesuita Daniel Seghers. Aunque a la muerte de Leganés permanecía en la colección, salió de la misma muy pronto. En 1711 el conde de Altamira heredero de la misma reclama el cuadro a los testamentarios del III marqués de Leganés, por no estar entre el grupo de las pinturas heredadas¹⁹¹². Desde entonces nada más se sabe de la obra.

1032 *Una pintura en tabla de una guirnalda de flores una copa con frutillas de mano de breughel de alto poco menos de media vara y de ancho algo mas con su marco de heuano n° mill y treinta y dos la tasa en mill y quinientos Reales* 10500

JAN BRUEGHEL

Guirnalda de Flores y copa con fruta

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. -41,79 x +41,79

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 1033; Marqués de Leganés 1642, núm. 1032; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1032; Gaspar de Guzmán II marqués de Leganés 1655-1659; Ambrosio Guzmán y Spinola 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Díaz Padrón 1976, p. 1933 ; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 34.

Notas:

La pintura se conocía únicamente por el inventario de 1655 y así ha sido citada hasta ahora entre las obras no localizadas de Brueghel en la colección Leganés.

Sin embargo sabemos que pasó por herencia a su hijo Gaspar y que en 1659 en virtud de un acuerdo de este con su hermano Ambrosio, le fue entregada al menor de los hijos de Leganés, posteriormente

arzobispo de Sevilla. Dado que así se consigna en la copia del inventario que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan, cuando se anota al margen: “*diose al sr D. Ambr° spl*”¹⁹¹³. Sin embargo no aparece entre los bienes artísticos de don Ambrosio, a su muerte en Sevilla en 1685¹⁹¹⁴.

No se conocen pinturas que contengan estos elementos realizadas por la familia Brueghel, aunque parece una derivación de la pintura que se encuentra en los Musées Royaux des Beaux Arts de Bruselas, (inv. 1015)¹⁹¹⁵ en el que se incluyesen frutas en la copa



Brueghel, *Naturaleza Muerta con corona de flores y copa*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts.



Brueghel, *Naturaleza Muerta con copa, corona de flores y bouquet de flores en un vaso de porcelana* Wan-Li., Duisburg, Colección Privada.

¹⁹¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹¹³ IAVDJ, 26 I 18 f. 400. Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección para la documentación sobre el acuerdo entre los dos hijos de Leganés y la cesión de algunas pinturas a Ambrosio.

¹⁹¹⁴ Véase Álvarez Lopera 2004, p. 28 y ss.

¹⁹¹⁵ Ertz 1979, cat 337; Essen - Viena - Amberes 1997-1998, p. 256, cat. 82

y se eliminasen las joyas. En realidad se conocen muchas otras representaciones similares, combinando la misma copa y guirnalda de flores con otros elementos. Por ejemplo la *Naturaleza Muerta con una copa, guirnalda y bouquet de flores en un vaso de porcelana Wan Li* anteriormente en colección privada de Duisburg¹⁹¹⁶.

- 1033** *Un Retrato en tabla de una muger de andrea del sarto de medio cuerpo tiene de alto algo mas de tres quartas y mas de media vara de ancho con su marco de beuano n° mill y treinta y tres la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANDREA DEL SARTO

Retrato femenino

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

T. +62,67 x +41,79 cms.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1034; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1033.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311.

Notas: No hay datos que permitan aproximarse a las características de este retrato femenino. Sobre la posible identificación con el llamado retrato de Lucrecia de' Fede del Museo del Prado, no hay datos concluyentes, siendo ésta una imagen tenida en las colecciones reales españolas como obra de Leonardo durante el siglo XVII¹⁹¹⁷.

- 1034** *Una nra señora con el niño que tiene una cruz en la mano antiguo en tabla con arboles de çesar da sesto de tres quartas de alto y media vara d ancho con su marco n° mill y treinta y quatro la taso en mill y quinientos Reales* 10500

CESARE DA SESTO.

Virgen con Niño que porta una cruz en un paisaje.

No localizada.

Documentado por última vez en 1655

T. 62,67 x 41,79 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1035; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1034.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Ruiz Manero 1988, I, p. 100.

Notas:

Nada se sabe de esta pintura atribuida a Cesare da Sesto en la documentación de Leganés. Ruiz Manero la relacionó con leonardesca *Virgen de los Husos*, conocida a través de copias y versiones en las que en ocasiones la devanera se sustituye por una cruz.

¹⁹¹⁶ Véase Essen Viena Amberes 1997-1998, p. 259, cat. 83.

¹⁹¹⁷ Para los datos sobre esta obra, véase la discusión con relación a otro retrato femenino de Sarto (cat. 1076).

La pintura salió de la colección antes de 1711, cuando se anota su ausencia en el documento de herencia por parte del Conde de Altamira¹⁹¹⁸.

- 1035** *Otra nra señora en tabla con el niño y san juan adorando con un pais el niño
jesus tiene la mano yzquierda en la Barba de mano de juanpedrin tiene de alto
algo mas de tres quartas y algo mas de media vara de ancho con su marco n°
mill y treinta y cinco la tasa en mill y quinientos Reales* 10500

GIOVANNI PIETRO RIZZOLI, IL GIAMPETRINO

Virgen con Niño y San Juan

No localizada.

Documentado por última vez en 1655

T. +62,68 x +41,79 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642 núm. 1036; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1035.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311; Ruiz Manero 1998, I, p. 97.

Notas: Inventariada como obra de Juan Pedrín, la descripción precisa que aporta el documento citando al l Niño tirando de la barba de San Juan haría fácilmente reconocible esta obra. Sin embargo, no se conoce ninguna pintura similar en el corpus de Giampetrino, cuya autoría se afirma únicamente en el inventario de 1655, en 1642 no se menciona autor.

En 1711 ya había salido de la colección, dado que se consigna su ausencia en la revisión del mayorazgo cuando es heredado por el conde de Altamira¹⁹¹⁹.

- 1036** *Una duquesa de milan de cesar sexto en tabla tocado antiguo tiene de alto algo
mas de tres quartas y de ancho algo algo mas de media vara con su marco n°
mill y treinta y seis la tasa en duçientos Reales* 0200

CESARE DA SESTO (atr.)

Una duquesa de Milán.

No localizado.

Documentado por última vez en 1868

T. 67 x 53 cms.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1037; Marqués de Leganés, 1655; Conde de Altamira, siglos XVIII-XIX; José de Madrazo 1856, núm. 256; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista Alegre, núm. 256; Marqués de Salamanca 1868, núm. 256

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 63; López Navío 1962, p. 311; Ruiz Manero 1988, I, p.102; Vista Alegre, s. n., p. 63; Vaquerizo Zapata 1993, II/II, p. 106.

Notas:

No se conocen retratos de Cesto que representen duquesas de Milán. Sin embargo Federico Borromeo poseía un cuadro que en la donación de 28 abril de 1618 se describe como *un ritratto d'una Duchessa di Milano dal mezzo in sù di mano di Leonardo, alto nove once, e largo mezzo raccio con cornici nere*; posteriormente mencionado por él como “un retrato de una de nuestras princesas de

¹⁹¹⁸ Apéndice Documental, Doc. 11

¹⁹¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Leonardo” alabando su dibujo¹⁹²⁰. Esta mención se identifica con el retrato de una joven, considerada Beatrice d’Este, mujer de Ludovico Sforza, actualmente atribuida a Giovanni Ambrogio de’ Predis de la National Gallery de Londres, (inv. NG 5752; T. 52 x 36 cm)¹⁹²¹, lo que indica que podría tratarse de una obras similar

Nada se sabe de la pintura desde que pasó por la colección Salamanca, entre las se encontraban en el palacio de Vista-Alegre, adquirido a José Madrazo a mediados del siglo XIX, en cuyos catálogos se menciona su procedencia de la colección Altamira y aportando la mejor descripción de la misma: *tiene cabello castaño, vestido de terciopelo negro con afollados, mangas acuchilladas y camisola con borde plegueteado; turbante de red con lacitos, cordon de oro al cuello, asido con la mano derecha, y en la izquierda un clavel y un jazmin (Figura de menos de medio cuerpo del tamaño natural. Tabla)*. Posteriormente pasó con idéntica mención a poder del MARqués de Salamanca, documentándose por última vez en su poder en 1868. La descripción permite comparar la pintura con el *Retrato de Dama*, de la National Gallery de Washington, (T. 77 x 57), atribuido a Bernardino Luini que fue propiedad de Isabel II¹⁹²². Sin embargo, no puede tratarse de la misma pintura, como ya fue apuntado por Ruiz Manero. Aunque ambas llevan un tocado de lacitos y sostienen una cadena de oro, lo hacen con distintas manos. Además la Washington tiene en la otra mano una marta, mientras la de Madrazo-Salamanca sostenía unas flores. Además, las medidas son un poco mayores, y el retrato americano es de algo más de medio cuerpo.



Ambrogio de’Predis, *Retrato Femenino*, Londres National Gallery

A pesar de ello la pintura de Washington atribuida a Luini es un modelo muy cercano a la que debió poseer Leganés como obra de Cesare da Sesto. Don Diego tuvo en gran estima esta pintura, pese a la poca cantidad en que fue valorada, apenas 200 reales, pues la colgó en su palacio madrileño de la calle San Bernardo, siendo probable que una copia se encontrase en su villa de Morata de Tajuña, donde se cita con el número 1036: *una pintura de una muger medio cuerpo*¹⁹²³.

1037 *Una nuestra señora con el nazimiento con los pastores un portan y pais en tabla del parmesianin de alto una vara mens ochaua y de ancho poco mas de media vara con su marco n° mill y treinta y siete la taso en mill y duzientos Reales*

10200

FRANCESCO MAZZOLA, IL PARMIGLIANINO

Adoración de los Pastores.

No localizada.

Documentado por última vez en 1659

T. 73,14 –42,79 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1038; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1037; Cardenal Ambrosio de Guzmán 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 311-312.

Notas:

¹⁹²⁰ Museum 1925, p. 20

¹⁹²¹ Quint 1986, p.102; National Gallery of London 1995, p. 548 ; Davies 1961, 449.

¹⁹²² Shapley 1979, I, p. 282-283.

¹⁹²³ AHPM, 6267, f. 704.

Se conocen varias obras representando la Adoración de los Pastores realizadas por Parmigianino, ninguna de las cuales ha podido ser relacionada con la pintura de Leganés.

La única que tiene todos los elementos que se citan en la obra de Leganés es una *Adoración de los Pastores* (o Natividad) en tabla de hacia 1523 (41,9 x 42,3 cms.) en colección privada. De origen desconocido, pasó por la casa de Subastas Derek Johns en 1990-91. En 1993 se encontraba en préstamo en la Kunsthhaus de Zurich, aunque Gould lo da en paradero desconocido en 1995¹⁹²⁴. Algunos autores lo relacionan con ciertos dibujos del autor¹⁹²⁵.

Otra obra con el mismo tema también sobre tabla, (43,1 x 47,3 cms) se conserva la que se conserva en el Courtauld Institute de Londres (Inv. P1978, PB308), aunque en ella no aparecen pastores lo que la aleja de la obra de Leganés. Documentada desde 1830 en que estaba en la venta de sir T. Lawrence, pasando por diversas colecciones privadas hasta su llegada a la institución londinense¹⁹²⁶. Se conocen numerosos dibujos preparatorios¹⁹²⁷ y una copia en colección privada también sobre tabla (36 x 42 cms.)¹⁹²⁸.

También es interesante citar la pintura, quizás conocida por Leganés, que se conserva en la Galería Doria Panphilj de Roma (59 x 34 cms.). Fechada a finales de 1524, fue propiedad del Cardenal Pietro Aldobrandini en Roma en 1603, según el inventario redactado por Giovanni Battista Agguchi. Era pareja de una Virgen con el Niño, de la misma galería. A la que permaneció unida hasta mediados del siglo XVIII, en que fueron separadas¹⁹²⁹.

Finalmente cabe llamar la atención sobre una última Adoración sobre tabla que se encuentra en la Galleria Nazionale de Parma, no siempre aceptada como obra de Parmigianino¹⁹³⁰.

Los datos disponibles impiden conocer si la pintura de Leganés se relaciona con alguno de los ejemplos citados, con los cuales no coincide en medidas en ningún caso. Sin embargo el tema de la Adoración de los Pastores, fue ampliamente abordado por Parmigianino, no sólo en las pinturas citadas, sino también a través otros ejemplos de los que sólo nos han llegado bocetos preparatorios. Es el caso del dibujo a lápiz y tinta de Weimar, Graphische Sammlung, P631. 188x 245 mm.)¹⁹³¹; del *Pesebre* dibujado a lápiz con acuarela de los Uffizzi (Fondo Mediceo Lorenese, 199 x 276 mm.)¹⁹³²; de la *Adoración de los Pastores, de hacia 1524-27 del Snite Museum of Art* de Notre Dame en Indiana¹⁹³³ y del dibujo con idéntico tema del Metropolitan Museum of Art, en Nueva York (Rogers Fund, 1946, 46.80.3)¹⁹³⁴, con

idénticas fechas. Todos ejemplifican la amplia difusión del tema por parte de este artista y se perfilan como otros posibles modelos para la pintura de Leganés. En algunos casos como el



Parmigianino, *Adoración Pastores*, Colección Privada



Parmigianino, *Adoración de los Pastores*, Londres, Courtauld Institute.



Parmigianino, *Adoración Pastores*, Roma, Galería Panphilj

¹⁹²⁴ Gould 1995, p. 194, núm. A54; Chiusa 2001, p. 131, 194-5; Vaccaro 2002, p. 136, núm. 7.

¹⁹²⁵ Degrazia 1984, p. 150, núm. 40.

¹⁹²⁶ Gould 1995, p. 187, núm. A20; Chiusa 2001, p. 215; Giampaolo 1991, p. 31; Vaccaro 2002, p. 139, núm. 9; Braham 1981, p. 33.

¹⁹²⁷ ver Franklin 2003, pp. 73, núm. 7.

¹⁹²⁸ Vaccaro 2002, p. 218, núm. 4.

¹⁹²⁹ Véase Gould 1995, p. 192, A43; Chiusa 2001, p. 216; Giampaolo 1991, p.62; Vaccaro 2002, p. 151, núm. 16.

¹⁹³⁰ Gould 1995, p. 196, núm. C14; Rossi 1980, núm. 97.

¹⁹³¹ Gould 1995, p. 66.

¹⁹³² Giampaolo & Muzzi 2003, p. 45, núm. 27, fig. 36.

¹⁹³³ Franklin 2003, p. 133, fig. 59.

¹⁹³⁴ Franklin 2003, p. 119, núm. 24.

primero de ellos con una mayor difusión si caba a través del grabado realizó Giovanni Jacopo Caraglio en 1526¹⁹³⁵.

Es llamativo el hecho de que en el inventario primero se haga especial mención a la Virgen y sólo después se cite el Nacimiento, el portal y el país, lo que parece indicar el protagonismo visual de la figura de María, algo que no se produce en ninguna de las versiones conocidas. En cualquier caso, la pintura debía tener cierto valor artístico y devocional, pues fue una de las que pasó a su hijo Ambrosio en 1659, no estando citadas entre las que éste poseía a su muerte como arzobispo de Sevilla¹⁹³⁶.



Parmigianino, *Adoración de los Pastores*, Weimar, Graphische Sammlung

1038 *Otra de nuestra señora con el niño que le tiene nra señora con la mano yzquierda el pie yzquierdo al niño de cesar de sesto de alto vara menos ochaua y de ancho algo mas de media vara en tabla con su marco n° mill y treinta y ocho la taso en dos mill Reales* 20000

CESARE DA SESTO

Virgen con Niño.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 73,14 x +41,79 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1039; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1038.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Ruiz Manero 1988, I, p.100.

Notas:

Por la descripción la pintura parece corresponderse con una versión de la *Virgen con Niño* de la Pinacoteca Brera en Milán (inv. 276). Ésta entró en la pinacoteca en 1824 a través de Cesare Segà, pero antes ya pertenecía a la galería en 1812 cuando se graba para una obra impresa¹⁹³⁷.

La iconografía de la Virgen con el Niño, en postura tan relajada, donde la Madre sostiene con delicadeza el pie infantil, fue un modelo muchas veces utilizado por los pintores lombardos, por ejemplo Luini. Pero se ha apuntado que en este caso Sesto está siguiendo la *Madonna Mackintosh* de Rafael, hoy en la National Gallery de Londres¹⁹³⁸.

Se conocen muchas copias de esta composición del maestro de Sesto, ninguna de las cuales ha podido ser relacionada con seguridad con la poseída por Leganés¹⁹³⁹. Una se cita en la colección del duque de Norfolk, Carlton Towers, Reino Unido de técnica y medidas desconocidas. Otra se localizaba en la colección Rosalba Schieppati de Milano, citada por Longhi y conservada en el archivo fotográfico de la fundación Longhi en Florencia. Sin embargo las medidas 40,5 x 33 impiden que pueda ser la que poseyó Leganés. Otra, en ubicación desconocida, fue citada por Carminati, a través de una ficha del



Cesare da Sesto *Virgen con Niño*, Milán Pinacoteca Brera.

¹⁹³⁵ Gould 1995, p. 67, 199, núm G3; Franklin 2003, p. 131, núm. 29.

¹⁹³⁶ Para Ambrosio como coleccionista y la herencia recibida, véase el capítulo de la dispersión de la colección Leganés.

¹⁹³⁷ Pinacoteca Brera 1988, p. 146.

¹⁹³⁸ Carminati 1994, pp. 177; National Gallery of London 1995, p. 558.

¹⁹³⁹ Sobre las copias véase Carmianti 1994, p. 178, Pinacoteca Brera 1988, p. 146.

archivo fotográfico del Kunsthistorisches Institut de Florencia (n.214038), fechándola a finales del '500 o principios '600. Ninguna de estas, vistas las fotografías, parece que conserven el número de la colección Leganés. También se conocen algunas copias con variantes como la de Luis de Morales, en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo, cuyo fondo es distinto, y la de Cesare Magni, del Museo de Bellas Artes de Budapest, que incluye un San José. Vista en foto de la biblioteca Hertziana, no tiene número de colección que permita. Ruiz Manero ya descartó que la de Estrasburgo pudiera ser la de Leganés por diferencias de tamaño.

En cualquier caso es probable que la de Leganés tuviese una obra de cierta calidad, pues fue elegida en 1659 su hijo por el arzobispo Ambrosio Spínola y Guzmán, como parte de su herencia¹⁹⁴⁰, lo que hace que en 1711 se anote su ausencia del mayorazgo heredado por el conde de Altamira¹⁹⁴¹. Desde entonces no hay ninguna noticia documental sobre la pintura, lo que obliga a no descartar que la de la Brera fuese la original de la colección Leganés.

1039 *Otra de nra señora con el niño san juan y santa ana y san joseph arrib en tabla copia de rafael de alto tres quartas escasas y media vara de ancho con su marco n° mill y treinta y nueve = esta pintura se dio por manda de su es^a a la señora doña ysabel mesia condesa de alba del legado que hizo su ex^a*

RAFAEL (copista de)

La Sagrada Familia Canigiani (copia)

T. -62,68 x 41x 79 cms.

Documentado por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1040; Condesa de Alba de Liste, antes de 13 de mayo de 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Ruiz Manero 1996, p. 90 (como copia de la Virgen del Amor Divino de Capodimonte).

Notas:

Por la descripción del inventario la pintura de la colección Leganés era similar a la Sagrada Familia Canigiani de la Alte Pinakothek de Munich (inv. 476, 131 x 107 cm.). La cita del inventario describiendo a san José “arriba” indica que la obra tenía idéntica composición piramidal en las figuras que la pintura de Munich, de la cual Leganés parece poseer una copia de tamaño más reducido.

La pintura original fue vista por Vasari en propiedad de los herederos de Domenico Canigiani en Florencia¹⁹⁴². Fue probablemente encargada a Rafael por este Domenico, comerciante de ropa, en relación con sus nupcias con Lucrecia Frescobaldi en 1507, debiéndose tratar de un cuadro nupcial. Posteriormente pasó a las colecciones de los Medici, de donde salió a finales del siglo XVII por el matrimonio de Ana María Luisa hija del gran duque



Rafael. *Sagrada Familia Canigiani*
Munich, Alte Pinakothek

¹⁹⁴⁰ AIVDJ 26 I 18, f. 402. Véase el capítulo de la dispersión de la colección.

¹⁹⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹⁴² Vasari (1568) 1878-1885, IV, p. 325 y ss.

Cosme III con el elector Guillermo del Palatinado, con destino a su corte de Düsseldorf. En 1801 pasó a Munich¹⁹⁴³.

Sobre la pintura de Leganés, el propio inventario de 1655 indica que se trata de una copia, quizás obtenida por encargo directo de Leganés durante su estancia al frente del gobierno de Milán, cuando sus relaciones con el ducado toscano eran muy amplias. Es significativo que la pintura estuviese realizada sobre tabla, lo que en principio facilitaría las posibilidades de localizarla la pintura que poseyó el Marqués. Sin embargo, existieron numerosas copias de la composición original, que prueban su amplia difusión. Por ejemplo, hacia 1600 Valerio Marucelli en Florencia realizó un dibujo de la obra (Brno, Moracská Galerie, inv. núm MM2457), que pudo servir para copias posteriores. Una copia pintada fue realizada por Daniel Frösch en los años finales del siglo XVI en formato oval (Florencia, Uffizi, Inv. núm 1890/584). Otra, muy similar a la de Leganés por medidas (61 x 45,7cm), fue ejecutada por Sassoferrato y vendida en Christie's en Londres el 1 de agosto de 1974, lote 102, sin embargo, a diferencia de la que nos ocupa fue realizada sobre lienzo. Más interesante es la presencia de un dibujo copiando la composición de Rafael en la Galería Ambrosiana de Milán (inv. 20), también de fines del XVI, que pudiera estar relacionado con el origen de la copia que poseía Leganés¹⁹⁴⁴.

Nada se sabe de la obra tras ser donada por Leganés durante su vida a su hermana la condesa de Alba de Liste, a quien pasó antes de 1655.



Rafael. Dibujo copia de la Sagrada Familia Canigiani. Milán Pinacoteca Ambrosiana

1040 *Un baile de niños en tabla del tiziano de una terçia de alto y media bara de ancho n° mill y quarenta la taso en duzientos Reales* ò200

TIZIANO VECELLIO

Baile de Niños

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

T. 27,86 x 41,79 cms. aprox.

Precedencia: Marqués de Leganés, 1942, núm. 1041; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1040.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas: El tema recuerda a los frescos que decoraban la casa de Tiziano en Venecia, actualmente en Chambéry (Musée des Beaux Arts), de la que no se conocen copias sobre tabla, como la que se menciona en el inventario de Leganés¹⁹⁴⁵.

1041 *Otra en tabla del mro quintin tiene de alto algo mas de media vara y menos de media de ancho con su marco n° mill y quarenta y uno la taso en duzientos* ò200

¹⁹⁴³ Sobre el original véase Meyer zur Capellen 2001, I, 227-232; Oberhuber 1999, p. 71-72; De Vecchi 1972, p. 98, núm 72; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 67, núm. 42.

¹⁹⁴⁴ Para las copias véase Meyer zur Capellen 21001, I, p. 232, copies y Sonnenburg, 1983.

¹⁹⁴⁵ ver Wetthey 1975, III, p. 172

Realesº

QUENTIN METSYS

Retrato Masculino

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. + 41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1042; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1041; Probablemente Antonio de Moscoso X conde de Altamira 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312

Notas:

Pareja del cuadro siguiente del que se deduce que éste era un retrato masculino.

No hay ningún dato sobre esta pareja de retratos, cuya atribución a Metsys debe quedar en suspenso, dado que es una adquisición de Leganés años después de haber abandonado los Países Bajos, realizada entre 1637 y 1642, y por tanto probablemente desde Italia. Aunque no se tienen datos desde 1655, probablemente pasaron a poder del X conde de Altamira, quien no reclamó las dos pinturas como ausentes cuando heredó la colección en 1711. Sin embargo no se han documentado en inventarios posteriores de esta familia nobiliaria.

1042 *Otra de su muger del mro quintil del mismo tamaño con su marco nº mill y quarenta y dos la taso en duzientos Reales*

2000

QUENTIN METSYS

Retrato femenino

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. + 41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1043; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1042; Probablemente Antonio de Moscoso X conde de Altamira 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

Pareja del cat. 1042. Véase.

1043 *Una nra señora con el niño en braços y desposorio de santa al lado drº san eusebio y santa polonia y al otro lado san joseph y san françisco en tabla de mano de gaudençio tiene de alto vara y tres quartas y vara y terçia de ancho con su marco nº mill y quarenta y tres la taso en dos mill Reales*

20000

GAUDENCIO FERRARI

Virgen con Niño y santos.

No localizada. Documentada por última vez en
1655

T. 146,26 x 111,44 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1044; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de la calle San Bernardo.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

No se ha hallado ninguna obra de Gaudencio Ferrari ni de sus seguidores que responda exactamente a la tabla descrita. Sin embargo las composiciones de la Virgen con el Niño rodeada de santos fueron realizadas con habitualidad por el pintor. Se conocen varias obras muy similares que pueden servir de modelo, como la pala central del Retablo de la Iglesia de San Gaudenzio en Novara, donde aparece la Virgen en el centro con el Niño en los brazos rodeada de cuatro santos, y ángeles en la parte alta que recorren unos cortinajes¹⁹⁴⁶. También en Novara, pero en la catedral, se conserva una tabla similar a la pintura que poseyó Leganés representando *Los Desposorios, con San José, San Gaudencio y San Agapito*. De ésta hay una réplica por Giovanni Battista Giovenone, realizada hacia 1547, donde se elimina a San José y se incluye a otro santo, actualmente en el Museo Borgogna de Vercelli¹⁹⁴⁷. Lo que indica que fue reproducida al menos en una ocasión, siendo un posible modelo para la supuesta copia de Leganés. También seguidor muy cercano a Gaudencio fue Bernardino Lanino, autor de obras con idéntico esquema compositivo e iconográfico, como se observa por ejemplo en su *Madona con Niño y santos* de la National Gallery de Londres (inv. NG 700; T. 205,7 x 133,4), que en el siglo XVII se encontraba en la iglesia de San Cristoforo en Vercelli, ciudad tomada por Leganés en 1638¹⁹⁴⁸.

La pintura de Leganés, que ingresó en su colección entre 1637 y 1642, fue pronto desvinculada del mayorazgo por sus herederos, pues en julio de 1711 ya se anota su ausencia durante la revisión de las pinturas que heredaría el Conde de Altamira¹⁹⁴⁹.

1044 *Una magdalena de mano de juan pedrio un santo xpto y a las espaldas un m^{ta} angel tiene de alto vara menos coçauo y de ancho dos terçias n^o mill y quarenta y quatro se taso en m^{ta}*

GIOVANNI PIETRO RIZZOLI, IL GIAMPETRINO

La Magdalena penitente con un ángel.

76,62 x 55,72 cms. aprox.

No localizada

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1045; Marqués de Leganés 1655, Casa de Morata de Tajuña, 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Ruiz Manero 1988, I, 97.

Notas:

La obra poseía una singular iconografía, pues en el inventario levantado en las casas de Morata de Tajuña se aportan más precisiones descriptivas sobre la pintura: *magdalena penitente con un crucifijo y un angel que le da una cestilla*¹⁹⁵⁰.

¹⁹⁴⁶ Romano 1982, p. 62.

¹⁹⁴⁷ Citado en el corpus de sus obras elencado por Mallé 1969, pp. 237 – 258.

¹⁹⁴⁸ National Gallery of London 1995, p. 368.

¹⁹⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹⁵⁰ AHPM, 6267, f. 711.

Se conocen diversas representaciones de la Magdalena Penitente contemplando un crucifijo realizadas por Giampetrino. Siempre siguiendo varios modelos distintos. Dos de ellas se encuentran en la Academia Carrara de Bérgamo (inv. n.º 104, T. 69 x 54 cm.; inv. n.º 250, T., 64 x 49 cm.), procedentes de la donación de Giaocomo Carrara de 1796¹⁹⁵¹. Otra dos en la Pinacoteca Brera (T. 50 x 60; T. 70x56)¹⁹⁵². Y una más se encuentra en la Pinacoteca del Castello Sforzesco (T. 73 x 58 cm)¹⁹⁵³. Más recientemente fue vendida en Sotheby's de Nueva York el 14 de octubre de 1992 (L. 70,5 x 54,6 cm.). En España se conocen copias o versiones a partir de los modelos principales citados como la del Museo del Prado (P7017), donada en 1917 por Florencio d'Estrup, que sigue la versión más estereotipada y común¹⁹⁵⁴. Ruiz Manero cita otra en colección particular madrileña, que vincula con dudas a la poseída por Leganés.



Giampetrino, *Magdalena penitente*, Milán, Pinacoteca Brera.



Giampetrino, *Magdalena penitente*, Milán, Castello Sforzesco



Giampetrino, *Magdalena*, Milano Pinacoteca Brera,

Sin embargo, ninguna de las citadas tiene la presencia del Ángel entregándole la cestilla a la santa como describen los inventarios de Leganés, lo que confiere una particularidad a su pintura, no conocida hasta ahora entre las versiones de este tema que realizó Giampetrino.

1045 *Una nra señora con san Bartolome el niño en braços y otra santa de mano de*
Dada al *tiçiano tiene de alto algo mas de tres quartas y una bara de ancho con su marco*
s don n.º mill y quarenta y çinco = esta pintura se dio al señor don juan domingo por
Juan la que mando su ex^a al señor conde de monterrey
Domingo

TIZIANO VECELLIO

Virgen con Niño, san Bartolomé y otra santa.

+ 62,68 x 83,58 cms. aprox.

No localizada.

Documentado por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1046; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1045.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

¹⁹⁵¹ Rossi 1988, p. 150.

¹⁹⁵² Pinacoteca Brera 1988, p. 182, núm. 114; p. 184, núm. 115. Una versión de esta se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín (T. 65 x 50), Berlín 1996, p. 53, núm. 205.

¹⁹⁵³ Castello Sforzesco 1997, p. 305, núm. 206; Fiorio & Garberi 1987, p. 115.

¹⁹⁵⁴ Museo del Prado-Adquisiciones 1996, p. 383, núm. 1473.

Notas:

Ejemplo de Sagrada Conversación, muy utilizada por Tiziano. Sin embargo ninguna de sus obras conocidas incluye a san Bartolomé con la Virgen y el Niño. Como modelo para la obra de Leganés hay que mencionar la obra de Tiziano *Virgen y Niño con San Jorge y Santa Dorotea* (Madrid, Museo del Prado, -P434-), que Felipe II enviara en 1593 a El Escorial donde permaneció hasta 1839 cuyos santos han recibido varias identificaciones. De esta pintura hay una versión en Hampton Court, (núm. 632), cuya procedencia, sin embargo, no se puede relacionar con la pintura que tuvo Leganés¹⁹⁵⁵.

1046 Otra de una caueza de nra señora de media vara de alto algo mas y poco menos
 Dada a de ancho de la escuela de guido con su marco n° mill y quarenta y seis = esta
 fran° pintura dio su exª en su vida a françisco collado su guardaropa
 Collado

GUIDO RENI (escuela)

Cabeza de Virgen María.

No localizada.

Documentada por última vez en 1856

+ 41,79 x -41,79 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1047; Marqués de Leganés 1655, como entregada a Francisco Collado.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Pérez Sánchez 1965, p. 202;

Notas:

La propia mención del inventario especificando que se trata de obra de escuela, implica que la cabeza mariana que poseía Leganés no era original de Guido Reni. Según Malvasia el artista abordó varias pinturas de la Madonna. Una la poseída por el mercader Foschi y vendida a un francés anónimo; otra entregada al Cardenal Farnese, adquirida por un tal Basengui; y una última era la que poseía un miembro de la familia Bartoli en la Villa de San Germano en las cercanías de Rimini. Además existía una *Dolorosa*, en poder de los



Guido Reni, *Dolorosa*, Bolonia, Colección SalinaBrazzetti



Guido Reni, *Cabeza de la Virgen*, Roma, Galleria Corsini

Capuchinos de Bolonia. Por otro lado se conoce que la Galería Gospi en 1677 poseía una también una cabeza de la Virgen¹⁹⁵⁶. Pepper entre las obras de este tema conservadas en la actualidad menciona una *Dolorosa* con formato oval que se encuentra en la Galería Corsini de Roma (C. 50 x 40 cm.), así como muchas más versiones de taller¹⁹⁵⁷. También existe otra distinta en la Colección Salina-Brazzetti de Bolonia, (L.K. 62 x 53), fechada hacia 1632 procedente de la colección del conde Segni, a decir de Malvasia¹⁹⁵⁸. De esta se conoce un dibujo preparatorio, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid (181

¹⁹⁵⁵ Algunos autores consideran que la copia fue realizada en Madrid para Carlos I de Inglaterra, probablemente por Michael Cross. Sin embargo Miguel Falomir opina que el origen de esta pintura no puede ser español sino italiano, teniendo una fuente común con la versión del Prado. Véase Wethey 1971, I, p. 64 y Madrid 2003, p. 156 para los datos básicos.

¹⁹⁵⁶ Malvasia 1678, cfr. Pepper 1984, p. 235, núm. 57

¹⁹⁵⁷ Ibidem.

¹⁹⁵⁸ Pepper, 1984, p. 268, núm. 140.

x 186 mm¹⁹⁵⁹. En España una Dolorosa, se encontraba en la colección Cotoner Veri, citada por Pérez Sánchez en 1965, procedente de la colección del marqués de la Cenia. Repetición del tipo de la galería Corsini o de la Madonna del Museo de Berlín¹⁹⁶⁰, y otra cita Pérez Sánchez como copia o escuela, en el Museo de Toledo, donde ingresó en 1945, donada por Bionifacio Avellanal¹⁹⁶¹.

Ninguna de las mencionadas o sus versiones se ha podido trazar como la que originariamente poseyó Leganés. Ésta, adquirida entre 1637 y 1641 durante su estancia en Italia, fue regalada como indica el inventario e 1655, a su guardarropa Francisco Collado, de quien nada se sabe como aficionado a la pintura. Desde entonces no hay noticias.



Guido Reni, *Dolorosa*, Madrid, Real Academia de San Fernando

1047 *Un Retrato de una duquesa de milan con una gorquera a lo antiguo de mano de escipion gaetano del mismo tamaño del antecedente con su marco n° mill y quarenta y siete la tasa en duzientos Reales* 8200z

SCIPIONE PULZONE

Duquesa de Milán.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+41,79 x -41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1048; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1047.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Ruiz Manero 1995, p. 379.

Notas:

Se conocen muchísimos retratos femeninos de Pulzone o que estuvieron a él atribuidos. En 1957 Federico Zeri citaba varios. Uno en la Colección Spark de Nueva York, cuya gorgera le hace susceptible de ser relacionado con el de Leganés¹⁹⁶². También en Nueva York en la colección Klein se encontraba un retrato femenino de tres cuartos en una silla, más grande que el que nos interesa¹⁹⁶³. En la Galería Barberini, había un retrato considerado por Federico Zeri, representación de Lucrecia Cenci, hoy perdido, del que hay una réplica en el Museo Nacional de Estocolmo¹⁹⁶⁴. En la Alte Pinakothek de Munich (inv. 1126) hay otro con una dama que sostiene con su dedo pulgar un collar de perlas, detalle que le aleja del que tuvo Leganés¹⁹⁶⁵. Además de éstos Vaudo saca fotografía de otros en la Galería Doria Pamphili de Roma¹⁹⁶⁶, cuyo mayor tamaño los aleja del

¹⁹⁵⁹ Pérez Sánchez 1965b, p. 14, núm. 22.

¹⁹⁶⁰ Pérez Sánchez 1965, p. 180-81.

¹⁹⁶¹ Pérez Sánchez 1965, p. 187.

¹⁹⁶² Zeri 1957, luego citado en Vaudo 1976, núm 45 y Donò, 1996, p. 65, quien especificó que tiene relación con ciertos retratos de Caravaggio como el que se encuentra en la Fine Arts Gallery de San Diego., así como con su réplica de los Uffizi, 72,5 x 58; otra anteriormente en el Palacio Barberini, 49,5 x 37,8 y una más en venta Christie's 26 julio 1968, sin medidas.

¹⁹⁶³ Donò, 1996, p. 58, no da medidas.

¹⁹⁶⁴ Vaudo 1976, núm. 53; Donò, 1996, p. 76, no da medidas.

¹⁹⁶⁵ Vaudo 1976, núm. 8; Donò, 1996, p. 57, cree que se puede tratar de Lucrecia Colonna Tomacelli.

¹⁹⁶⁶ Vaudo 1976, núm. 46 y 47, Recogidos también en Dono 1996, p. 44.

ejemplar de Leganés, y otro en la Galería Borghese, con un libro en la mano (72 x 56vm)¹⁹⁶⁷, y uno anteriormente en el Palacio Caetani de Roma¹⁹⁶⁸. Donò en 1996 añadió tres retratos vistos en la fototeca del Studio Sestieri en Piazza Spagna Roma¹⁹⁶⁹, además de muchos de atribución dudosa¹⁹⁷⁰.

Entre todos los retratos considerados de Pulzone, destacan los realizados para la familia Medici, cuya relación con Leganés es probable. El más llamativo el de María de Medici que se encuentra en la Galería Pitti de Florencia (inv. 192, L. 83 x 62,7 cm.), hoy considerado obra de Frans Pourbus el joven¹⁹⁷¹. Igualmente otras pinturas similares consideradas tradicionalmente de Pulzone han recibido nueva atribución a Pourbus, como el retrato de Leonor de Medici también en la Galería Palatina (Inv. 187; L. 84 x 67)¹⁹⁷². También en relación con las colecciones mediceas están otros retratos que conservan la autoría a Pulzone, siendo de medidas y características muy semejantes al que pudiera tener Leganés: inv. 205, L. 49 x 38 cm.¹⁹⁷³; inv. 210, T. 65 x 53 cm.¹⁹⁷⁴ e inv. 510, L. 48,7 x 38 cm¹⁹⁷⁵.

1048 *Un disinio de una caueza de luuin de alto poco menos de media vara y de m^{ta} ancho una terçia con su marco n^o mill y q^{ta} y ocho se taso en morata*

BERNARDINO LUINI

Boceto para una cabeza.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

-41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1049; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1048.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

El inventario de Morata aporta más detalles sobre la representación al describirla como *una caueza de un hom^e en bosquejo Rijendose*¹⁹⁷⁶. Se deduce que se trata de un apunte o boceto, cuyo soporte no se afirma en la documentación, aunque es probable que fuera un dibujo pues apenas se tasó en 132 reales. No se conocen este tipo de imágenes realizadas por Luini. Al estar atribuido a este pintor le supone un cierto aire leonardesco, que hace recordar los famosos dibujos en los que Leonardo representaba personajes con gestos groseros y muecas exageradas. La posibilidad de que Leganés se hiciese con una copia de estos dibujos, o incluso un original a partir de los bocetos

¹⁹⁶⁷ Vaudo 1976, núm. 48, también en Dono 1996, p. 77

¹⁹⁶⁸ Vaudo 1974, núm. 49.

¹⁹⁶⁹ Uno (149 x 98 cm) procedente de Casa Mattei en 1943, anteriormente Antonio Santacroce y adquirida por Marignoli; otro sin medida procedente de la casa Cucco Mattei y un último, también sin medidas, procedente de Baroni en Florencia y a su vez de París, Donò, 1996, p. 59.

¹⁹⁷⁰ Ermitage, inv. 417, Palazzo Michailogg (Donò, 1996, p.85); Parma Galería Nazionale, núm. 322, medio busto, no da medidas (Donò, 1996, p. 87); Ferrara, Galería del Carenal Ruffo (Donò, 1996, p. 88); Budapest, Museo Nacional, núm. 86, sin medidas, probablemente retrato de Vittoria Farnese (Donò, 1996, p. 89); San Petersburgo, Galería Leuchtenberg, anteriormente atribuido a Sofonisba Anguisola (Donò, 1996, p. 90); y uno perdido, anteriormente en el Casino del Principe Peretti, en Roma, (Donó, 1996, p. 91)

¹⁹⁷¹ Zeri 1957; Vaudo 1976, núm. 9 y Donò, 1996, p. 68, lo consideran de Pulzone, mientras que recientemente Chiarini & Padovani 2003, p. 298, núm. 483, lo relacionan con Pourbus.

¹⁹⁷² Donò 1996, p. 53, lo considera Pulzone mientras que Chiarini & Padovani 2003, p. 297, núm. 482, lo creen Pourbus.

¹⁹⁷³ Donò 1996, p. 68; Chiarini & Padovani 2003, p. 313, núm. 508.

¹⁹⁷⁴ Zeri 1957, p. 23; Donò 1996, 53; Chiarini & Padovani 2003, p. 313, núm. 509.

¹⁹⁷⁵ Donò 1996, p. 68; Chiarini & Padovani 2003, p. 314, núm. 510.

¹⁹⁷⁶ AHPM 6267, f. 710.

conservados en Milán, no debe ser descartada dada las inquietudes por Leonardo y lo leonardesco que sufrió la ciudad en la primera mitad del XVII.

- 1049** *Un medio cuerpo de una mulata muchacha con su aljama y flechas de alto media vara y algo mas de terçia de ancho con su marco n° mill y quarenta y nueue la taso en trezientos Reales* ∂300

ANÓNIMO

Mulata

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x +27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1050; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1049.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁹⁷⁷.

- 1050** *Una magdalena del parmesanin con una sarta de perlas y una joya de alto algo mas de tres quartas y de ancho dos terçias con su marco n° mill y cinquenta la taso en trezientos Reales* ∂300

FRANCESCO MAZZOLA, IL PARMIGIANINO

La Magdalena.

No localizado. Documentado por última vez en 1726

+ 62,68 x 55,72 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1051; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1050; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, núm. 1050, Cuarto que fue contaduría y vivienda del mayordomo.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

No se conoce ninguna pintura de Parmigianino que represente a la Magdalena, como único objeto del cuadro. Puede que esta pintura se tratase en realidad de un retrato.

- 1051** *Un baco del çeran con un razimo de ubas en las manos de alto vara menos m^{ta} sesma y de ancho dos terçias con su marco n° mill y çinquenta y uno la taso en ma*

¹⁹⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

GIOVANNI BATTISTA CRESPI, *IL CERANO**Baco.*

No localizado.

Documentado por última vez en 1753

69,65 x 55,72 cms. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1052; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1051; Conde de Altamira 1753, Pieza que prosigue para salir a la escalera, núm. 220.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Pérez Sánchez 1965, p. 353; Zeri & Porcio 1989, p. 238; Rosci 2000, p. 180; Geddo en Milán 2005, p. 294; Agulló 1994, p. 164.

Notas:

La pintura ha interesado a los autores que han abordado la figura de Cerano, desde que fue publicado el inventario de Leganés en 1962. Especialmente por el tema, inhabitual en la obra del artista. Sobre la verdadera iconografía el inventario levantado en las casas de Morata afirma que se trata de niño, ignorando la identificación con Baco, tanto en el inventario general de 1655 como en el de 1753. Esto permite considerar la posibilidad de que se tratase de una pintura de Baco Niño, tan popular en la Italia septentrional, piénsese en las primeras obras de Caravaggio, de las que podría ser una copia. Recuérdese por ejemplo el cierto color entre verdoso y cerúleo común en los rostros de ambos artistas en este momento.

Marco Rosci (2000) vinculó este cuadro por su singular temática mitológica con algún otro ejemplo de Alegorías como una figura femenina desnuda sedente en un trono del que cuelgan frutas, con unas cadenas a los pies y un fragmento de dragón (Óleo sobre tabla 47 x 31,5 cm), en el Castillo Sforzesco de Milán (inv. 653), que considera posible boceto para un fresco de Ceres buscando a Proserpina.

Adquirida sin duda en Milán entre 1637 y 1642, no ha podido ser localizada, ni se conoce nada sobre el destino final de la obra.

1052 *Dos pinturillas pequeñas de ylluminatura de unos animalejos de una quarta de ancho y media de alto con marcos de hebano y sortijillas de plata n° mill y çinquenta y dos la taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Animales

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 20,89. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1053; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1052.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

No hay más datos sobre esta dos miniaturas que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fueron heredadas por el X conde de Altamira en 1711, dado que no están entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁹⁷⁸.

¹⁹⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 1053** *Otras dos pequeñas una de nra señora sobre raso estampado de una quarta de alto y media de ancho la otra sobre pergamino de nra señora con el niño en braços y Retrato del dho señor marques de leganes de ylluminatura poco mas de sesma de alto y ochaua de ancho con sus marquitos de beuano y la de nra señora tiene una sortija de plata n° mill y çinquenta y tres la taso en cient. Reales* 0100

1053
1053bis

ANÓNIMO

Virgen
Virgen con Niño y retrato del marqués de Leganés

No localizadas.
Documentadas por última vez en 1655

20,89 x 41,79 cm. aprox.
Pergamino, +13,93 x 10,44

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1054; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1053.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

No hay más datos sobre estas miniaturas que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁹⁷⁹.

- 1054** *Una nra señora del cayro con el niño dormido en braços de alto mas de dos terçias y media bara de ancho con su marco n° mill y çinquenta y quatro = se dio esta pintura por manda de su ex^a de su testamento al señor conde de mora*
Dada al s^r conde de mora

FRANCESCO DEL CAIRO

Virgen con Niño

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

+55,72 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1055; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1054; Conde de Mora, d. febrero 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312-313; Frangi 1998, p. 301.

Notas:

La breve descripción, impide relacionar esta entrada del inventario con una obra concreta de Francesco del Cairo. La pintura de Cairo sería la elegida por la marquesa Juana de Córdoba, para

¹⁹⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

satisfacer la donación de una pintura a elegir por ella, que Leganés había declarado en su testamento que se había de dar al conde de Mora¹⁹⁸⁰. Mora era marido de una nieta de Leganés, fruto del matrimonio de su hija Inés con el conde Alba de Liste. Nada se sabe, sin embargo, de la figura de este conde de Mora, ni de su afición al coleccionismo de pintura

1055 *Un conejo de y luminatura con unas frutas y un lagartillo de una terçia de alto y otra de ancho y quatro dedos con su marco de hebano de juana gonçoni nº mill y çinquenta y seis la taso en çinquenta Reals* 0050

GIOVANNA GARZONI

Miniatura con conejo, frutas y lagarto.

No localizada Documentado por última vez en 1655

27,86 x 34,82 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1056; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1055; Manuel Godoy 1808

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 38.

Notas:

Nada se sabe sobre esta pintura, ni siquiera puede ser individualizada una composición semejante entre los dibujos conocidos de Giovanna Garzoni. Siendo muy singular la presencia de un conejo. Una composición similar se encontraba en 1635 en la colección ducal de Turín, representando una liebre con frutas¹⁹⁸¹. Y no sería un elemento singular en la obra de Garzoni, puesto que muchos años después realizó otra para el Gran Duque de Toscana, por la que recibió una cadena de oro valorada en 100 escudos¹⁹⁸².

Cabe relacionar tanto la pintura de Leganés como la citada en posesión del duque de Saboya, con la obra de artistas coetáneos, cuyos intereses artísticos se muestran paralelos a la pintura de Garzoni. Por ejemplo, algunas pinturas de Sinibaldo Scorza (1589-1631) que mostraban temáticas similares, presentes en colecciones norditalianas, especialmente genovesas. Scorza trabajó de 1619 a 1625 en la corte de Carlo Emmanuel I¹⁹⁸³.

Leganés destinó su pintura al palacio de San Bernardo, sin que haya sido documentada más allá de 1655. Pasaría a poder del Conde de Altamira en 1711 como el resto de la colección, dado que sus abogados no reclaman esta pintura como ausente de una colección que le correspondía heredar en su totalidad. En 1808 una pintura idéntica aparece citada un “agradable conejo con varias figuras” en poder de Manuel Godoy, atribuido a Garzoni¹⁹⁸⁴. Dado que Godoy había adquirido otras varias pinturas a los Altamira, es probable que se trate de la pintura citada en 1655 en poder de Leganés.



Sinibaldo Scorza, *Conejo con fruta*, Colección Privada.

¹⁹⁸⁰ AHPM, 6265, f. 363v.

¹⁹⁸¹ Rosci 1984, p. 266.

¹⁹⁸² Casale 1991, p. 216.

¹⁹⁸³ Anna Orlando en Reggia di Colorno 2000, p. 100, núm. 7.

¹⁹⁸⁴ *Giovanna Garzoni moderne, Lapin & qques Fruits agreable* (Rose 1983, p. 438).

-
- 1056** *Un paisico de y luminatura en lamina una quarta de ancho y media de alto con m^{ta} su marco de hebano n^o mill y çinquenta y seis la taso en morata*

ANÓNIMO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1057; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1056.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Miniatura destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un pays pequeño con marco de ebano núm 1056*¹⁹⁸⁵.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo¹⁹⁸⁶.

-
- 1057** *Una gallina con pollos y luminatura tiene de alto mas de un terçia y de ancho mas de media vara con marco de hebano n^o mill y çinquenta y siete la taso en çinquenta y çinco Reales* 0055

ANÓNIMO

Gallina y pollos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

+27,86 x +41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1058; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1057; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Segundo cuarto donde está la chimenea”, núm. 1053

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un Quadro de mas de terçia de ancho y una quartta de alito con marco dorado donde ai una Gallina con sus Pollos n^o 1053*¹⁹⁸⁷. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

¹⁹⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc 4

¹⁹⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 127.

- 1058** *Un descendimiento de la cruz de pablo verones nicodemus tiene a nro señor por las espaldas y la magdalena a los pies de nro señor de media vara de alto y mas de una terçia de ancho con su marco n° mill y çinquenta y ocho la taso en quatroçientos Reales* ∂400

PAOLO CALIARI, VERONÉS

Descencimiento de Cristo.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

41,79 x +27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1942, núm. 1059; Marqués de Leganés 1955, Palacio de San Bernardo, núm. 1058; Enajenada del mayorazgo antes de 27 de julio de 1711.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Por descripción y medidas coincide con el *Descencimiento* (40 x 36 cm) que cita Marini en la Academy of Arts de Honolulu, como parte de la colección Crees, procedente de una colección inglesa¹⁹⁸⁸. Marini, también cita otra en Boston, (Colección Shaw), que repite la de Honolulu y quizá sea obra de Carletto Caliarì. No ha sido posible relacionar ninguna de éstas con seguridad con la que poseyó Leganés

En cualquier caso, esta pintura salió muy pronto de la colección Leganés, pues en 1711 ya se anota su ausencia del mayorazgo que hereda el conde de Altamira¹⁹⁸⁹.

- 1059** *Una nra señora con el niño en brazos y san joseph del Corregio de alto media vara y una terçia de ancho algo mas con su marco n° mill y çinquenta y nueue la taso en quatroçientos Reales* ∂400

ANTONIO ALLEGRI, IL CORREGGIO

Sagrada Familia

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

41,79 x +27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1060; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1059.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas: Los inventarios no aportan datos ni descripciones que permitan vincular esta pintura a alguna obra conocida de Correggio. Salió de la colección Leganés antes de junio de 1711, cuando se anota su ausencia del mayorazgo que heredaba el Conde de Altamira¹⁹⁹⁰.

¹⁹⁸⁸ Marini 1976b, p. 123, núm. 232.

¹⁹⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

¹⁹⁹⁰ Véase Apéndice Documental, documento 11.

- 1060** *Una pintura en tabla de un frutero de ciruelas y albaricoques con su marco de mano del viso mollar tiene de alto menos de dos tercias y tres cuartas de ancho n° mill y sesenta la tasa en ciento y diez Reales*

0110

LOUISE MOILLON

Bodegón

T. 48 x 66 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones: 1060

Firmado y fechado: 1634



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1061; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 1060 Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata “Gabinete saliendo del dormitorio” (?); XV Conde de Altamira, 1864, núm. 456; Por herencia Duque de Sessa, José María Moscoso y Carvajal d. 1864; Comerciante León Lafitte; adquirido a sus herederos por Juan Hinojosa.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Cherry 1999, p. 179, 194, 163; Jordan 2005; p. 194, 307, n. 39.

Notas:

La serie de bodegones de Louise Moillon fue adquirida por Leganés entre 1637 y 1642, coincidiendo con el periodo que el marqués pasó en el norte de Italia al frente del gobierno de Milán. Aparentemente la serie permanecía dividida al tiempo de su muerte. Dado que ésta se tasa en el Palacio de San Bernardo en Madrid, mientras el resto de la serie se localiza en la villa de Morata, donde todavía se citan en 1753.

Es probable que esta representación de ciruelas y albaricoques se encontrase ya junto a sus compañeras en la misma estancia del palacio de Morata. Sin embargo no ha podido individualizarse entre las descripciones del documento. Llamativamente en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la galería del cuarto bajo del Palacio¹⁹⁹¹. En cualquier caso la serie completa reaparece en el inventario a la muerte del XV conde de Altamira en 1864. Esta se identifica claramente con la número 459: *459 132 Un canastillo de ciruelas y una de ellas abierta sobre la mesa y otras enteras. Original y firmado de Louyse Moillon Año 1634. Alto 1-8 Ancho 2-3½ Marco dorado tabla.*¹⁹⁹² En la partición de la colección fue heredada por el hijo del conde José María Moscoso, duque de Sessa¹⁹⁹³. El actual propietario la adquirió de la colección del mercader León Lafitte, que se hizo con la serie en fecha desconocida.

- 1061** *Otra de alberghigos y ciruelas del mismo tamaño con su marco n° mill y sesenta m^a y uno la tasa en morata*

¹⁹⁹¹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁹⁹² AHN-N, Baena, C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹⁹⁹³ AHN-N, Baeza 386, núm. 459. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

LOUISE MOILLON

Bodegón

T. 48 x 66 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones: 1061

Firmado y fechado: 1634.



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1062; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1061 Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata “Gabinete saliendo del dormitorio”, núm. 158; XV Conde de Altamira, 1864, núm. 460; Por herencia Duque de Sessa, José María Moscoso y Carvajal d. 1864; Comerciante León Lafitte; adquirido a sus herederos por Juan Hinojosa.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Agulló 1994, p. 161; Cherry 1999, p. 179, 194, 163; Jordan 2005; p. 194, 307, n. 39.

Notas: Véase cat. 1060. En la tasación de las pinturas de San Bernardo se afirma que esta obra se encuentra en la villa de Morata, cuyo inventario, sin embargo, no la recoge. De hecho un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio de San Bernardo¹⁹⁹⁴. En cualquier caso pasó a poder de los condes de Altamira, correspondiendo probablemente al número 158 del inventario de 1753 de esta villa, atribuida a Luisa Moillón. En 1854 se localiza junto a sus tres compañeras a la muerte del XV conde descrita con claridad: 460 133 *Un canastillo de albaricoques. Original y firmado en un todo compañero al anterior*¹⁹⁹⁵. En la partición de la colección fue heredada por el hijo del conde José María Moscoso, duque de Sessa¹⁹⁹⁶. El actual propietario la adquirió de la colección del mercader León Lafitte, que se hizo con la serie en fecha desconocida.

1062 *Otra de cerezas melon ciruelas y una jarra del mismo tamaño con su marco de m^{ta} mill y sesenta y dos se taso en morata*

LOUISE MOILLON

Bodegón

T. 48 x 66 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones: 1062 +163+

Firmado y fechado: 1635.



¹⁹⁹⁴ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

¹⁹⁹⁵ AHN-N, Baena, C^a 291 Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹⁹⁹⁶ AHN-N, Baena 386, núm. 460. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1063; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña, núm.1062 Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata “Gabinete saliendo del dormitorio”, 162; XV Conde de Altamira, 1864, núm. 461; Por herencia Duque de Sessa, José María Moscoso y Carvajal d. 1864; Comerciante León Lafitte; adquirido a sus herederos por Juan Hinojosa.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Cherry 1999, p. 179, 194, 163; Jordan 2005; p. 194, 307, n. 39.

Notas:

Véase cat. 1060.

Se diferencia de las demás en la fecha de ejecución. Es la única que está firmada en 1635.

Fue destinada con seguridad a Morata antes de 1655, describiéndose y tasándose allí: *1062 Una pintura de una porcelana con unas cerezas, n° mil y sesenta y dos 600 [reales]*¹⁹⁹⁷. En 1753 aparece descrita con el número que aún conserva sobre el lienzo, y que prueba su identificación. De igual manera que se cita en 1854 a la muerte de Vicente Pío de Moscoso: 461 134 *Una frutera con de cerezas un melon chino una copa y un melon firmado y compañero a los anteriores*¹⁹⁹⁸. En la partición de la colección fue heredada por el hijo del conde José María Moscoso, duque de Sessa¹⁹⁹⁹. El actual propietario la adquirió de la colección del mercader León Lafitte, que se hizo con la serie en fecha desconocida.

1063 *Otra de melocotones y uvas del mismo tamaño con su marco n° mil y sesenta y tres se taso en morata*
m^{ta}

LOUISE MOILLON

Bodegón

T. 48 x 66 cm.

Madrid. Colección Particular.

Inscripciones: 1063 +162+

Firmado y fechado: 1634.



Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1064; Marqués de Leganés, Casas de Morata de Tajuña núm.1063 Conde de Altamira, 1753, Casas de Morata “Gabinete saliendo del dormitorio”, 162; XV Conde de Altamira, 1864, núm. 462; Por herencia Duque de Sessa, José María Moscoso y Carvajal d. 1864; Comerciante León Lafitte; adquirido a sus herederos por Juan Hinojosa.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Cherry 1999, p. 179, 194, 163; Jordan 2005; p. 194, 307, n. 39.

Notas:

Fue destinada con seguridad a Morata antes de 1655, describiéndose y tasándose allí: *1063 un frutero con unos melocotones y un Pero núm° mil y sesenta y tres 240 [reales]*²⁰⁰⁰. En 1753 aparece descrita

¹⁹⁹⁷ AHPM, 6267, f. 708v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

¹⁹⁹⁸ AHN-N, Baena, C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

¹⁹⁹⁹ AHN-N, Baena 386, núm. 461. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

²⁰⁰⁰ AHPM, 6267, f. 702v; Véase Apéndice Documental, Doc 4. La alusión al pero, arroja dudas sobre que se esté describiendo la misma pintura.

con el número que aún conserva sobre el lienzo, y que prueba su identificación. De igual manera se cita en 1854 a la muerte de Vicente Pío de Moscoso: 462 135 *Una frutera de china con melocotón y unos racimos de uvas sobre la mesa firmado y compañero a los anteriores*²⁰⁰¹. En la partición de la colección fue heredada por el hijo del conde José María Moscoso, duque de Sessa²⁰⁰². El actual propietario la adquirió de la colección del mercader León Lafitte, que se hizo con la serie en fecha desconocida.

Véase cat. 1060

- 1064** *Una reyna de escoçia de medio cuerpo en tabla con un tocado antiguo de rubies y perlas tiene de alto dos terçias menos tres dedos y de ancho media vara menos tres dedos sin marco de antonio moro n° mill y sesenta y quatro la taso en quatroçientos Reales* 8400

ANTON MOOR (¿?)

Reina de Escocia.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 50,5 x 36,57 cm. aprox²⁰⁰³.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1065; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1064.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Se carece de cualquier información adicional sobre este retrato. El tocado de perlas y rubies parece similar al que luce la reina María de Inglaterra en el retrato de moro del Museo del Prado (P2108). Sin embargo hay referencias de algunas pinturas de Moro que se consideraron retratos de la reina de Escocia María de Guisa, esposa de Jacobo V, como la que se conserva en la Hunterian Art Gallery de Glagow, procedente de la colección de Leopold Hirsch de Londres²⁰⁰⁴. Su tamaño (120 x 94,7 cm) es sin embargo mayor que la pintura de Leganés, que podría ser una réplica o versión

- 1065** *Una nra señora con el niño que esta abraçado con su madre san juan al pie y san joseph adorando en tabla tiene de alto una vara y doçauo y de ancho una vara del rojo de florencia con su marco n° mill y sesenta y çinco la taso en quatroçientos Reales* 8400

ROSSO FIORENTINO

Virgen con el Niño y San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 90,54 x 83,58 cm. aprox.

²⁰⁰¹ AHN-N, Baena, C^a 291; Véase Apéndice Documental, Doc. 20.

²⁰⁰² AHN-N, Baena 386, núm. 461. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

²⁰⁰³ Las medidas en la transcripción de López Navío son incorrectas debido a una mala lectura del inventario. La anchura correcta es media vara menos tres dedos (36,57 cm)

²⁰⁰⁴ Friedländer (1924-37) 1967-1976, XIII, núm. 398. En 927 la pintura se exhibió como retrato de esa reina de Escocia, identificación hoy puesta en duda (Servicio de Documentación Artística de La Haya,-RKD-).

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1066; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1065;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

La entrada del inventario es idéntica a la pintura actualmente conservada en la Walters Art Gallery de Baltimore (In. 37.1072; T. 63,5 x 42,5 cm)²⁰⁰⁵. El Niño rodea con sus brazos en cuello de su madre, mientras San Juan adora a la pareja en la parte baja del cuadro. A la izquierda San José también los contempla devotamente. Pese a su deteriorado estado de conservación, se aprecia una factura abocetada y suave y el color vivo, propio de la etapa florentina de Rosso, habiendo sido fechada en torno a 1519-1521. Una inscripción parcialmente legible “P---mia” en el ángulo superior derecho, fue descubierta tras su limpieza, lo que hizo dudar de la autoría. Nada se sabe de la procedencia de la obra anteriormente a 1897 donde permanecía en poder de Marcello Massarenti en Roma, de quien fue adquirida por Henry Walters en 1902.

Las medidas de la pintura de Baltimore son sensiblemente inferiores al cuadro que describen los inventarios de Leganés, lo que impide su identificación segura. Se evidencian numerosos retoques en las tablas que componen la obra, por ejemplo en las dos bandas añadidas a los lados fruto de una restauración de 1961,



Rosso Fiorentino, *Pala Villamagna*, Volterra, Pinacoteca

que indican que en tiempo tuvo un formato diferente. La excepcionalidad del tema en la obra de Rosso, es también un argumento a favor de la relación de la pintura de Baltimore con la que poseyó Leganés, pues no se conocen más representaciones de la Sagrada Familia como icono de pequeño formato. Aun así, el gesto del Niño abrazando a su madre será repetido por Rosso en obras como la Virgen con Niño San Juan y San Bartolomé (Pala Villamagna) de la Pinacoteca de Volterra, lo que indica una cierta repetición de modelos, que podría aventurar la existencia de otras obras similares, como la poseída por Leganés.

La obra de Baltimore podría corresponder con la original de Leganés, que hubiese sido cortada, o podría tratarse de un boceto o modelo de la misma. También puede que una fuera copia de la otra. Pero en cualquier caso, dadas las similitudes, es evidente una filiación formal entre ambas.

La obra de Leganés fue adquirida por el Marqués entre 1637 y 1642, durante su gobierno del Milanesado. Salió de su colección antes de 27 julio de 1711, cuando se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el Conde de Altamira²⁰⁰⁶.



Rosso Fiorentino, *Sagrada Familia con san Juanito*, Baltimore, Walters Art Gallery.

1066 *Una nra señora con el niño en braços y en pie con dos angeles y san juan copia de andrea del sarto de alto vara y terçia y de ancho una vara n° mill y sesenta y seis = esta pintura se dio por manda de su ex^a al abbad de santa anastasia*

²⁰⁰⁵ Zeri 1976, p. 323, núm 210; Zafran 1988, p. 52, núm 17; Carrol 1976, p. 116; Ciardi & Mugnaini 1991, p. 62; Mugnaini en Volterra 1994, p. 160; Franklin 1994, p. 73; Natali 2006, p. 94; Packard 1966.

²⁰⁰⁶ Apéndice Documental, Doc. 11

ANDREA DEL SARTO (copista de)

No localizado. Documentado por última vez en 1655.

Virgen con Niño, San Juan y dos ángeles (copia)

111,44 x 83,58, cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1067; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1066; Juan Vázquez Miranda, Abad de Santa Anastasia, 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Por la descripción, la copia de Sarto que poseía Leganés parece estar relacionada con la *Virgen con Niño y San Juan y dos ángeles* que se encuentra en la colección Wallace de Londres (inv. n 9; T. 107 x 81 cm.). Esta pintura el niño está efectivamente de pie y la Virgen sentada, a su derecha un san Juan Niño y detrás dos ángeles, en el fondo hay una escena con un ángel en una nube, al que reza un santo franciscano. Realizada, según la crítica hacia 1517-19, está documentada en la colección Aldobrandini de Roma en 1603, de donde saldría durante la ocupación Napoleónica²⁰⁰⁷. Fue una pintura de gran fama a juzgar por la cantidad de copias que se conservan en la actualidad. Shearman cita 22 obras similares, mientras que Freedberg casi treinta. De todas Ingamells hace una diferenciación entre versiones de época y copias. Entre las primeras cita la de la Galleria Borghese de Roma (94 x 77), la de la Galleria Nazionale de Nápoles (núm. 739), una en Colección privada parisina, y dos de las que se conservan en el Museo del Prado (P338 y P 339).



Sarto, (copia) *Virgen con Niño, San Juan y Angeles.*
Londres, Colección Wallace



Sarto, *Virgen con Niño, San Juan y Angeles.*
Londres, Colección Wallace

Leganés, obtuvo la pintura entre 1637 y 1641, cuando residía en Milán, donde están documentadas algunas copias de esta composición de Sarto²⁰⁰⁸. A su muerte legó la pintura al que había sido su confesor en Italia, y uno de sus colaboradores más cercanos, el Abad de Santa Anastasia. Dado que este era también Predicador de Felipe IV, cabe sospechar el paso de la pintura inmediatamente a la colección real. Sin embargo no aparece ninguna pintura similar en las colecciones reales durante el siglo

XVII.

El Museo del Prado conserva tres versiones de la pintura de Londres, todas procedentes de la colección real, que tentativamente cabe considerar que pudiera ser originalmente la de Leganés y Anastasia, sin que pueda probarse con seguridad, dado que sólo están documentadas a mediados o finales del XVIII. La primera de ellas (P333) está documentada en 1746 en la colección de Isabel Farnesio en la Granja, atribuida a Bassano, aunque en 1766 ya se atribuía a Sarto, localizándose en 1794 en el Palacio de Aranjuez²⁰⁰⁹. Las otras dos (P338 y P339) únicamente están documentadas con seguridad en 1794 en el Palacio Real. Allí una se encontraba en el Oratorio Reservado: *Cinco quartas de alto y vara de ancho la Virgen con el niño san Juan y varios Angeles = Andrea del Sarto 4000* y la otra en la



Sarto, (copia) *Virgen con Niño, San Juan y Angeles.*
Londres, Colección Wallace

²⁰⁰⁷ Fredberg 1963, *Catalogue*, p. 86, núm 43.; Shearman 1965, II, p. 238, núm. 48; Natali & Cecchi 1989, p. 72, núm. 30; Natali 1999, p. 95; Ingemells 1985, p. 332, P9.

²⁰⁰⁸ Una estaba en poder de Francesco d'Adda, de la que el cardenal Monti obtuvo una copia hacia 1638, Galleria del Archivescopato di Milano 1999, p. 73, n° 56.

²⁰⁰⁹ Aterido *et al.* 2004, II, p. 464

Pieza de Paso que va a la librería: 1794: *Pieza de Paso que va a la Librería Vara y quarta de alto y vara y media de ancho La Virgen con E l Niño y San Juan y dos angeles esta como la que tiene S. M. en el oratorio reservado = Andrea del Sarto = 5000*²⁰¹⁰. Al no tener número se impide su localización en otros inventarios anteriores, en los cuales no hay ninguna obra similar atribuida a Andrea del Sarto. Por la tasación cabe pensar que ésta última era la P338, que tiene una mayor calidad. En 1834 dos de ellas ya se exponían en el Prado, como parte de la Colección Real de pinturas. Una en la segunda división de la Galería central, 353 *La Virgen el Niño san Juan y dos Angeles, - Andres del Sarto 30.000* y otra en su tercera división de la Galería central: 699 *La Virgen con el Niño, San Juan y dos ángeles, escuela de Sarto 6000*²⁰¹¹. La primera a lo largo del siglo llegó a ser considerada una copia realizada por Bartolomé Puligo²⁰¹². Sin embargo ninguna de estos datos pueden relacionar ninguna de las piezas citadas con seguridad con la que poseyó Leganés.

1067 *Otra de nra señora con el niño en brazos que le esta dando una granada de moncalbo tiene de alto algo mas de una vara y de ancho algo mas de tres quartas con su marco n° mill y sesenta y siete la taso en quinientos Reales* ∂500

GIUGLIELMO CACCIA, *IL MONCALVO*.

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x + 62,68

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1068; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1067,

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

El “Mocalbo” citado en el inventario es muy posible que se trate de Giuglielmo Caccia, llamado *il Moncalvo*, activo en Piamonte y Lombardía en los años en que Leganés desarrolló el cargo de Gobernador de Milán, cuando pudo tener muchas posibilidades de contemplar su obra. Sin embargo, no se ha localizado ningún dato sobre esta pintura, ni modelo similar en el corpus del artista. Para una valoración de lo que puede suponer la obra de Caccia en el gusto artístico de Leganés, véase el texto sobre la pintura piamontesa en este trabajo.

1068 *Una santa catalina de cayro con un tocado al antiguo con unos libros de alto vara y sesma y de ancho vara menos ochaua con su marco n° mill y sesenta y ocho la taso en seiscientos Reales* ∂600

FRANCESCO DEL CAIRO.

Santa Catalina.

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

97,51 cm. aprox.

²⁰¹⁰ Inventarios Reales 1789, I, p. 32, núm. [237].

²⁰¹¹ Citamos por inventario manuscrito y fotocopiado en Biblioteca del Museo del Prado, p. 44.

²⁰¹² Crowe Cavalcaselle 1908, XI, p. 140.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1069; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo núm. 1068; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Frangi 1998, p. 301.

Notas:

Se conocen varias representaciones de Santa Catalina realizadas por Francesco del Cairo. Tanto de Santa Catalina de Siena, como Santa Catalina de Alejandría. Ambas posibles representaciones de la pintura de Leganés.

En el Museo Cívico de Casale de Monferrato se encuentra una Santa Catalina de Alejandría (inv. 4163; L. 61x50 cm)²⁰¹³, que no tiene tocado ni libros, sino la habitual espada, pero pudiera ser un modelo a partir del cual se realizó la de Leganés. Por su parte de Catalina de Siena se conoce una imagen realizada por el pintor, actualmente en la Pinacoteca Brera de Milán (L. 54 x 45)²⁰¹⁴. Aunque las medidas se aproximan mucho, no lleva tocado antiguo, sino su correspondiente tocado de monja, y no porta libros, por lo que no puede ser la pintura de Leganés, pero valga como posible modelo para la suya. De ésta se conserva una copia en Périgueux, Musée de Perigord (inv. B. 15, L. 52 x 44 cm)²⁰¹⁵. Una última Santa Catalina -de Alejandria en este caso-. es la que se encuentra en una colección privada de Città di Castello (47,7 x 47)²⁰¹⁶.

Ninguna de las imágenes citadas posee el tocado antiguo que describe el inventario. Es probable que bajo esta mención se quiera a

ludir a los turbantes que aparecen en muchas de las figuras femeninas de Cairo. Por ejemplo la Agar del Museo de Strasburgo y sus réplicas y las figuras de Lucrecia, como la de la colección del Príncipe de Liechtenstein (inv. G 231) o réplica en Finarte, que siguen el formato de la Santa Catalina de Siena, pero cambiando la iconografía gracias a la herida del pecho²⁰¹⁷. Cairo

reinterpreta sus modelos reiteradamente, cambiando algún detalle iconográfico para convertir la figura de Agar en Lucrecia o Santa Catalina de Alejandría en la santa de Siena. Esto nos hace sospechar de la correcta identificación del cuadro citado en la colección Leganés como Santa Catalina con un turbante antiguo y unos libros, elementos que no son parte de la iconografía habitual de ninguna de las dos



Francesco del Cairo, *Lucrecia*, Liechtenstein, col Principesca



Francesco del Cairo, *Santa Catalina de Alejandría*, Casale de Monferrato, Museo Cívico.



Francesco del Cairo, *Santa Catalina de Siena*, Casale de Monferrato, Museo Cívico.

santas de ese nombre.

Sin embargo las representaciones de Santa Catalina serían muy frecuentes en su producción, más allá de las citadas arriba. A su muerte en 1683 el artista dejó varias obras representando a esta santa. Una fue adquirida por Domenico Magistar, apareciendo en 1665 en su propia colección²⁰¹⁸ y probando la difusión que tuvieron estos modelos en la segunda mitad del siglo XVII

²⁰¹³ Frangi 1998, p. 254, núm. 49.

²⁰¹⁴ Frangi 1998, p. 270, núm. 75.

²⁰¹⁵ Frangi 1998, p. 270, núm. 75, *copie*.

²⁰¹⁶ Frangi 1998, p. 290, núm. 124.

²⁰¹⁷ Frangi 1998, p. 449-450- núm. 40, 39, 37 y 38 respectivamente.

²⁰¹⁸ Geddo 1998-1999, p. 169 y n. 38. Geddo hace un repaso de la fortuna de la colección tras la muerte del artista. Algunas pinturas son vendidas en 1683. Domenico Magistar comprará una pintura descrita en la venta como *un quadro di Santa Caterina segnata 32 ros e nero 55 al si.g Magistar L. 76*. que corresponde con el número

De hecho la pintura de Leganés, debió salir de la colección Leganés en esas fechas, cuando pertenecía al III Marqués, nieto del que nos ocupa. El 29 de diciembre de 1680 formó parte de las pinturas que fueron enviadas a Barcelona como parte de su equipaje cuando asumió el cargo de Virrey de Cataluña citándose sin lugar a dudas por el número de inventario: *nº 1068 Una santa catalina del cayro de alto vara y sesma tasa*²⁰¹⁹. Es probable que en esas fechas fuese vendida o empeñada, dado que en 1711 se anotaba su ausencia del mayorazgo de Leganés, cuando la colección fue heredada por el conde de Altamira²⁰²⁰.

1069 *Una lamina para estampar con el Retrato del dho señor marques de Leganes con los trofeos de Breme verçeli y la batalla de tornaunto los pies de una vara de alto y dos terçias de ancho nº mill y sesenta y nueue la tasa en tres mill y trezientos Reales* 30300

ANÓNIMO

Retrato de Leganés con trofeos de guerra

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Lámina para grabado
83,58 x 62,67 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1070; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1069.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 312.

Notas:

Singular ejemplo de una lámina, presuntamente sobre cobre u otro material para realizar estampas. Las medidas son llamativamente grandes para una estampa convencional.

No hay más datos sobre esta obra que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰²¹.

1070 *Un santo xpto con la cruz a cuestras de mano de lubin tiene de alto tres quartas y de ancho media vara con su marco nº mill y setenta a tasa en dos mill Reales* 20000

BERNARDINO LUINI

Cristo con la cruz a cuestras

No localizada.

Documentada por última vez en 1680

62,68 x 41,79 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1071; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1070; III marqués de Leganés 1681, Barcelona.

32 del inventario postmortem de 1665: *una santa Caterina da Siena originale del sig^o Cavaliere, Br 1 on. 3 lar, alto Br 1 on 7.*

²⁰¹⁹ Enviada a Barcelona el 29 de diciembre de 1680 con Sebastián Pellicer, AHN-N, Baena, C^a 222.

²⁰²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313; Ruiz Manero 1988, I, p. 85.

Notas:

A finales del '400 Leonardo había abordado muchos temas devocionales. Uno de ellos era el Cristo con las manos atadas, conocido por el dibujo de la Galleria della Academia de Venezia, donde Leonardo dibujó también la mano de uno de los sayones tirando del cabello de Cristo. A partir de este modelo muchos maestros leonardescos realizaron numerosas versiones de la imagen de Cristo con la Cruz. Según Marani entre ellos algunas de menor valor como la de la Pinacoteca Malaspina en Pavia (inv. 159) o la del Castillo Sforzesco de Milán (inv. 358), con el añadido de los sayones. Modelos similares son el del J. Paul Getty Museum de Malibú, atribuido a Giovanni Ambrogio de' Predis, pero que Marani considera de un autor más elevado debido a su calidad. Asimismo existen una amplia cantidad de obras similares como la de la Galería Estense de Modena, la Doria Pamphili de Roma o el Palacio Real de Nápoles²⁰²². En la segunda generación de seguidores de Leonardo la composición encontró mayor fortuna, como de muestra el *Cristo Portacroce* de Giorgione del Elisabeth Stuart Gardner Museum atribuido a primero a Giorgione y considerado luego copia de Giovanni Bellini, que demostraría el acento algo más veneciano de alguno de los Cristo de Luini²⁰²³. También otros leonardescos realizaron composiciones de este tipo, por ejemplo Cesare da Sesto en la obra del Museo di Grenoble²⁰²⁴, y Giampettrino en la Galería Sabauda de Turín y National Gallery de Londres²⁰²⁵.

Pero será Luini quien aborde el tema en más ocasiones, conservando, según afirmaba Beltrami, en sus tablas la idéntica actitud espontánea del fresco pero afinando la técnica y utilizando una intensidad colorista superior²⁰²⁶. Por ejemplo, la del Museo Poldi Pezzoli, (inv. 1624/659, T.50 x 39 cm) que forma parte de un díptico junto con una Dolorosa, según un prototipo de Andrea Solario y ha estado atribuida a éste²⁰²⁷. También a Luini se atribuye con reservas la versión Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. 118; T. 35,5 x 46), que está en el Museo antes de 1783²⁰²⁸, del que Leganés pudo poseer una copia. Además Ottino della Chiesa, menciona algunas más como la que se encontraba en la colección del Conde Seganti de Bolonia, (T., 51 x42,5 cm) que repite el modelo de Milán, aunque girando algo más la cabeza hacia el espectador²⁰²⁹. Otro ejemplar, en formato octogonal se conservaría en el Brooklyn Museum de Nueva York (T. 35,5 x 25 cm), cuyo aspecto es más similar al de Bolonia, tiene una inscripción “Dell’abate don Patrizio Rosselli, 1818” procede de la colección de Benigno Crespi vendida en París en 1914 pasando de Kleimberger al señor Friedsan y de él al museo²⁰³⁰. Una última de muy buena factura era citada por Ottino della Chiesa en la colección H. Von Matsch de Viena (T.41,2 x 29,5)²⁰³¹.



Bernardino Luini, *Cristo portador de la cruz*, Viena, Kunsthistorisches Museum



Bernardino Luini, *Cristo portador de la cruz*, Viena, antes Colección Harst.

²⁰²² Marani 1987, p. 37

²⁰²³ Hendy 1974, p. 20.

²⁰²⁴ Marani 1987, p. 37-38.

²⁰²⁵ Bora et al. 1998, p. 275 y ss.

²⁰²⁶ Beltrami (1911, p. 270 y ss.) trata de las representaciones de Luini bajo esta iconografía.

²⁰²⁷ Museo Poldi Pezzoli 1982, p. 93, núm. 44; Ottino della Chiesa, 1956, p. 106, núm. 140.

²⁰²⁸ Beltrami, 1911, p. 268; Marani 1987, p. 43; Kunsthistorischen Museums 1991, p. 78, ill. 105-

²⁰²⁹ Ottino della Chiesa, 1956, p. 66; publicado por primera vez en Cantalamesa, “Il Cristo con la croce di Bernardino Luini”, *Arte Cristiana*, III 1915, n. 4

²⁰³⁰ Ottino della Chiesa, 1956, p. 67, núm. 17.

²⁰³¹ Ottino della Chiesa 1956, p. 141, núm. 249, ill 121.

Ninguna de las mencionadas, conocidas por las fotografías de Ottino della Chiesa y la Biblioteca Hetziana de Roma, parecen tener elementos que las vinculen a la obra poseída por Leganés, que sin duda pertenece al mismo contexto iconográfico. En España se conservan varias versiones de tradición leonardesca. Una en el convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes obra de Marco Palmezzano (T. 54x44); otra en la Colección Gómez Moreno de Granada. (T. 51x37 cm) y una más realizada por Marineri de Parma, en la Catedral de Barcelona²⁰³², que es la más interesante para nuestro estudio, puesto que de la pintura de Leganés se pierde su traza en 1681 en Barcelona. A la ciudad fue enviada el 29 de diciembre de 1680 como parte del equipaje del III Marqués de Leganés cuando fue a ejercer el virreinato de Cataluña²⁰³³. Es posible que en esas fechas fuese vendida, como sucedió con otros objetos artísticos²⁰³⁴, saliendo definitivamente de poder de la familia, pues en 1711 se anotaba su ausencia del mayorazgo, cuando fue heredado por el conde de Altamira²⁰³⁵.

1071 *Una nra señora de la angustia del mismo tamaño con su marco nº mill y setenta y uno la tasa en dos mill Reales* 20000

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Virgen de las Angustias

62,68 x 41,79 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1071; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1071.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁰³⁶.

Cabe la posibilidad de que el autor fuese Luini, como afirma Poleró 1

1072 *Un san juan del mismo tamaño con su marco nº mill y setenta y dos la tasa en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

San Juan

62,68 x 41,79 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1072; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1072.

²⁰³² Ruiz Manero 1988, I, p. 40 y ss.

²⁰³³ AHN-N, Baena, C^a 222. Pinturas enviadas a Barcelona con Sebastián Pellicer. Véase Apéndice Documental, doc. 7.

²⁰³⁴ Por ejemplo los tapices. Véase el capítulo sobre la dispersión de la colección.

²⁰³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁰³⁷.

1073 *Una magdalena con un lienço en la mano limpiandose los ojos del mismo tamaño con su marco nº mill y setenta y tres la tasa en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Magdalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 41,79 cm. Aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1074; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1073.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 313.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁰³⁸.

1074 *Una nra señora con el niño y san joseph con una guirnalda de flores en tabla de alto dos terçias escasa y media vara de ancho con su marco de mano de daniel nº mill y setenta y quatro la tasa en mill y duzientos Reales* 10200

DANIEL SEGHERS

Sagrada Familia en una Guirnalda de Flores

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 55,72 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1075; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1074.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 133; López Navío 1962, p. 313; Díaz Padrón 1976, p. 1966; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 36.

Notas:

No se tienen noticias para valorar esta guirnalda del jesuita Daniel Seghers. Aunque a la muerte de Leganés permanecía en la colección, salió de la misma muy pronto. En 1711 el conde de

²⁰³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Altamira reclama el cuadro a los testamentarios del III marqués de Leganés, por no estar entre el grupo de las pinturas que le correspondía heredar como parte del mayorazgo de Leganés²⁰³⁹. Desde entonces nada más se sabe de la obra.

- 1075** *Una santa ynes en tabla de lubin con un cordero abrazado y una flor de lis al lado de alto el mismo tamaño del antecendente con su marco n° mill y setenta y cinco la taso en seisçientos Reales* 0600

BERNARDINO LUINI

Santa Inés

No localizada.

Documentada por última vez en 1867.

T. 52 x 42 cm

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1076; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1075; Conde de Altamira siglo XVIII; Marqués de Salamanca 1867.

Notas: Salamanca 1867, p. 42, n° 56 ; López Navío 1962, p. 314; Ruiz Manero 1988, I, p. 85-86.

Notas.

No se ha podido vincular esta entrada con ninguna obra de Bernardino Luini conservada actualmente o de la que se tenga noticias.

La obra de Leganés, que pasaría a la colección Altamira dado que no se menciona su ausencia en 1711²⁰⁴⁰, vuelve a aparecer en poder del Marqués de Salamanca en 1867, con la misma autoría. El catálogo de la venta Salamanca de ese año, nos aporta la mejor descripción de la pintura: *De face, tenant un mouton et une palme. Robe verte et manteau rouge doublé de blanc. Sur la Tête, un couile qui laisse transparaître ses cheveux brun-doré et ondulés. A droite, une branche de lis. Proportion un peu plu petite que nature. Sur la bordure de la robe les letres F. M. G. I.* Desde entonces se pierde su rastro, que todavía en 1868 se cita en el inventario realizado a la muerte de la esposa de Salamanca, como una de las pinturas vendidas en París, en 8.100 francos.

- 1076** *Una pintura de medio cuerpo de una muger en tabla antiguo con una gargantilla y un libro n la mano derecha de alto vara menos sesma y de ancho dos terçias escasas con su marco de hebno de andrea del sarto n° mill y setenta y seis la taso en ochoçientos y ochenta Reales* 0880

ANDREA DEL SARTO

Retrato Femenino

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

T. 97,51 x -55,72 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1077; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1076;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

²⁰³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

²⁰⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas: De la descripción dada en el inventario de 1655 no se puede identificar con ninguna obra actualmente considerada como obra original de Sarto. Entre su producción, la composición que más rápidamente se recuerda es la *Joven leyendo a Petrarca*, de la Galería Uffizi, (inv. 1890, n° 783: 87 x 69 cm.), procedente de la colección de los Medici de 1589, donde se consideraba obra de Pontormo²⁰⁴¹. Sin embargo ésta figura pero ésta no tiene una gargantilla sino unas flores y un pequeño lazo y no sostiene el libro con la mano derecha expresamente sino con ambas

Aún así la descripción también se asemeja al llamado *Retrato*



Andrea del Sarto,
Retrato de Mujer Francesa,
Cleveland, Museum of Art.

de una mujer francesa del Museo de

Cleveland (44-92; 84 x 63 cm), de medidas no lejanas a las del cuadro de Leganés. Su aspecto y moda diferente a

lo habitual, “antiguo”, y la gargantilla parecen los detalles que

llamaron la atención a los redactores del inventario de Leganés. Por la moda que luce la figura se ha considerado que la obra de Cleveland fue realizada en el breve periodo que el artista pasó en Francia entre 1518 y 1519. Tiene numerosos *pentimenti* o cambios posteriores que permiten deducir cual fue su aspecto original, mucho más piramidal. Significativamente, en la zona de las manos, la posición de los dedos

cambió. Según John Shearman los dedos han sido modificados, pues anteriormente sostenían un objeto rectangular, probablemente un

libro”²⁰⁴². Lo que constituiría un modelo prácticamente idéntico a la pintura de Leganés. También Shearman dio a conocer un pastiche de esta pintura, realizado por un seguidor de Sarto, probablemente en Francia, donde se representa una dama, vestida con pieles y un tocado, una gargantilla y un libro abierto en la mano derecha, que pasa por ser el modelo más cercano a la pintura que poseía Leganés, pudiendo ser considerada la misma obra que él poseía en 1655. Sin embargo, no se tienen datos de la procedencia histórica del cuadro, que en 1960 estaba en Inglaterra en poder del duque de Normanton²⁰⁴³.



Andrea del Sarto, *Retrato de Mujer leyendo a Petrarca*.
Florencia, Galería degli Uffizi



Seguidor de Andrea del Sarto, *Retrato de dama francesa*, anteriormente en Colección Duque de Normanton

1077 *Una nra señora con el niño en brazos que esta mirando a santa ana y san joseph en tabla de de micaelin de siena de alto vara menos sesma y de ancho dos terçias menos un doçauo con su marco n° mill y setenta y siete = esta pintura se dio por manda del testamento de su ex^a al señor don ambrosio*

Dada al s^r don ambrosio de Guzman

“MICAELIN DE SIENA”

Sagrada Familia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 69.65 x 55,72cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1078; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1077.

²⁰⁴¹ Freedberg 1963, *Catalogue*, p. 183, núm 82.; Shearman 1965, II, p. 270, núm. 80; Natali & Cecchi 1989, p. 121, núm. 58; Natali 1999, p. 82.

²⁰⁴² Shearman 1965, II, p. 243, núm. 53; Natali 1999, p. 121.

²⁰⁴³ Shearman 1960.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314; Álvarez Lopera 2003, pp 31 y 58, n. 92 y 93.

Notas:

Pintura elegida por la marquesa Juana de Córdoba como una de las dos a entregar a Ambrosio de Spinola y Guzmán, hijo de su marido, en virtud del testamento de éste²⁰⁴⁴. Entregada antes de mayo de 1655, cuando se realiza el documento de tasación aquí transcrito. No hay más noticias sobre la obra que no aparece entre las posesiones Ambrosio arzobispo de Sevilla a la muerte de éste.

1078 *Una empresa del cencho tiene de alto dos varas y media menos ochaua y de m^a ancho tres varas y media con su marco n^o mill y setenta y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO

Batalla de Cencho

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1079; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1078

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña, como afirma el documento de tasación no se encuentra, sin embargo, en el inventario de este lugar²⁰⁴⁵. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1079 *Otra empresa de verruay y creçentin con su marco n^o mill y setenta y nueue la taso en mill y duçientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Verrua y Crecentin

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1080; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.1079; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza de adentro”, núm. 2223.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de dos varas y media de altto y tres baras de ancho es*

²⁰⁴⁴ AHPM, 6265, f.364.

²⁰⁴⁵ Véase Apéndice Documental, Doc 4

el sittio y toma de Berba y crecenttin, n° 2223 ²⁰⁴⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1080 *Otra de villanona de aste del mismo tamaño con su marco n° mill y ochenta la taso en mill y duçtos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Villanova d'Aste

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1081; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1080.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁴⁷.

1081 *Otra del mismo tamaño de pontestura con su marco n° mill y ochenta y uno la taso en mil y duçientos Rs* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Pontestura

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1082; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1081; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza de adentro", núm. 2224

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de dos baras y media de alto y tres y media de ancho es la Plaza de Pontestura en el Monferratto ganada por el Marq^s de Leganes, n° 2224* ²⁰⁴⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

²⁰⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107.

²⁰⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

- 1082** *Otra de aste del mismo tamaño con su marco nº mill y ochenta y dos la taso en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Aste

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1083; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1082.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁴⁹.

- 1083** *Otra de moncalbo del mismo tamaño con su marco nº mill y ochenta y tres la taso en mill y duzientos R^s* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Montalbo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1084; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1083.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁵⁰.

- 1084** *Otra de trin del mismo tamaño con su marco nº mill y ochenta y quatro la taso en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Trin

No localizada.

Documentada por última vez en 1755

195,51 x 292,75 cm. aprox.

²⁰⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1085; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1084.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁵¹.

1085 *Otra de santian del mismo tamaño con su marco n° mill y ochenta y cinco la taso en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batallla de Santian

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1086; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1085; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Repostería”, núm. 2254

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de dos baras y media de altto, y dos y quartta de ancho es la Plaza de Santtia n° 2254*²⁰⁵². Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1086 *Otra de turin del mismo tamaño con su marco n° mill y ochenta y dos la taso en mill y duzientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Batalla de Turin

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

195,51 x 292,75 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1087; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1086; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, en 1726 se citan allí dos pinturas bajo el mismo tema. Pudiendo corresponder a esta entrada:

²⁰⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107.

*Un quadro de dos baras, y media de alto y dos menos quartta de Ancho es el Passaje del exercitto del Señor Marques de Leganes passando a socorrer a Turin siendo capitán de la Italia, n° 2239*²⁰⁵³
*Otro quadro de dos varas y media de alto y quattro menos quartta de ancho es la Plaza de turin sittiada, n° 2225*²⁰⁵⁴

Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1087 *Una nra señora con el niño en braços y san joseph y san juan y san joseph tiene a san juan de la mano yzquierda de alto dos varas menos quarta algo mas y de ancho vara y terçia n° mill y ochenta y siete es de mano de san çelso la tasa en mill Reales* 16000

RAFAEL (copista de)

Sagrada Familia con San Juanito, (copia)

No localizada.

Documentado por última vez en 1726

146,26 x 33,25 cm.

Bibliografía: López Navío, p 314.

Procedencia: Marqués de Leganés 1641; Marqués de Leganés 1642, núm. 1088; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1087; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Segundo Oratorio, núm. 1087.

Notas:

La entrada del inventario hace referencia a una copia de la *Sagrada Familia con San Juan* del Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. 174). Ésta es una pintura considerada original de Rafael desde la primera noticia conocida, cuando aparece en la colección de San Carlo Borromeo en 1565. Borromeo la vendió a la Iglesia de Santa Maria presso San Celso de Milán por 300 escudos destinados a obras de caridad. Permaneció en la Sacristía de la iglesia durante todo el siglo XVII y XVIII hasta que pasó hacia 1787 a poder del emperador José II, ingresando en las colecciones vienesas²⁰⁵⁵.

Los inventarios de la colección Leganés no dan autoría, ni se hacen referencia expresa a Rafael, pero se menciona que se trata de la obra expuesta en San Celso, y la descripción es inequívoca. Durante el gobierno de Milán Leganés había intentado, sin éxito, lograr la cesión de la pintura original para Felipe IV, junto con la *Sagrada Familia* de Salaino (Los Angeles, County Museum of Art), entonces considerada obra de Leonardo da Vinci que también se encontraba en la capilla de la Iglesia. Ante la negativa del Capítulo de Santa Maria, logró obtener sendas copias de las pinturas, según se afirma en los registros del día 27 de enero de 1641: *Esposito dal s'Questro Gallarate, come S E desidera copia delli quadri del Rafaele, e del Leonardo, è stato detto vouera ciò a S. E. concedere, conché non si leuino dal luogo doue sono*²⁰⁵⁶.



Rafael
Sagrada Familia con San Juanito
 Viena Kunsthistorisches Museum

²⁰⁵³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, Segunda pieza de las Bóvedas, f. 105.

²⁰⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, tercera pieza donde está el Pozo, f. 106.

²⁰⁵⁵ Véase Agosti 1993, con amplia documentación histórica y Meyer Zur Capellen 2005, p. 275, quien la incluye como obra de un seguidor de Rafael.

²⁰⁵⁶ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso San Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 27 enero 1641.

La copia permaneció en las casas de San Bernardo hasta que pasó por herencia al Conde de Altamira. En 1726 se afirma su condición de pintura flamenca, lo que indica que el copista pudiera tener origen nórdico²⁰⁵⁷.

1088 *Una duquesa de saboya que tiene en la mano un centro y en el pecho un cruz de diamantes de alto vara y media y de ancho vara y sesma n° mill y ochenta y ocho la taso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Duquesa de Saboya

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 97,51cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1089; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1088; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza que sigue al Oratorio en el cuarto Bajo”, núm. 1088-

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la llamada “segunda pieza”, situada antes de la pieza del despacho en el cuarto bajo del palacio²⁰⁵⁸. Vuelve a citarse por última vez en 1726: *Un retrato de la Duquesa de Saboia que tiene en la mano un xetro, y en el pecho una cruz n° 1088*²⁰⁵⁹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1089 *Un santo xpto cruziicado y la magdalena a los pies de alto vara y quarta y de ancho vara menos un doçauo esta pintura del n° mill y ochenta y nueue dio su Dada al s° joseph gonçalez ex^a en vida al señor joseph gonçalez*

ANÓNIMO

Cristo en la cruz y la Magdalena

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

104,47 x 76,72. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1090; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1089.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

²⁰⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14,

²⁰⁵⁸ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁰⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 112.

Donada por el marqués de Leganés a José González, protonotario de Aragón, tal y como afirma el documento de tasación, no se tienen más noticias de esta pintura desde entonces²⁰⁶⁰.

- 1090** *Una pintura de nra señora y santa ysabel con el niño jesus y san juan en brazos y san joseph atrás de alto vara menos doçauo y de ancho vara y quarta escasa n^o mill y nobenta la taso en mill R^s* 16000

ANÓNIMO

Sagrada Familia con santa Isabel y San Juan

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

76,62 x -104,47. cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1091; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1090; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, *Entrada del oratorio cerca de la sala de Batallas*, núm. 1090

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una Pintura de Nra S^{ra}vestta por sobrepuertta numero 1090*²⁰⁶¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 1091** *Una turca que esta pulgandose y una vieja que alumbra con la vela con antojos y unos moços que estan mirando de alto algo mas de vara y media y de largo dos y terçia con su marco la taso en dos mill y duçientos Reales* 22000

ANÓNIMO

Escena indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+125,37 x 195,02 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1092; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1091.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio²⁰⁶². No hay más datos sobre este cuadro aunque probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁶³.

El inventario general aporta el autor “jerdo”, sin que haya sido identificado con seguridad.

²⁰⁶⁰ Véase el capítulo de la dispersión de la colección.

²⁰⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117.

²⁰⁶² AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁰⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11..

1092 *Un martirio de san lorenço de alto vara y media escasa y de ancho vara y ochaua n° mill y nobenta y dos la taso en quinientos Reales* 0500

ANÓNIMO

Martirio de San Lorenzo

No localizada.

Documentada por última vez en d. 1883

123 x 95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1093; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1092; José Madrazo 1856, núm. 139; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 139; Marqués de Salamanca 1868, núm. 139; Marqués de Salamanca 1883, núm. 709.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 37, n° 139; Vista Alegre, s. f., p. 37; López Navío 1962, p. 314; Vaquerizo Zapata 1993, II/II, p. 427

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁰⁶⁴.

En la colección Altamira permanecía, cuando fue adquirida por José de Madrazo, en cuyo catálogo se anota su procedencia, considerándose como obra veneciana:

*Escuela Veneciana**Martirio de San Lorenzo**Echado en las parrillas, los sayones atizan la hoguera*

123 x 095

Galería Altamira

Como la mayoría de las pinturas de Madrazo, pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, siendo citada posteriormente en 1868 y 1883 en los inventarios de su colección. Desde entonces no se tienen más noticias.

1093 *Una gitana que esta diçiendo la buenabentura a una muger y otra la quita la bolsa de alto vara y media y de ancho vara y doçaua n° mill y nobenta y tres la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Escena de Género

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,7 x 90,54 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1094; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1093; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza de la chimenea de la señora condesa, núm. 1093

²⁰⁶⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII cuando se incluye entre las obras de la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio²⁰⁶⁵. Vuelve a citarse por última vez en 1726: *Ottro Quadro por sobrepuertta donde estta unagittana diziendo la Buena Benttura a una labradora y ai otras dos figuras n° 1093*²⁰⁶⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1094 *Una nra señora y santa ana nra s^r esta asentada en las faldas de santa ana que tiene al niño jesus por debajo de los brazos que juega con un cordero e alto dos varas algo mas y de ancho vara y media menos ochena n° mill y nobenta y quatro la taso n ochoçientos Reales* 800

GIAN GIACOMO CAPROTTI, SALAI, (copista anónimo de)

No localizada.

Virgen, Santa Ana y el Niño (copia del XVII)

Documentada por última vez en 1726

+167,16 x 114,93 cm. aprox

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1095; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1094; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm 1094

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Evidente copia de la famosa copia de Leonardo, cuyo original se encuentra en el museo del Louvre. Es sabido que en la iglesia de Santa Maria dei Miracoli presso san Celso en Milán existía una de las mejores réplicas leonardescas, hoy en el County Museum of Art en Los Ángeles, atribuida a Salaino²⁰⁶⁷. Durante el gobierno de Milán Leganés había intentado, sin éxito, lograr la cesión de la pintura original entonces considerada obra de Leonardo da Vinci para Felipe IV, junto con la Sagrada Familia de Rafael, hoy en Viena Kunsthistorisches Museum, inv. 174, y entonces también en la capilla de la Iglesia. Ante la negativa del Capítulo de Santa Maria, logró obtener sendas copias de las pinturas, según se afirma en los registros del día 27 de enero de 1641: *Esposito dal s^r Questro Gallarate, come S E desidera copia delli quadri del Rafaele, e del Leonardo, è stato detto vouera ciò a S. E. concedere, conché non si leuino dal luogo doue sono*²⁰⁶⁸.

Posteriormente el Teniente de Maese de Campo Diego Ciganda, hizo entrega de otras dos copias de Rafael y el Salaino (siempre considerada original de Leonardo) al Marqués de Leganés y al Deán de la iglesia de Santiago en Madrid respectivamente, afirmando que son pinturas conocidas por el Marqués de Leganés: *Al s^r dean de santiago que dejo por mi testam^{to} por los muchos veneficios que de su mano e reciuido, le mando otro quadro compañero deste [el Rafael] copia pienso de leonardo, del original que esta en dha sacristia de nra s^{ta} de s çelsi de Milan, que en cassa del Marqués mi s^r son muy conoçidos es tambien de nra s^{ta}.*²⁰⁶⁹ Dadas las vinculaciones entre Ciganda y Leganés, es probable que ésta última también acabase

²⁰⁶⁵ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁰⁶⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 134v-135.

²⁰⁶⁷ Agosti 1993, para su historia.

²⁰⁶⁸ ASDMI, Archivio de Santa Maria presso San Celso, Amministrazione, Sedute, Registri, 1637-1643, 27 enero 1641. Véase capítulo sobre las relaciones entre Leganés y la iglesia de San Celso de Milán.

²⁰⁶⁹ AHPM, 6217, f. 598.

en poder del Marqués, pues en su inventario aparecen dos pinturas con este mismo tema, (ver cat. 1095). No se puede saber cual de las dos fue la copiada por Leganés, y cual la que fue de Diego Ciganda. Sin embargo ésta del número 1094 permaneció en el mayorazgo de la casa Leganés, pues vuelve a aparecer en 1726 en el palacio de la calle San Bernardo ya en poder del Conde de Altamira, con la misma atribución a la Escuela de Leonardo.

1095 *Otra de nra señora de la misma manera n° mill y nobenta y çinco= esta Dada a pintura dio su ex^a en ida a un religioso de san geronimo un religioso de san ger^{mo}*

GIAN GIACOMO CAPROTTI, SALAI, (copista anónimo de)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Virgen, Santa Ana y el Niño. (copia del siglo XVII)

+167,16 x 114,93 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1096; Marqués de Leganés 1655, núm. 1095.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314; Ruiz Manero 1988, I, p. 27

Notas:

Por la descripción se trata de otra réplica de la pintura anterior, a partir del original del Louvre y probablemente copiando la versión de Salaino que se encontraba en el siglo XVII en la iglesia de Santa Maria dei Miracoli hoy en el County Museum de Los Ángeles. Es sabido que Leganés llegó a tener dos copias de esta pintura²⁰⁷⁰. Dado que ésta del número 1095 fue entregada en vida a un fraile Jerónimo, según cita el inventario de 1655, Ruiz Manero consideró posible que se trate de la pintura existente en El Escorial (L. 139 x 117.6 cm.). Catalogándola como copia por pintor lombardo del siglo XVI del original de Leonardo del Louvre. Esta está documentada desde 1667 cuando fue descrita por Francisco de los Santos en el capítulo del Vicario: *Uno ay que se tiene por original de Leonardo de Vins, que es de N Señora, y Santa Isabel del natural con el Niño Iesus, y es la misma inuentiva del otro que esta en el Capitulo del Vicario, que diximos era original del mismo Anytor, solo que esta la significó con mas sombras pero es famosa*²⁰⁷¹. Según de Andrés es la que posteriormente estuvo en la Celda Baja Prioral a finales del XVII²⁰⁷². Años después José Ximénez la cita en las Piezas de la Habitación alta del Prior confundiendo a Santa Ana con San José: *gran pintura tambien de la Virgen, San Josef y el Niño, que se representa muy gracioso jugando con el cordero, y la Virgen como echando la mano al Niño, en un ademán muy galante y bizarro, es del famoso Leonardo de Vince*²⁰⁷³. Aparentemente también fue confundido por Ponz, cuando cita la pintura uno de los oratorios escorialense considerándola copia de Leonardo²⁰⁷⁴ Vicente Poleró, que curiosamente también trabajó la colección de Leganés, la vio en el mismo lugar citado por el padre Ximénez²⁰⁷⁵. Citando correctamente los personajes.

Se puede deducir que la pintura del Escorial, sigue directamente la copia de Salai existente en la iglesia de San Celso por que en ambas la Virgen calza sandalias, elementos ausente en le

²⁰⁷⁰ Véase la discusión en cat. 1094.

²⁰⁷¹ Santos 1667, f. 85-85v; ver también Bassegoda 2005, p. 288

²⁰⁷² De Andrés 1971, p. 63, n. 120.

²⁰⁷³ Ximénez 1764, p. 130

²⁰⁷⁴ Ponz 1788, II, p. 168

²⁰⁷⁵ Poleró 1857, p. 69, cat. 214.

versión original de Leonardo en el Louvre, lo que refuerza la hipótesis de que se trate de la que trajo a España el Marqués de Leganés.

- 1096** *Una pintura de un gaitero tiene de alto vara y terçia y de ancho una vara y douauo con su marco n° mill y nobenta y seis la tasa en trezientos y treinta Reales* 0330

ANÓNIMO

Gaitero

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

111,44 x 90,54 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1097; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1096; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Sala entre los dos patios, núm. 1094

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Un quadro sin marco por sobre puertta en que estta un gaitero tocando una Gaitta de mano de un Ytaliano n° 1094*²⁰⁷⁶. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 1097** *Un Retrato del rey de cuerpo entero el bestido bordado de oro de alto dos varas y media y de ancho vara y terçia n° mill y nobenta y siete la tasa en çientos y çinquenta Reales* 0150

ANÓNIMO

Felipe IV

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1098; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1097.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁷⁷.

²⁰⁷⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 129v.

²⁰⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1098 *Otro de la reyna del mismo tamaño n° mill y nobenta y ocho la taso en çiento y çinquenta Reales* 0150

ANÓNIMO

Isabel de Borbón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 111,44cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1099; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1098.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 314.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁷⁸.

1099 *Una coronazion de espinas del cangiaso tiene de alto vara y dos terçias escasas y de ancho vara y terçia con su marco n° mill y nobenta y nueue la taso en mill y cient. Reales* 10100

LUCA CAMBIASO

Coronación de Espinas

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

139,3 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1100; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1099; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza del juego de Trucos, núm. 1099.

Bib: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

No se ha encontrado ninguna imagen de una Coronación de Espinas en el Corpus de Cambiaso. En la Hemeroteca Hertziana, sin embargo, hay escenas que deben ser consideradas. Por ejemplo el *Ecce Homo con dos figuras* del Museo de la Academia Ligustica de Génova, (inv. 633; L. 116 x 99), en composición vertical como el de Leganés, o el *Ecce Homo*, de la colección Suida Mannin²⁰⁷⁹, con los que sin embargo no ha podido ser relacionado documentalmente.

²⁰⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁰⁷⁹ Bobber 2006, p. 392.

En el gran corpus de dibujos de este autor, hay también ciertas composiciones similares²⁰⁸⁰. Por ejemplo el que se encuentra en Worms, en el Stiftung Kunsthau Heylshof (inv. 7 W 102), es de formato vertical como el cuadro de Leganés, pero se trata de la exposición pública del Ecce Homo, más que de una representación estricta de la Coronación. El tema se repite, con pocas variantes en el ejemplar de Darmstadt, conservado en el Hessisches Landesmuseum (inv. núm. AE 1362), y en el ejemplar del Courtauld Institute of Art de Londres, Witt Collection, (inv. núm. 2087). Por otra parte también hay ejemplos en dibujo del tema de la Flagelación, como el que se encuentra en la Christ Chrush de Oxford (inv. 1253), así mismo de disposición vertical. Por último según una ficha de la Fototeca Hertiziana, el 22 de XI de 1973 se vendió en Sothebys, lote 90 (la ficha no dice de qué ciudad), un dibujo de Luca Cambiaso representando el expolio de Cristo justo en el momento de bajar las escaleras para ser expuesto a la multitud que también poseía formato vertical.



Cambiaso, *Ecce Homo*, Austin, Colección Suida.

Poco se sabe de la forma de entrada y salida de la pintura en la colección. Adquirida en Italia entre 1637 y 1642, fue una de las que decoraron el Palacio Madrileño de San Bernardo, estando documentada en 1726 en el mismo lugar, ya en poder del conde de Altamira, perdiéndose la pista desde entonces.

1100 *Un arca de noe de baçan de alto vara y ochaua y algo mas de bara y media de m^{ta} ancho con su marco n^o mill y çiento se taso en morata*

BASSANO

Entrada de los animales en el arca de Noé

No localizada.

Documentada por última vez en 1655.

94,02 x +125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1101, Marqués de Leganés 1655, Palacio de Morata, núm. 1100.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315 (con núm. 1099).

Notas:

Con el tema del Arca de Noé Jacopo Bassano realizó escenas individuales relatando la entrada de los animales en el arca, como la que se conserva en el Museo del Prado (P22), pero sobre todo popularizó un ciclo de cuatro obras que incluía varios episodios; *Noé construyendo el Arca*, *Entrada de los Animales en el Arca*, *Diluvio* y *Sacrificio de Noé*, aunque en ocasiones se pintaba un quinto episodio: *el Sueño de Noé*. A veces la escena del sacrificio era interpretada, como sucedía en la Colección Real española como *La salida de los animales del Arca*²⁰⁸¹. No es posible afirmar con seguridad cual era la escena que poseía Leganés, descrita en el inventario genéricamente como *un Arca de Noé*, aunque por su singularidad, se antoja necesario considerar que se tratase de la entrada de los animales en el Arca, justo la escena que desde 1634 se encontraba presente en la Colección Real, cuando fue adquirida a Giovanni Battista Crescenci²⁰⁸².



Jacopo Bassano
Entrada de los animales en el Arca
Madrid, Museo del Prado.

²⁰⁸⁰ Hemos revisado sus fondos en la Biblioteca Herziana.

²⁰⁸¹ Véase Madrid, 2001, p. 87 y ss.

²⁰⁸² Ibidem, p. 88.

- 1101** *Una pintura de una dea de larquitectura con una esfera en la manotiene de alto vara m^{ta} y media algo mas y de ancho vara y ochaua con su marco n^o mill çiento y uno la taso en morata*

ANÓNIMO

Alegoría de la Arquitectura

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

125,37 x 94,02 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1102; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1101.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de una muger con una esfera en una mano y un compas en la otra n1 mil ciento y uno*²⁰⁸³.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁰⁸⁴.

- 1102** *Una nra señora con el niño asido del brazo yzquierdo a un lado san joseph y al otro san juan con el cordero de algo mas de dos baras y de ancho vara y terçia copia de guadençio con su marco n^o mill çiento y dos la taso en mill y duçientos Reales*

10200

GAUDENZIO FERRARI (copia)

Sagrada Familia con san Juan

No localizada. Documentada por última vez en 1726

+167,16 x 111,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1103; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm 1102; Conde de Altamira 1726, Oratorio cerca de la Sala de Batallas, núm. 1102.

Bibliografía: López Navío 1962, p 315.

Notas:

El inventario de 1655 afirma que se trata de una “copia de Gaudencio” describiendo con precisión “*la virgen sujeta al Niño por un brazo y a su lado permanecen San José y San Juan con el cordero*”. No se ha localizado ninguna obra de Gaudenzio que sirviera de modelo original para esta pintura. Otra posibilidad es que se tratase de una copia realizada por Gaudenzio de un original de Rafael. Pues en 1726, en la colección Altamira, se cita como “Copia de Rafael de Urbina”, aportando mayor confusión a la autoría real del cuadro. Algo que podría ser cierto dada la afición de Leganés a la

²⁰⁸³ AHPM, 6267, f. 702v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁰⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

pintura rafaelesca. Hay que recordar al respecto que en algunas fuentes del siglo XVII se consideraba a Gaudencio discípulo directo de Rafael²⁰⁸⁵.

1103 *Una erodias digo judic y olofernes tiene de alto vara y terçia y de ancho vara y doçaua con su marco n° mill y çiento y tres la taso en mill y quinientos R^s* 10500

GIULIO CESARE PROCACCINI

Judith y Olofermes

Santiago de Compostela. Colección Particular

110 x 90 cm.

Inscripciones: 1103 ; 371.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1104; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1103; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza cuadrada, núm. 1103; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira, 1864, núm. 371; María Rosalía Moscoso; Duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Una sobrepuerta de Judic, y Holofernes de mano de españoletto aunque se duda, y se dice ser de un Ytaliano n° 1103*²⁰⁸⁶. En 1864 se cita de nuevo e poder de este título nobiliario a la muerte del XV conde Vicente Pío: *371 360 Judit va á cortar la cabeza a Holofernes. Copia de Guercino. Alto 4-5½ Ancho 4-1 Marco dorado*²⁰⁸⁷. En la partición de sus bienes pasó a su hija la Duquesa de Baena, María Rosalía Moscoso²⁰⁸⁸ y por sucesivas herencias a su poseedor actual.

²⁰⁸⁵ Por ejemplo Gaspare Cellio en 1638, cfr. Mallé 1969, p. 17

²⁰⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, 109.

²⁰⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 371.

²⁰⁸⁸ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22.

1104 *Un tiempo del año del ynbierno una muger sentada calentandose de alto vara y m^{ta} terçia y de ancho algo mas de una vara con su marco n^o mill çiento y quatro se taso en Morata*

JACQUES LINARD

El Invierno

Santiago de Compostela. Colección Privada

111,44 x +111,44 cm. aprox.

Inscripciones: 1104



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1105; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1104; Conde de Altamira 1753, “Retrete junto al oratorio”, núm. 116-119; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira, 1864, núm. 121; María Rosalía Moscoso; Duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Agulló 1994, p. 160.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra q significa el imbierno n^o mil ciento y quatro*²⁰⁸⁹.

Junto a sus compañeras (cat. 1105-1107) se describe en el mismo lugar en 1753, siendo propiedad del conde de Altamira y descritas como: *Los quatro tiempos del año Pintados en quatro mujeres con la diuissa q^e toca a cada uno de medio cuerpo de vara y m^a de alto y cinco q^{tas} de ancho cada Pintura* (Agulló). Vuelve a documentarse en 1864 a la muerte del XV conde de Altamira Vicente Pío, junto a sus compañeras.²⁰⁹⁰ Pasando en la partición de bienes a su hija la Duquesa de Baena, María Rosalía Moscoso²⁰⁹¹ y por sucesivas herencias a su poseedor actual.

La atribución se sustenta en las dos replicas de la *Primavera* y el *Otoño*, que se conocen en Colección particular parisina, atribuidas a Linard por Michel Farè²⁰⁹².

1105 *Otra de la primanera del mismo tamaño con marco n^o mill çiento y çinco la m^{ta} taso en morata*

²⁰⁸⁹ AHPM, 6267, f. 103v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁰⁹⁰ Apéndice Documental, Doc. 22, núm 119.

²⁰⁹¹ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22.

²⁰⁹² Farè 1974, pp. 22-23 y 30. No recogidos, sin embargo, en el reciente catálogo de Philippe Nusbaumer de 2006.

JACQUES LINARD

La Primavera

Santiago de Compostela. Colección Privada

111,44 x +111,44 cm. aprox.

Inscripciones: +116+; 118.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1106; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1106; Conde de Altamira 1753, “Retrete junto al oratorio”, núm. 116; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira, 1864, núm. 118; María Rosalía Moscoso; Duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Agulló 1994, p. 160.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí en 1655 como: *Una Pintura de una flamenca con unas flores que significa la primavera no tie numº es la primavera*²⁰⁹³. En el mismo lugar se documenta aún en 1753, siendo propiedad del conde de Altamira. En 1864 se cita de nuevo e poder de este título nobiliario a la muerte del XV conde Vicente Pío: *Una señora o sea alegoria de la primavera coronada de flores. Escuela flamenca Alto 3-8 Ancho 2-10 Marco de madera sin dorar*²⁰⁹⁴. En la partición de sus bienes pasó a su hija la Duquesa de Baena, María Rosalía Moscoso²⁰⁹⁵ y por sucesivas herencias a su poseedor actual.

Véase cat. 1104.

1106 *Otra de verano una muger con espigas en la mano y en otra la hoz con su m^{ta} marco mill çiento y seis se taso en m^{ta}*

JACQUES LINARD

El Verano

Santiago de Compostela. Colección Privada

111,44 x +111,44 cm. aprox.

Inscripciones: 1106; +119+



²⁰⁹³ AHPM, 6267, f. 103v; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²⁰⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 20. núm. 118.

²⁰⁹⁵ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1107; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.1106; Conde de Altamira 1753, “Retrete junto al oratorio”, núm. 119; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira, 1864, núm. 119; María Rosalía Moscoso; Duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Agulló 1994, p. 160.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra del estio n° mil y ciento y seis*²⁰⁹⁶. Allí se localiza aún en 1753, siendo propiedad del conde de Altamira, Vuelve a documentarse en 1864 a la muerte del XV conde de Altamira, Vicente Pío Moscoso, junto a sus compañeras.²⁰⁹⁷ Pasó en partición de bienes a su hija la Duquesa de Baena, María Rosalía Moscoso²⁰⁹⁸ y por sucesivas herencias a su poseedor actual.

Véase cat. 1104.

1107 *Otra del otoño una muger con unas ybas en la mano y una çesta de ubbas con su marco n° mill çiento y siete se taso en morata*

JACQUES LINARD

El Otoño

Santiago de Compostela. Colección Privada

111,44 x +111,44 cm. aprox.

Inscripciones 1107 ; 120.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1108; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.1107; Conde de Altamira 1753, “Retrete junto al oratorio”, núm. 116-119; Vicente Pío Moscoso, Conde de Altamira, 1864, núm. 120; María Rosalía Moscoso; Duquesa de Baena, d. 1864; Santiago de Compostela, Colección Particular.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Agulló 1994, p. 160.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra con fruta n° mil ciento y siete*²⁰⁹⁹. Allí se localiza aún en 1753, siendo propiedad del conde de Altamira. Vuelve a documentarse en 1864 a la muerte del XV conde de Altamira Vicente Pío, junto a sus compañeras.²¹⁰⁰ Pasando en la partición de bienes a su hija la Duquesa de Baena, María Rosalía Moscoso²¹⁰¹ y por sucesivas herencias a su poseedor actual.

Véase cat. 1104.

²⁰⁹⁶ AHPM, 6267, f. 103v; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²⁰⁹⁷ Apéndice Documental, Doc. 22, núm. 119.

²⁰⁹⁸ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22.

²⁰⁹⁹ AHPM, 6267, f. 103v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²¹⁰⁰ Apéndice Documental, Doc. 21, núm. 119.

²¹⁰¹ AHN, Nobleza, Baena, C^a 386. Apéndice Documental, doc. 22.

- 1108** *Una nra señora con el niño que le tiene asido degbajo del brazo con la mano yzquierda y santa ysabel san juº y san joseph y un anjel que pone una guirnalda de flores tiene de alto dos baras y media y de ancho vara y dos trçias copia de Rafael con su margo nº mill çiento y ocho la taso en mill y duçientos Reales* 10200

RAFAEL, copista de

Sagrada familia de Francisco I

No localizada.

Documentada por última vez en 1713

208,95 x 139,3 cm. aprox.

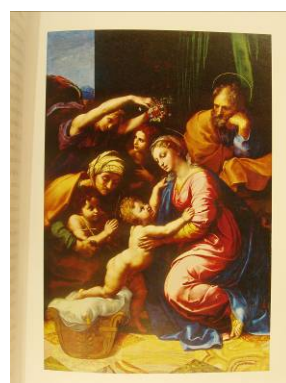
Procedencia: Marqués de Leganés 1142, núm. 1109; Marqués de Leganés, Palacio de san Bernardo, núm. 1108; Conde de Altamira 1711, citado como ausente del Palacio de la calle san Bernardo de Madrid; Conde de Altamira, Casas de Morata 1713; Conde de Altamira 1753, Dormitorio, núm. 135.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Agulló 1994, p. 160; Ruiz Manero 1996, II, p. 82; De la Fuente et al 2006.

Notas:

La descripción del inventario prueba que la pintura era idéntica a la llamada *Sagrada Familia de Francisco I*, realizada por Rafael en 1518 del Museo Louvre (inv. nº 604, lienzo transferido desde tabla, 207 x 140 cm.). Ésta fue encargada por el Papa León X Medici como regalo de su sobrino Lorenzo de Medici a Claude Valois, esposa de Francisco I de Francia. En 1518 se encontraba en la residencia real francesa de Fontainebleau, pasando en 1695 a Versalles²¹⁰². Ruiz Manero consideró que la pintura de Leganés era la copia de la Sagrada familia de Francisco I que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. núm 69/198; T. 19 x 143,7 cm.), y la atribuyó a un pintor italiano anónimo desestimando la atribución a Giulio Romano formulada por Gaya Nuño²¹⁰³. Recientemente un estudio de la pintura y una restauración han determinado que la obra de Bilbao debe atribuirse a un pintor flamenco, por estilo y por la utilización de madera del Báltico, reafirmando que debe tratarse de la pintura de la colección Leganés²¹⁰⁴. El cuadro de Bilbao procede de la casa de Misericordia de esa ciudad, de donde entró en el Museo en 1914. Anteriormente había pertenecido al Convento de San Francisco, donde está documentada en 1837.

Sin embargo, la existencia de numerosas copias de la pintura de París, impide relacionar con seguridad el cuadro de Bilbao con el que poseyó Leganés, del que desafortunadamente desconocemos el soporte, dado que no se menciona en su inventario. Se conocen varias versiones y copias que tienen tanto origen italiano como flamenco. Entre las flamencas destaca la que atribuida a Bernd van Orley, se encuentra en la Iglesia de San Jacques en Amberes (127 x 113 cm. aprox.), de mayor parecido con la de Bilbao que con el original parisino, especialmente en el peinado y velo de la Virgen. Prueba del estudio de Bernd van Orley



Rafael, *Sagrada Familia de Francisco I*, París, Louvre.

²¹⁰² Meyer zur Capellen 2005, p. 170; Oberhuber 1999, p. 220; De Vecchi 1972, p. 118, núm. 136; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 137, núm. 86.

²¹⁰³ Ruiz Manero 1996, p. 82 y Gaya Nuño 1968, p. 177.

²¹⁰⁴ De la Fuente et al. 2006.

de la composición de Rafael es la repetición del grupo principal en su *Sagrada Familia* del Museo del Prado (P2692). También otro pintor flamenco Jan Sanders van Hemmessen, utilizó el grupo de la Virgen y el Niño para su pintura del Museo Groeninge de Brujas. Además se han localizado varias copias atribuidas a Giulio Romano y otros discípulos rafaelescos. Otra se conserva en el castillo de Fontainebleau atribuida a Jean Michelin (inv. 643, 212 x 145,5 cm.), a las que se suman las del Musée des Beaux Arts de Nantes (cat 1913, núm 132), el Musée des Beaux Arts de Orleans (inv. 1190) y Accademia Ligurica en Genova (inv. 624). De muchas se tiene noticia por ventas como la subastada



Bernd van Orley (copia de Rafael)
Sagrada Familia Francisco I
Amberes, Iglesia de Santiago.

en Madrid en noviembre de 2001 (Feriarte, *Pintura Mueble y objetos de colección*, subasta PM 84, 29 XI 2001, p. 16, lote 7 (195 x 128 cm), pero también han pasado otras por Christie's de Londres (23 V 1986, lote 36, atribuida a Charles le Brun; y otra copia en 13 IX 1990, lote 293 y 19 IX 2002, lote 214, quizás siempre la misma). Y una más fue subastada en Munich en 1992, atribuida a Giulio Romano, (*Alte und Moderne Kunst*, Rief Kunstauktionen, 12 noviembre 1992, lote 1515, 143 x 98 cm). En España existe una copia, en posición invertida a la original y sacada probablemente de grabado, en la Iglesia de San Francisco de Córdoba. Y por último se tienen noticia de que Vicente Carderera, también poseyó una copia de la pintura de París, atribuida a Pierín del Vaga²¹⁰⁵.

Por otro lado, se conservan varios dibujos y cartones preparatorios para la obra original en el Louvre y en los Uffizi de Florencia²¹⁰⁶, y se sabe que algunos de los dibujos de Rafael fueron

heredados por Giulio Romano, contribuyendo a la realización de copias, lo que implica la enorme difusión de la pintura original y la existencia de numerosas versiones, como el que se encuentra en el museo Bonnat de Bayona. El propio Marqués de Leganés poseía otra pintura atribuida a la escuela de Rafael, de tamaño más pequeño (125,37 x 88,8 cm. aprox.) que parece una versión más de la pintura realizada por Rafael para los Medici: *nra señora con el niño los pies en la cuna san joseph y santa ana san juan y dos angeles el uno con una corona de rosas coronando a nra señora*, (cat. 1272).

Esta pintura número 1108 fue adquirida por Leganés, durante su etapa italiana, pues entró en la colección entre 1637 y 1641, como se deduce del número de inventario que posee, y permaneció con seguridad en la colección hasta 1713, cuando está documentado en el Palacio de Morata heredado por el Conde de Altamira²¹⁰⁷. En el mismo lugar permanecía en 1753, cuando se cita en el Dormitorio como obra de la escuela de Rafael de Urbina y cuya descripción evidencia que se trata de ésta²¹⁰⁸. De ella nada más se sabe desde entonces. Aunque podría relacionarse con alguna de las muchas copias de la Sagrada Familia de Francisco I que se conservan actualmente, no hay datos seguros para identificarla con ninguna.



Anónimo flamenco.
Copia de la Sagrada Familia
de Francisco I
Bilbao, Museo de Bellas

1109 *Un san sebastian con una muger que le esta sacando as flechas y otra vesando un paño del españoleto tiene de alto tres varas algo mas d dos baras de ancho con su marco n° mill çiento y nueue le taso en quatro mill y quatroçientos Reales*

40400

²¹⁰⁵ Para las copias véase especialmente Meyer Zur Cappellen 2005, p. 175 pero también De Fuentes et al. 2006; Ruiz Manero 1996, p. 82 y Salas 1965, p. 209 y 216-

²¹⁰⁶ Para los dibujos véase Knab et al. 1983 especialmente núms. 568 –571 y p. 637, así como Meyer zur Capellen 2005, p. 172-175.

²¹⁰⁷ Archivo Diocesano, C²2105/ 4, f. 53, núm 1108.

²¹⁰⁸ *Otra pintura de Nuestra Señora sacando el Niño de la cua, San Joseph, Santa Ana, San Juan y dos ángeles, de nueue quartas de alto y dos varas de ancho, de la Escuela de Raphael de Vruina*, (citamos según Agulló 1994, p. 160).

Jusepe RIBERA

Santa Irene curando a San Sebastián

250,74 x +167,16 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1110; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1109.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; López Navío 1962, p. 315; Brown 1984, p. 146; Kagané 2005, p. 206-207; Milicua en Padua Madrid 1991, p. 24 y ss; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 194. Pérez Sánchez en San Sebastián 1993, p. 102, núm. 4; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83.



Ribera, *San Sebastián curado por Santa Irene*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Notas:

Se ignora la procedencia del cuadro más allá de 1655 cuando aparece citado por última vez por el marqués de Leganés. La obra fue adquirida por él probablemente en Italia, pues la fecha de ingreso en la colección coincide con los años pasados en Milán. En cualquier caso no pasó a la familia Altamira, pues es una de las obras que en 1711 el X conde de este título reclama a los testamentarios del III marqués de Leganés como una pintura ausente de la colección que le correspondía en su totalidad²¹⁰⁹, lo que indica que para entonces había salido de la misma.

Jonathan Brown consideró que la pintura de Leganés es la que se encuentra en el Ermitage de San Petersburgo firmado y fechado en 1628 (156,5 x 188). El cuadro procede de la colección de Josefina de Beauharnais, esposa de Luis Bonaparte, rey napoleónico de Holanda cuya colección se formó a comienzos del siglo. Esta procedencia y sus medidas impiden que se trate del cuadro de Leganés (Kagané).

Tradicionalmente se ha venido considerando que la obra de Leganés es la pintura que con el mismo tema se encuentra en el Museo de Bilbao (inv. 69/206; 180,3 x 231,6). Ésta llegó al museo en 1926 procedente de la marquesa de Balleroy, bisnieta del Mariscal Soult a quien habría sido regalado por el rey José I, como parte de los cuadros sacados del monasterio del Escorial²¹¹⁰. En el Escorial se encontraba desde que fuera citado en 1657 por el padre Santos en el capítulo vicarial. Esta zona del monasterio había sido remodelada por Velázquez en 1656 con pinturas obtenidas especialmente de regalos realizados al rey²¹¹¹. La existencia de una pintura del mismo tema en el inventario de Leganés y la seguridad que otorgaba la existen otros cuadros entregados por el marqués al monarca caso de la Inmaculada de Rubens del Prado y la entrega a Velázquez de un David también de Ribera, se consideraron argumentos



Ribera, *San Sebastián curado por Santa Irene*, San Petersburgo, Ermitage

²¹⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 1109

²¹¹⁰ Para el cuadro de Bilbao ver especialmente; Spinosa 2003, p. 266; Milicua en Padua Roma 1991, p. 24-27, y Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 194, núm. 17, con más precisiones sobre la historia de la pintura desde localización en el Escorial.

²¹¹¹ Bassegoda 2002, p. 179, núm. CV9. Considera cierta la identificación del cuadro de Bilbao con el que cita Santos en el capítulo Vicarial, pero nada dice de la posible entrega pro parte de Leganés.

suficientes para creer que el San Sebastián del Escorial era la misma obra que había tenido Leganés. Por otro lado el único argumento en contra de la identificación como era la existencia de otra pintura de San Sebastián en el inventario del Almirante de Castilla de 1647, donde se consignaba que fue regalada a Felipe IV, se desestimaba en relación al cuadro del Escorial, por no mencionar la presencia de las santas mujeres. Sin embargo algunos datos impiden que se pueda considerar segura tal identificación. Por un lado las medidas del cuadro de Leganés confirman que se trataba de un cuadro vertical. Aunque curiosamente son idénticas a las medidas, también verticales que citaba Santos en 1667, mientras el cuadro de Bilbao es horizontal. El hecho de que Santos se confundiese, podría también hacer creer que en el inventario de Leganés, las medidas estaban también erróneamente cambiadas. Sin embargo, una circunstancia parece definitiva para desestimar que el cuadro de Leganés sea el de Bilbao, la descripción que de él se hace en su propio inventario, que no coincide en los detalles. La pintura reflejaba a San Sebastián y una de las santas mujeres retirando las flechas “*y otra besando un paño*”²¹¹², actitud diferente a la segunda mujer del cuadro bilbaíno, que prepara el ungüento que aliviará las heridas. Hay que recordar además la existencia de una tercera versión de este tema relacionado con Ribera, aunque probablemente no es obra autógrafa, que se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, considerado por la crítica copia de un original perdido. Se conocen otras versiones de esta composición en la iglesia de los Santos Severino y Sossio de Nápoles, en colección privada romana, en la sede del gobierno de la República de San Marino, en el Museo de Bellas Artes de La Habana (Cuba) y en la colección Sindik en Boden (Suecia)²¹¹³. Por su formato vertical, esta versión se aproxima más a la posible pintura de Leganés, pese a no incluir el detalle del paño que individualiza su pintura.

A modo de conclusión y con los datos que ahora se tienen hay que descartar que Leganés regalara el cuadro a Felipe IV. En su poder se cita en junio de 1655, cuando Podestà lo tasa en 4400 reales. Es decir, nunca lo regaló en vida. Si bien pudo ser una donación de sus herederos, las fechas son muy justas pues la remodelación del capítulo vicarial fue en 1656, apenas unos meses después de que la obra se documente todavía en el Palacio de San Bernardo de Madrid, como propiedad de la colección heredada por Gaspar, II marqués de Leganés.



Ribera, *San Sebastián curado por Sant Irene*, Valencia, Museo de Bellas Artes.

- 1110** *Una pintura de ypomenes y atalante de guido viene de alto dos varas y terçia y de ancho tres varas y quarta n^o mill çiento y diez la taso en çinco mill y quinientos Reales* 50500

GUIDO RENI

Hipomenes y Atalanta

197 x 279 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1111; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1110; Conde de Altamira 1753, Pieza de las pinturas desnudas que mira al patio y jardín”, núm. 197; de Altamira 1711-mediados siglo XIX; José de Madrazo 1856, núm. 178; Marqués de Salamanca desde 1861, Quinta de Vista Alegre, núm. 178; Venta Salamanca 1867, núm. 63. Marqués de Salamanca 1868, núm. 63.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 444, núm. 178; Vista-Alegre, s. n., p. 444, núm. 178; Salamanca 1867, p. 47, núm. 63; Museo del Prado 1872, p. 130-31, núm. 273; López Navío 1962, p. 315; Museo del

²¹¹² A menudo se ha obviado esta frase en la transcripción de la entrada del inventario de Leganés cuando se utilizaba para justificar que se trataba de la misma obra.

²¹¹³ Spínosa 2003, p. 359, núm. C15; Spínosa 1979, p. 136, núm. 353-354 respectivamente.

Prado 1872, p. 130; Pérez Sánchez 1965, p. 170-171; Vannugli 1989, p. 68; Vannugli 1998, p. 19; Agulló 1994, p. 163.

Notas:

La pintura que tenía Leganés era una versión similar a la que se encuentra actualmente en el Museo del Prado (P3090), primera versión de todas las que se conocen con esta iconografía realizadas por Reni. Procede de la colección del marqués Serra, de donde fue adquirida por el conde de Peñaranda para el rey Felipe IV en 1664 y cuya trayectoria en las colecciones reales hasta su ingreso en el Museo del Prado está perfectamente documentada²¹¹⁴. Otra versión, hasta hace poco considerada el primer original, se encuentra en Nápoles, Museo de Capodimonte. Procede de la Galería Pertusati de Milán de donde pasó a Roma como propiedad de Capparini, de quien fue comprada en 1802 por Domenico Venuto para las colecciones de Fernando IV de Borbón, trasladada al palacio Farnese, y sucesivamente a Nápoles. En 1827 pasó al Museo Borbónico de la ciudad y en 1839 se cita en el Palacio Real de Nápoles²¹¹⁵. La de Leganés permaneció en su colección, siendo citada en un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII donde se incluye entre las obras de la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio²¹¹⁶. Posteriormente pasó a la casa de los condes de Altamira Altamira, estando documentada en 1753 en el Palacio de Morata, de donde la adquirió José de Madrazo antes de 1856, citándose en el catálogo de sus pinturas. El marqués de Salamanca la adquirió en 1861. Su rastro se pierde en la venta de esta colección en 1867 en París, donde se vendió en 3800 francos, tal y como se cita en el inventario del marqués en 1868. En el catálogo del Museo del Prado de 1872, se mencionaba que la de esta institución era copia de la que había pertenecido a José de Madrazo, y se citaba aún en poder de Salamanca²¹¹⁷. Una cuarta versión fue citada por Waagen en poder del duque de Sutherland en 1854²¹¹⁸. También se localiza una copia en la Rocca Borromeo en Angera, que Vannugli, considera realizadas a partir de las versiones de Leganés o Serra en el Milán de los años treinta o cuarenta del siglo XVII²¹¹⁹. También es probable que el marqués de Caracena obtuviese una copia a partir de las obras de Leganés o Serra, probablemente de éste último, dado que permaneció más tiempo en el estado de Milán²¹²⁰.

Sobre el origen de la de Leganés nada se puede afirmar sobre su condición de original o copia a partir de la de Serra, aunque Leganés se hizo con la suya antes de 1641, cuando Serra estaría comenzando sus actividades como coleccionista. Una posibilidad a tener en cuenta es que la de Leganés fuese una copia sacada de la obra de Serra, cuando estaba en poder de su anterior – y desconocido- propietario. En este sentido se ha apuntado que en el siglo XVII una versión de la



Guido Reni, *Hipomenes y Atalanta*, Madrid, Museo del Prado.



Guido Reni, *Hipomenes y Atalanta*, Nápoles Museo de Capodimonte.

²¹¹⁴Pérez Sánchez 1965, p. 170; Vannugli 1989, p. 65, núm. 3; Pepper 1984, p. 236, núm. 236; Bassechi 1977, p. 98, núm. 84b; Giovanna degli Esposti en Bologna 1988, p. 74, núm. 27.

²¹¹⁵ Pérez Sánchez 1965, p. 170; Pepper 1884, p. 236, núm. 59, copias; Baccheschi 1977, p. 97, núm. 84^a, núm. 103; Giovanna degli Esposti en Bologna 1988, p. 76, núm. 28; Vannugli 1989, p. 66 y 142, n. 75, con abundante bibliografía sobre su procedencia.

²¹¹⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²¹¹⁷ Hay que tener en cuenta como concluyó Pérez Sánchez, que el catálogo de 1872, comenzó a redactarse en 1867 cuando efectivamente la pintura aún era propiedad de Salamanca 1861.

²¹¹⁸ Cfr. Pepper 1984, p. 236, núm. 59.

²¹¹⁹ Vannugli 1989, p. 68.

²¹²⁰ Vannugli 1998, p. 19.

pintura de Reni se encontraba en la colección del duque de Mantua: *un quadro con la favola di Atalanta nel corso che raccoglie i pomi d'oro, due figure del naturale di mano di Guido Reni*, que aparentemente permaneció en Mantua hasta finales del siglo XVII. Aunque se duda de esta noticia, implicaría una amplia difusión del modelo de Reni en la Italia septentrional, del que se benefició Leganés.²¹²¹

El hecho de que la versión de Leganés no haya sido localizada, impide concluir muchas cuestiones sobre las copias y versiones de esta composición de Reni que permanecen en el aire.

- 1111** *Un descendimiento de la cruz en las faldas de nra señora y un angel que baja con la corona despinas en una mano y en la otra los clabos en piedra tiene de alto tres quartas algo menos y de ancho algo mas de media vara de mano de tiçiano con su marco n° mill çiento y bonçe la taso en seteçientos Reales* 8700

TIZIANO VECELLIO

Descendimiento o Piedad.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

-62,68 x +41,79 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1112; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1111.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

La descripción del inventario presupone una representación más cercana a la iconografía habitual de una *Piedad*, con Cristo en el regazo de su madre, que a un descendimiento de la cruz. No se relaciona con ninguna composición conocida de Tiziano.

- 1112** *Una pintura de nra señora con el niño en brazos que esta mamando y san joseph durmiente que le ynbio el cardenal de saboya al dho señor marques de leganes de nisa tiene de alto algo mas de dos varas y de ancho tres varas n° mill çiento y doçe la taso en tres mill Reales* 38000

ORAZIO GENTILESCHI

Descanso en la Huida a Egipto.

No localizada.

Documentada por última vez en 1883.

176 x 253 cm.

Procedencia: Cardenal Maurizio de Saboya; Regalado al Marqués de Leganés, probablemente en agosto 1639; Marqués de Leganés 1642, núm. 1113; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1112; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza que sigue a la sala de las batallas, núm. 1212; Conde de Altamira siglo XVIII-1ª ½ XIX; José de Madrazo 1856, núm. 153; Marqués de Salamanca 1861, Palacio de Vista Alegre, núm. 153; Marqués de Salamanca 1868, núm. 152; Marqués de Salamanca 1883, núm. 545.

²¹²¹ La noticia parte de Braghirolli "Guido Reni e Ferdinando Gonzaga", *Rivista Storica Mantovana*, I, 1885, pp. 88 y ss; recogida en Pepper 1984, p. 236, núm. 59. Giovanna degli Esposti en Bologna 1988, p. 76, núm. 28. Sin embargo Vannugli 1989, p. 143, n.84 desmonta la teoría del patrocinio por los Gonzaga de este cuadro, atribuyéndolo a un error de Braghirolli y afirmando cómo Pepper ignora esa posibilidad en obras posteriores.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 39-40 López Navío 1962, p. 315; Bissel 1981, p. 219-220; Pérez Sánchez 1965, p. 505; Vista-Alegre, s. n., p. 39-40; Vaquerizo Zapata 1993, II/II, p. 228; Roma-New York-Sant Louis, 2001-2002, p. 217.

Notas:

La descripción evidencia la relación de la pintura con una copia del *Descanso de la Huida a Egipto* tema abordado por Gentileschi en varias ocasiones. Una se conserva en Viena (Kunsthistorisches Museum, (L. 139 x 216 cm). Fue adquirida por el duque de Buckingham entre 1625 y 1628 y probablemente pintada por el artista en París²¹²². Otra atesorada por el Louvre de París (158 x 225 cm.) procede de la colección de Everard Jaback alrededor de 1637 quien la vendió a Luis XIV en 1671²¹²³. La última, conservada en el Paul Getty Musuem de Malibú, Estados Unidos (139 x 163), fue probablemente realizada también en Inglaterra.



Gentileschi, *Descanso en la Huida a Egipto*, Malibú, Paul Getty Museum.

Ninguna de las mencionadas puede relacionarse por tanto con la que tenía Leganés. Ésta había sido entregada por el cardenal Maurizio de Saboya, como afirma el inventario de 1655. La mención a Niza se refiere a la ciudad piemontesa de Niza della Palla, tomada por los ejércitos conjuntos de Leganés y de Maurizio en agosto de 1639 que deben ser consideradas como la más probable fecha y circunstancia del regalo²¹²⁴.

Dado que las tres obras mencionadas tienen su origen fuera de Italia, es muy posible que la versión de Leganés, nada tuviese que ver con ninguna de ellas, sino con otra cuyo origen no ha sido trazado, presumiblemente realizada por Gentileschi durante su etapa genovesa. Además, dado que Gentileschi dejó Italia en 1626, esa versión había de ser anterior a las conocidas actualmente.

La pintura de Leganés, permaneció en sus colecciones durante todo el siglo XVII, pasando a la colección Altamira, y siendo citada en 1726, con una considerable ampliación lateral hasta alcanzar cinco varas, casi cuatro metros: *Otro Quadro de Zinco varas de ancho donde esta nra s^{ra} dando de mamar al Niño y sⁿ Joseph durmiendo, n^o 1212*²¹²⁵. Posteriormente sería modificada hasta su tamaño original, dado que en 1856 se cita con idénticas medidas de su compañera *Lot embriagado por sus hijas* (cat. 758) en poder de José de Madrazo. La descripción prueba que se trataba de una versión más de las pinturas de Viena, París o Malibú. Fue adquirida hacia 1861 por el marqués de Salamanca, perdiéndosele la pista tras su muerte en 1883, Pérez Sánchez mencionó una versión parcial en la Escuela de Nobles Artes de Barcelona²¹²⁶, cuya relación con la de Leganés, no puede ser probada.



Gentileschi, *Descanso en la Huida a Egipto*, Viena Kunsthistorisches.

²¹²² En 1649 fue comprada en almoneda por el archiduque Leopoldo Guillermo, Bissel 1981, p. 183-184, núm. 57. Una buena copia se conservaba en la Galleria Canesa de Roma (140 x 105 cm).

²¹²³ Bissel 1981, p. 184, núm. 58.

²¹²⁴ Véase el capítulo de las actividades de Leganés en Milán, para un análisis de las relaciones entre ambos personajes.

²¹²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

²¹²⁶ Según se menciona en Ainaud 1947, p. 402.

- 1113** *Un parnaso en tabla de muchas musicas con varios ynstrumentos de mano de pablo verones de alto algo mas de una vara y de ancho bara y media con su marco n° mill çiento y treçe la taso en dos mill reales* 20000

CARLETTO CAGLIARI

Las Piérides vencidas por las Musas.

No localizado.

Documentado por última vez en 1868

T. 86 x 128 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1114; Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1113; Conde de Altamira, 1726, Palacio de San Bernardo, Segunda pieza tras el salón entre los dos patios, núm. 1113. Condes de Altamira, s. XVIII-XIX; José Madrazo 1856, núm. 310; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 310; Marqués de Salamanca 1868, núm.310.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Madrazo 1856, p. 76. núm. 310; Vista-Alegre, s. n., p. 76. núm. 310; Vaquerizo Zapata 1993, II/II, p. 143.

Notas:

En 1726 se cita como obra de un flamenco, lo que indica que la autoría a Veronés de 1655 no era evidente.

Fue Madrazo quien reconsideró la atribución a Paolo Cagliari, considerando la pintura obra de su hijo Carletto, y definió con precisión el tema mitológico del cuadro obtenido de la casa Altamira, donde se consideraba obra de Veronés. El inventario de Madrazo aporta la mejor descripción de las pinturas:

310 *Las Piérides vencidas por las Musas*

Sobre un frondoso cerro, á la izquierda, están las nueve Musas presididas por Apolo; y por entre los árboles aparece volando el caballo Pegaso. Al pié del monte están las nueve princesas cantando y tocando diversos instrumentos, y á la izquierda, formando grupo, las Ninfas del Parnaso, nombradas por Apolo jueces de la competencia. En segundo término se ve á las Piérides fugitivas trasformadas en urracas en castigo de sus habladurías contra Apolo.

La obra pasó a poder del marqués de Salamanca, quien la destinó al palacio de Vista Alegre, en su poder se cita por última vez en el inventario levantado a la muerte de su esposa en 1868.

- 1114** *Una nra señora en tabla con el niño junto al pecho tiene una faja negra por m^{ta} medio del cuerpo de mano de caleys de alto una vara y doçauo y de ancho tres quartas algo mas con su marco n° mill çiento y catorçe se taso en m^{ta}*

“CALEYS”

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 90,54 x 62,67 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1115; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1114.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de nra sra con el niño a los pechos n° mil cientos y catorce*²¹²⁷.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹²⁸.

1115 *Un frutero con melocotones y ubas en una salba de panfilo niuolone en tabla de alto media varas menos dos dedos y de ancho dos terçias menos tres dedos con su marco n° mill çiento y quinze se taso en morata*

PANFILO NUVOLONE

Bodegón con Melocotones y uvas.

No localizada

Documentada por última vez en 1655

T. 38,31 x 50,5 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1116; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1115.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315; Spike 1983, p. 33; Salerno 1984a, p. 62. Jordan & Cherry, 1985, p. 5; Zeri y Porzio 1989 I, p. 226; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 165; Ferro 2003, p. 165; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 38.

Notas:

En el inventario de las casas de Morata la pintura se describe como *sobrepuerta de unas ubas y cuatro melocotones*²¹²⁹, lo que aporta mayor detalle al modelo que poseía el Marqués.

Atribuidos a Nuvolone se conocen numerosos ejemplos de Naturaleza Muerta con uvas y melocotón, siempre siguiendo los pequeños bodegones puestos de moda por Fede



Panfilo Nuvolone, *Naturaleza Muerta con uvas y melocotones* Colección Lodi.

Galicia y teniendo como referencia el de Ambrogio Figino de la antigua colección Lorenzetti. El principal de los modelos de

Pánfilo es el *Plato con melocotones uva blanca uva negra y pámpano* en colección privada (T. 33 x 44cm)²¹³⁰. Firmado en 1620, fue el que perteneció al Cardenal Monti, y estuvo en la colección Dubini en los años. No puede ser el de Leganés porque solo tiene tres melocotones. Parecida es la *Copa metálica con melocoton uva blanca y negra* de la colección Borromeo en Isola Bella, (T. 34,5 x 46,7 cm)²¹³¹. Esta pintura por su parte trasera tiene escrito a lápiz el

número 45 y la inscripción “di Cesano”, que indica que estuvo en la villa de Cesano Maderno de donde pasó a la familia Borromeo por legado matrimonial después de la muerte de Bartolomeo Arese (1610-1674). Estuvo durante mucho tiempo atribuido a un flamenco, debido a la virtuosa técnica, lo que podría ser un argumento para relacionarlo con el de Leganés, además tiene cuatro



Panfilo Nuvolone, *Naturaleza Muerta con uvas y melocotones*, col Part. antes colección Dubini.

²¹²⁷ AHPM, 6267, f. 110v; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²¹²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹²⁹ AHPM 6267, f. 703.

²¹³⁰ Zeri & Porcio, 1989, p. 226; Morandotti 2000, p. 138, núm. 34; Ferro 2003, p. 165. Una variante de éste firmado en 1617 paso por una venta privada vienesa siendo dado a conocer en De Logu 1962, p. 28.

²¹³¹ Morandotti 2000, p. 139, núm. 35; Ferro 2003, p. 165.

melocotones como el suyo, pero dada su ubicación en la colección Arese desde antiguo, habría de ser un modelo a partir del cual se realizara la copia para el Marqués. De éste hay una réplica con ciertas diferencias en colección privada en Piacenza²¹³². Otro ejemplo notable es la *Copa blanca con melocotón uva blanca y negra y autorretrato* (T. 34,6 x 47 cm), de colección privada²¹³³. Tiene tres melocotones, es la de más reciente aparición, y es interesante por tener el autorretrato del autor reflejado en el mástil de la copa. Sin embargo nada se sabe de su origen. Similar a ésta última es la *Copa metálica con melocotones y uvas blancas y negras*, (T. 30,5 x 41,8 cm) de colección privada, que es réplica del que estuvo en la colección Dubini, pero nada se sabe sobre su procedencia y únicamente tiene dos melocotones²¹³⁴. Federico Ferro menciona otra que pasó en 2001 por la casa Finarte de Milán²¹³⁵. Finalmente Luigi Salerno en 1984 mencionaba una *Frutiera con uva e pesche* en la colección de Silvano Lodi (T. 35x 43) inédito hasta entonces²¹³⁶. Por sus elementos, medidas sería el más similar al que tuvo Leganés, aunque no hay trazos de números de colección en la tabla, ni nada se sabe sobre la procedencia de la pintura de la colección Lodi, que permita una vinculación clara.



Panfilo Nuvoione, *Naturaleza Muerta con uvas y melocotones*, Isola Bella

1116 *Una ympresa del çencho tiene de alto dos varas y quarta y tres baras de ancho*
m^a n^o mill çiento y diez y seis se taso en morata

ANÓNIMO

Batalla de Cencho

No localizada.

188,05 x 250,74cm. aprox.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1117; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1116.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se aparece registrada en el inventario de este lugar ²¹³⁷.

No hay más datos sobre esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo ²¹³⁸.

1117 *Otra ympresa de beruga y creçentin del mismo tamaño n^o mill çiento y diez y*
m^a siete se taso en morata

²¹³² Arisi 1995, p. 48-49, fig 2.

²¹³³ Morandotti 2000, p. 140, núm. 36; Ferro 2003, p. 165.

²¹³⁴ Morandotti 2000, p. 142, núm. 37. Ferro 2003, p. 165.

²¹³⁵ Ferro 2003, p. 165; Finarte Milán, venta 1138, 13 junio 2001, p. 48-49, n^o 25.

²¹³⁶ Salerno 1984b, p. 54-55. Zeri & Porcio, 1989, p. 226.

²¹³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc 4

²¹³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

ANÓNIMO

Batalla de Verrua y Crecentino

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm.1118; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1117.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se aparece registrada en el inventario de este lugar ²¹³⁹.

No hay más datos sobre esta pintura. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁴⁰.

1118 *Otra ynpresa de Villanueva de asti del mismo tamaño n° mill çiento y diez y ocho la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Batalla de Villanueva de Arte

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1119; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 118; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Repostería”, núm. 2257.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro es la Plaza de villa Nueva de bastti con el n° 2257* ²¹⁴¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1119 *otra ynpresa de pontestura del mismo tamaño n° mill çiento y diez y nueue le taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Batalla de Pontestura

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

²¹³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²¹⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²¹⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm.1120; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1119.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁴².

1120 *Otra de asti del mismo tamaño n° mill çiento y veinte la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Batalla de Aste

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1121; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1120; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Repostería”, núm. 2255

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro quadro de dos baras y media de altto y lo mismo de ancho es la Plaza de bastti Ganada por el Marques de Leganes n° 2255* ²¹⁴³. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1121 *Otra de moncalbo del mismo tamaño n° mill çiento y veinte y uno la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Batalla de Moncalbo

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1122; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1121; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Repostería”, núm. 2256

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro es la Plaza de Moncaluo n° 2256* ²¹⁴⁴. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

²¹⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107.

²¹⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

1122 *Otra ympresa de trin del mismo tamaño n^o mill çiento y veinte y dos*

ANÓNIMO

Batalla de Trin

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1123; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.1122.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Junto a sus compañeras (cat. 1124 y 1123), fue entregada al Rey, según consta en el documento de Tasación, sin embargo no se ha localizado en inventarios reales de fecha posterior.

1123 *Otra de santia del mismo tamaño*

ANÓNIMO

Batalla de Santia

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1124; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1123.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Junto a sus compañeras (cat. 1122 y 1124), fue entregada al Rey, según consta en el documento de Tasación, sin embargo no se ha localizado en inventarios reales de fecha posterior.

1124 *Otra de turin del mismo tamaño = estas tres pinturas de los n^{os} mill çiento y veinte y dos = mill çientos y veinte y tres y mill çiento y veinte y quatro se dieron Dadas a su mag^d en vida de su ex^a a su mag^d*

ANÓNIMO

Batalla de Turín

188,05 x 250,74cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1125; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1124.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Junto a sus compañeras (cat. 1122 y 1123), fue entregada al Rey, según consta en el documento de Tasación, sin embargo no se ha localizado en inventarios reales de fecha posterior.

1125 *Una caza de lobos y çorras y dos hombres a cavallo y una muger que lleba un alcon en la mano y otras tres figuras d cazadores tiene de alto tres varas y de largo quatro n^o mill çiento y veinte y çinco la tasa en dos mill y duçientos Reales*

20200

PETER PAUL RUBENS

Caza del Lobo.

Nueva York,
Metropolitan Museum,
Inv. 10.37

245,4 x 376,2 cm.

Inscripciones: 1125



Procedencia: Philippe Charles d'Arenberg, duque de Aarschot 1616-1617; Adquirido en su almoneda por el marqués de Leganés 1640; Marqués de Leganés 1642, núm. 1126; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1125; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería Grande del Cuarto Bajo, núm. 1125; Condes de Altamira siglo XVIII; Conde de Altamira 1812, Palacio de San Bernardo, Estrado del cuarto Bajo; Extraído por el ejército francés 12 noviembre 1812; París Museo Louvre 1814; Devuelto al Conde de Altamira en 1815; Vendido por el conde de Altamira en París a J. Smith en 1820; vendido a Sir Alexander Baring I conde Barón de Ashburton en 1824; por descendencia William Bingham Baring, II barón de Ashburton hasta 1864; por descendencia Louisa Ashburton, Kent House Londres (m. 1903) hasta 1907; venta Wertheimer, Londres 1907; A. Sullery y Co., Londres 1908; adquirido por el Metropolitan Museum of Art, John Stewart Kennedy Fund en 1912.

Bibliografía: Louvre 1814, p. 85, núm. 102; Smith 1830, p. 273-274, núm. 925; Rooses 1886-1892, IV, p. 341, n^o 1156 (según DP); Beroqui 1932, p. 96; Goris & Held 1947, p. 41, núm. 94; Díaz Padrón 1976, p. 881; Liedke 1984, I, p. 198 (con abundante bibliografía); Balis 1986, p. 95, núm. 2 (con abundante bibliografía); Vergara 1994, p. 279, núm. A65; Jaffè 1989, p. 213-214, núm. 345; Burke & Cherry 1997, I, p. 348; Vergara 1999a, p. 114-115.

Notas:

La caza del Lobo es una de las mejor documentadas obras de la colección de pinturas del marqués de Leganés. Según se desprende de la correspondencia de Rubens en 1616 tanto el embajador inglés en las Provincias Unidas, Sir Dudley Carleton, como el archiduque Alberto

estuvieron interesados en ella y trataron de adquirirla. Especialmente el primero de ambos quien trató de comprarla a través de sus agentes en el sur de los Países Bajos. Sin embargo, finalmente fue adquirida por el duque de Aarschot por 100 libras²¹⁴⁵. En su poder permaneció y fue por él llevada a España, donde a su muerte en 1640 su colección salió a subasta pública en Madrid, siendo adquirida por el marqués de Leganés el 7 de octubre 1641 en precio de 4400 reales, después de que hubiera estado valuada en 6600²¹⁴⁶. En poder de Leganés permaneció hasta su muerte, pasando a sus descendientes hasta que por fallecimiento del III marqués pasó a poder de los condes de Altamira, como toda la colección de pinturas. En 1726 se inventaría en el Palacio de la calle San Bernardo, ya como propiedad de Altamira en una de las estancias más representativas y públicas: la Galería Grande del Cuarto Bajo. Significativamente en este momento se considera que la obra retrata a Rubens, su mujer y su hijo cazando: *Otro Quadro de tres baras de alto y quatro de ancho donde estta rubens retratado estta a caballo, y su mujer con un alcon en la mano y su Hijo que estan en caza de lobos, y rubens estta en un caballo tordo, y dos Hombres todo de su mano n° 1125*²¹⁴⁷. Bajo esta supuesta iconografía se mantuvo el cuadro en la colección de los condes de Altamira, hasta que en 1812 fue secuestrada por el ejército francés del estrado del cuarto bajo del palacio donde se encontraba: *Un gran quadro que representa a Pablo Rubens a cavallo con su muger e hijos en una Caceria de Lobos Zorras, quadro de toda estimacion, apaisado de 5 var y 4 de alto*²¹⁴⁸. Tras ser expuesta en el museo Louvre, donde se sigue considerando que representa a la familia de Rubens, fue devuelta a sus propietarios españoles, quienes la vendieron en París en 1820 a J. Smith, según el inventario de la colección de éste último. Posteriormente pasó por manos de diversos propietarios en el Reino Unido, hasta ser adquirido por el Museo de Nueva York en 1912.

La obra ha sido considerada la original de las tres que se conocen con el mismo tema. Las otras dos se localizan en la Colección Lord Methuen en Corsham Court en el Reino Unido, y en el Museo del Ermitage en Leningrado. La primera puede ser identificado con la réplica que finalmente adquirió Sir Dudley Carleton²¹⁴⁹. Aunque se ha supuesto participación de Frans Snyders en la realización de los animales, Arnout Balis defendió la autoría unilateral de Rubens en función de la calidad de los mismos. También debe descartarse la posible intervención del taller en la pintura, como se demuestra por la propia correspondencia del artista.

1126 *Otra de un tigre con cantidad de perros unos que le tienen asido y otros eridos tienen de alto tres varas y de largo cinco n° mill ciento y veinte y seis le taso en dos mill y duzientos Reales* 20200

PAUL DE VOS

Caza del Tigre

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

250,74 x 417,90 cm aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1127; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1126; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala del cuarto bajo”, núm. 2288; Marqués de Salamanca 1867, núm.135, vendida en París.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 101; López Navío 1962, p. 316; Díaz Padrón 1976, p. 1807; Vaquerizo Zapata 1993, II/III, p. 244.

²¹⁴⁵ Vease Rooses & Ruelens 1887-1909, II, p. 85 – 120. El mejor resumen en Balis 1984, p. 98-99 y notas.

²¹⁴⁶ Burke y Cherry 1997, I, p. 338. Para un análisis de la influencia de la colección Aarschot en el coleccionismo madrileño véase Pérez Preciado 2005.

²¹⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14,

²¹⁴⁸ AHN-N, Baena, C^a 291.

²¹⁴⁹ Balis 1986, p. 99.

Notas:

Adquirida en la almoneda del duque de Aarschot el 7 de octubre 1641 por 2750 reales²¹⁵⁰.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: *Otro Quadro de mano de Pedro vos de tres baras, menos quartta de altto y quattro [f. 108] de ancho donde ai un tigere acometido de nueve perros n° 2288* ²¹⁵¹. Posteriormente se cita en la lista de pinturas secuestradas por los franceses de las casas de los condes de Altamira el 12 noviembre de 1812, entre los cuadros sacados de la Alcoba y antealcoba de la habitaciones de Maria Agustina: *un quadro grande como de 5 a 6 [varas] la lucha de unos perros con tigres*²¹⁵². Por tamaño esta entrada ha de corresponder con la de Paul de Vos, aunque el ejército francés también secuestro otra lucha del Tigre que se localizaba en la pieza de comer del cuarto bajo²¹⁵³.

Dadas sus grandes medidas ha de corresponder con el que poseyó el marqués de Salamanca, y que se documenta en la venta de su colección de 1867, pese a no aportar procedencia alguna. El catálogo de la venta aporta la mejor descripción de esta enorme pintura:

Vos

135 Chasse au tigre

un tigre caché dans les collines boisées d'un paysage a l'aspect sauvage, a été dépisté et poursuivi par une meute nombreuse, il a jusqu'alors fait succomber la plu part de ses ennemis acharnés. Au moment où nos regard saisissent la lutte, le tigre, encore debout, mais à demirenversé sur le devant, est entouré de cinq chiens qui l'ont attaqué en même tems ; l' un d' eux est gisant sur lesol, le second, renversé sur le dos, n' en a pas moins saisi par la cuisse le sauvage animal ; un troisième est également rerrassé en avant, et les griffes du tigre vont entrer dans ses chairs ; un quatrième va être mis hors de combat, car le tigre, de ses puissantes dents, lui brise une patte ; le dernier, seul encore vigoureux et sans blessure, a saisi la bête féroce par le cou. A droite, un chien ets reste sur le sol, tandis qu'un autre se montre en partie et va ateindre l'ennemi ; à gauche, un desp lus empressés de la meute rend les derniers soupirs, tandis qu'un de ses compagnons, blessé à la patte droite, s' éloigne en burlant

254 x 443.

Desde entonces no hay más noticias de esta pintura. Aunque se cita en el inventario del marqués levantado en 1868 donde se afirma que fue efectivamente vendida en París. Díaz Padrón citó la entrada de la colección entre las pinturas anónimas de caza, sin localizar.

1127 *Otra pintura de un aparador de basos y jarros y platos tiene de alto una bara y vara y terçia de largo de mano de un olandes n° mill çiento y veinte y siete le taso en quinientos Reales*

0500

ANONIMO HOLANDES.

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Duque de Aarschot agosto 1641, núm. 46; Almoneda Arschoot octubre 1642, adquirido por el Marqués de Leganés; Marqués de Leganés 1642, núm. 1128; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, 1127

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Burke & Cherry, 1997, I, p. 348 y 352; Pérez Preciado 2005, p. 28, 35 n. 109; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 37.

Notas:

²¹⁵⁰ AHPM, 5339, f. 1267; Burke-Cherry, 1997, I, p. 348.

²¹⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

²¹⁵² AHN-N, Baena, Cª 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

²¹⁵³ Ibidem.

La serie de bodegones anónimos se cita por primera vez en la colección del duque de Aarschot, el 9 agosto 1641, fueron descritos por Juan de la Corte y Antonio Puga como: *46 Quatro lienços de mesas con uidrios de vara y quarta de largo y tres cuartas de alto con molduras de pino dadas de negro = el uno uidrio y ostras = otro de pasteles y un pastel otro de unos limones y unas ostras y un caldero = otro de un capon asado y unas muecas tasado en ciento y cinquenta ducados cada uno 60600*²¹⁵⁴. En la subsiguiente almoneda de los bienes del duque celebrada en el otoño de ese año fue adquirida el día 7 de octubre por el marqués de Leganés: *en el dho quatro bodegones con mesas pintadas y bidrios de bara y quarta de largo y tres cuartas de alto n° 46 en mil y doscientos rreales de vellon cada uno*²¹⁵⁵ es llamativo que las pinturas fueran finalmente adquiridas por Leganés por 4800 reales, es decir, por poco más de dos tercios del valor original de las pinturas, aprovechando la rebaja realizada por los testamentarios del duque.

Los cuatro cuadros permanecerían en poder de Leganés hasta su muerte siempre en el palacio de San Bernardo en Madrid. Desde entonces no han sido documentados. Es muy probable que las serie al completo pasara a poder del X conde de Altamira, Antonio Moscoso en 1711, dado que no reclamó los cuadros durante la revisión de la colección que había heredado en esa fecha²¹⁵⁶. Sin embargo no se documentan con seguridad en posteriores inventarios de la familia Altamira.

1128 *Otra de la misma manera n° mill çiento y veinte y ocho la taso en quinientos R^s*

0500

ANONIMO HOLANDÉS.

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Duque de Aarschot agosto 1641, núm. 46; Almoneda Arschoot octubre 164, adquirido por el Marqués de Leganés; Marqués de Leganés 1642, núm. 1129; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1128

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Burke & Cherry, 1997, I, p. 348 y 352; Pérez Preciado 2005, p. 28, 35 n. 109; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 37.

Notas:

Véase cat. 1127

1129 *Otra de la misma manera n° mill çiento y veinte y nueue la taso en quinientos R^s*

0500

ANONIMO HOLANDÉS.

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Duque de Aarschot agosto 1641, núm. 46; Almoneda Arschoot octubre 164, adquirido por el Marqués de Leganés; Marqués de Leganés 1642, núm. 1130; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1129.

²¹⁵⁴ AHPM 5993, f. 1229. Incluido en Burke & Cherry, 1997, I, p. 352.

²¹⁵⁵ AHPM 5993, 1267.

²¹⁵⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Burke & Cherry, 1997, I, p. 348 y 352; Pérez Preciado 2005, p. 28, 35 n. 109; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 37.

Notas:

Véase cat. 1127

1130 *Otra de la misma manera nº mill y çiento y treinta taso en quinientos R^s*

0500

ANONIMO HOLANDES.

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 111,44 cm. aprox.

Procedencia: Duque de Aarschot agosto 1641, núm. 46; Almoneda Arschoot octubre 164, adquirido por el Marqués de Leganés; Marqués de Leganés 1642, núm. 1131; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1130

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Burke & Cherry, 1997, I, p. 348 y 352; Pérez Preciado 2005, p. 28, 35 n. 109; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 37.

Notas: Véase cat. 1127

1131 *Otra pintura de nra señora con el niño sentado en el suelo y san juan de rodillas y un angel detrás de mano del fixin con su marco de hebrano y remate y pila de plata nº mill çiento y treinta y uno = esta pintura dio su ex^a en vida al señor conde duque*

AMBROGIO FIGINO

Virgen con el Niño, San Juan y un Ángel.

No localizada.

por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1132; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1131.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Díaz Padrón 1976, p. 1088.

Notas:

La obra aparece citada como pintura de “fixin”. Cita problemática por cuanto López Navío afirmó no conocer la identidad oculta bajo esta denominación. Asimismo, ignoramos las causas por las que Díaz Padrón citó la entrada inventario sin identificar la pintura, pero considerando que trataba de un pintor flamenco del siglo XVII.

Aunque más conocido por la realización bodegones y retratos, Ambrogio Figino también realizó pintura religiosa. Si bien ésta no ha podido ser localizada, se conocen dibujos y bocetos suyos en los que trabajó sobre composiciones similares como los tres que se encuentran en

Windsor, Royal Library, inv. 6957, 6958 y 6960²¹⁵⁷. En el segundo de éstos se intuye un rostro tras la Virgen que bien pudiera tratarse del ángel descrito en la obra que poseía Leganés.

La pintura estaba entre una de las más preciadas de Leganés, puesto que, según el inventario, fue entregada por él al Conde Duque. Bajo esta mención puede esconderse la personalidad del Conde Duque de Olivares, al que entregaría la pintura antes de 1645 cuando fue exiliado de Madrid. Aunque, más probablemente, se tratase de don Luis de Haro, en ocasiones mencionado como Conde Duque, con quien se fortalecieron las relaciones en los últimos años de vida de Leganés, cuando la pintura debió de serle entregada. En cualquier caso, entre las pinturas que dejó don Luis de Haro a su muerte en 1662 no se cita obra similar²¹⁵⁸.

1132 *Otra pintura de la magdalena de mano del tiziano es copia tiene de alto una vara y dos terçias de ancho n° mill çiento y treinta y dos la taso en dos mill Reales* 20000

TIZIANO VECELLIO (copia)

La Magdalena.

83,58 x 55,72 cm. aprox.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés, 1642, núm. 1133; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1132.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Probablemente copia de alguna versión de la Magdalena de Tiziano, quizás realizada a partir de las mismas que ya poseía Leganés (véase cat. 11). Salió de la colección Leganés antes de 1711. En esa fecha se anota su ausencia en la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira²¹⁵⁹. Leganés llegó a poseer otra versión similar (Cat. 1215).

1133 *Un disinio en papel con su marco de nra señora de cosa de una quarta de alto y media de ancho n° mill çiento y treinta y tres la taso en mill y duçientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Virgen María

P. 20,89 x 41,79 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1134; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1133.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

²¹⁵⁷ *Catálogo. Italian Drawings XV/XVI century*, n° 326 Codex Smithianus, n° 89, 90 y 92 verso, respectivamente

²¹⁵⁸ De Frutos 2005, Apéndice documental, p. 11 y ss. Tampoco entre los bienes de su hijo el Marqués del Carpio aparecen citadas obras atribuidas a Figino, Burke & Cherry 1997, I, p. 462 y 22; 726 y ss; 815 y ss; 830 y ss.

²¹⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

No hay más datos sobre este dibujo que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las obras reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁶⁰.

- 1134** *Una pintura de pablo caliari pintor veronensis tiene de alto tres quartas y de ancho dos terçias es de medio cuerpo pequeño n° mill çiento y treinta y quatro la taso en duçientos y veinte Reales* 0220

PAOLO CALIARI, VERONÉS

Retrato de busto

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

62,68 x 55,72 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1135; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1134.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Retrato original de Veronés según se deduce de la descripción que del autor se hace en el documento de tasación de 1655, donde evidentemente se está leyendo la firma que se veía sobre el cuadro: “pablo caliari pintor veronensis”. Esta frase puede indicar que se trata de un autorretrato. De hecho es la lectura exacta de la cartela que acompaña a la efigie del pintor en las *Meraviglie dell'arte* de Ridolfi publicado en 1648²¹⁶¹, que deriva de un cuadro conocido únicamente a través de copias con variantes, una de las cuales cita Marini en colección privada en 1968, sin reproducir²¹⁶².

- 1135** *Otra de jacob o aponte vasanensis pintor tiene de alto dos terçias y de ancho m^a media vara n° mill çiento y treinta y çinco la taso en morata*

LEANDRO BASSANO

No localizado. Documentado por última vez en 1868

Retrato de Jacopo Bassano

70 x 56 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1136; Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1135; Conde de Altamira 1753, Palacio de Morata, Pieza más afuera que tiene la entrada por la escalera, núm. 233; Conde de Altamira siglo XIX; José Madrazo 1856, núm. 23; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 23; Marqués de Salamanca 1868, núm. 23.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Agulló 1994, p. 165; Madrazo 1856, p. 12; Vista-Alegre, s. n., p. 12; Arslan 1960, p. 274; Vaquerizo Zapata 1993, II/II, p. 19.

²¹⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²¹⁶¹ Ridolfi 1648, p. 372.

²¹⁶² Marini ed. 1976, p. 134, núm. 370, y p. 84.

Notas: La descripción cita el cuadro como “un medio cuerpo de Jacobus aponte Vasanensis, pintor insigne”, lo que puede implicar tanto un autorretrato con una inscripción posterior, como más probablemente, la imagen de Jacopo realizada a partir de los modelos realizados por su hijo Leandro.

La pintura permaneció en la colección Altamira durante todo el siglo XVIII y principios del XIX, siendo una de las más estimadas del conde Vicente Joaquín de Moscoso, dado que fue restaurada en 1807 por Francisco Carafa²¹⁶³. Adquirida poco después por José de Madrazo, la pintura se define en su colección como un retrato de Jacopo realizado por Leandro²¹⁶⁴. Posteriormente pasó a poder del marqués de Salamanca, en cuyo poder se cita por última vez en el inventario de 1868.

Aunque en 1660 una fuente describe un autorretrato de Jacopo



Leandro Bassano, *Jacopo Bassano*. Viena, Kunsthistorisches Museum

en una colección veneciana, no se conservan más que réplicas de su hijo Leandro, cuya imagen fue grabada por Giacomo Piccini e ilustraba la biografía del artista en el repertorio de *Le Maraviglie dell'arte* de Carlo Ridolfi de 1648²¹⁶⁵. De todas las pinturas que nos han llegado, la más significativa es la que se conserva en el Kunsthistorisches de Viena (núm. 282), que presentaba al artista con los útiles de pintor, paleta, tiento, pinceles y un libro. Este sería el modelo del que parten otras copias del busto del pintor pero sin sus instrumentos, como la conservada en los Uffizi (inv. 1825), que es idéntico al que alberga el Museo del Prado (P32), que hay que sospechar como modelo más cercano al que tuvo Leganés, cuya descripción demuestra ser similar al resto de versiones

conocidas y de tamaño ligeramente mayor que la perteneciente a la Colección Real²¹⁶⁶. Ésta había sido adquirida en Inglaterra por Teniers para el conde de Fuensaldaña, pasando posteriormente a poder de Felipe IV²¹⁶⁷.

Durante el siglo XVII algunos coleccionistas privados poseyeron obras similares, como el Almirante de Castilla, quien el la llamada pieza del Ayo de su palacio tenía: *una pintura en lienzo de vara y dos dedos de alto y vara y seis dedos de ancho en que ay un medio cuerpo de Basan con paletta y pinçeles en la mano y una rropa afforrada en marttas en trescientos ducados 3.30*²¹⁶⁸. Ésta podría tratarse de la que pintura del Prado, dado que en la Colección Real solo aparece en el siglo XVIII.



Giacomo Piccini
Jacopo Bassano.



Leandro Bassano
Jacopo Bassano. Madrid, Museo del Prado

1136 *Un mapa de papel qº tiene un letrero q dice discrezion de esguizaros aforrado en lienzo tiene de alto una vara y de ancho vara y media nº mill çiento y treinta y seis la tasa en mill Reales*

10000

²¹⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

²¹⁶⁴ Madrazo 1856, p. 12.

²¹⁶⁵ Ridolfi 1648, I, p. 372.

²¹⁶⁶ Ver Barcelona 1997, p. 88, núm. 12; Madrid 2001, p. 159, núm. 34.

²¹⁶⁷ Vergara 1989, p. 132. Aunque se ha supuesto su inclusión entre los autorretratos de artistas que se encontraban en 1666 en la Galería del Mediodía, el cuadro no se individualiza hasta 1747 entre las pinturas que entraron en la colección en el reinado de Felipe V, cuando es descrita con el núm. 213, aún visible en el lienzo, aunque se considera obra de Tintoretto (para el inventario ver Aterido, Martínez, Pérez Preciado 2005, II, p. 144).

²¹⁶⁸ Burke & Cherry 1997, I p. 905, núm. [135].

ANÓNIMO

Mapa de la región de Esquizaros

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

P. 83,58 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1137; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1136.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

No hay más datos sobre este dibujo que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las obras reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁶⁹.

- 1137** *Otro mapa en papel aforrada en angeo del estado de milan que fue dedicado al cardenal albornoꝝ que tiene de alto vara y quarta y de ancho vara y media n^o mill çiento y treinta y siete la taso en mill Reales* 16000

ANÓNIMO

Mapa del Milanesado

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

P. 104,47 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1138; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1137.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

No hay más datos sobre este dibujo que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las obras reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁷⁰.

- 1138** *Una copia de Rafael de urbino de nra señora con el niño en sus faldas q esta arrimado a santa ana y san juan yncado de Rodillas y san Joseph Retirado a un lado de un palmo de alto en tabla y de ancho poco menos de palmo n^o mill çiento y treinta y ancho la taso en dos mill Reales* 26000

RAFAEL (copia)

Virgen del Divino Amor (copia)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 20,89 x menos de 20.89 cm. aprox.

²¹⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²¹⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1139; Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, nº 1138.

Bibliografía: López Navío 1962, p.316; Ruiz Manero 1996, p. 90.

Notas:

Por la descripción debe tratarse de una versión de la Madonna del Divino Amor, cuyo original se encuentra en el Museo de Capodimonte en Nápoles (138 x 109 cm.) atribuida al taller de Rafael, como probable obra de Giulio Romano. Vasari citó que ésta fue una pintura enviada al cardenal Lionello Pio da Carpi. La crítica moderna ha dudado sobre la atribución a Rafael en solitario, considerándose ejecución conjunta con alguno de sus discípulos, Penni o Giulio Romano. Fue propiedad del cardenal Alejandro Farnese, que la legó en 1624 a los Farnese de Parma. Se considera obra de hacia 1517²¹⁷¹.

Leganés era consciente de que poseía una copia, pues así está definida en el inventario. Por las medidas se trataría de una pequeña versión en tabla, de tamaño muy reducido. Aunque se conocen innumerables versiones de esta composición rafaelesca, no hay noticia de ninguna tabla de tan pequeño tamaño²¹⁷². Una copia casi idéntica a la de Nápoles se conserva en colección particular de Ginebra, habiendo sido tenida en ocasiones por original²¹⁷³, otra más cercana geográficamente al original de Leganés se encuentra en la Celda del Prior de El Escorial.

Si la obra original se encontraba en los años treinta en el siglo XVII en Parma en propiedad de los Farnese, es posible que Leganés obtuviese una copia de la pintura en ese momento. En cualquier caso, la pequeña tabla salió del mayorazgo de Leganés en la segunda mitad del siglo XVII, pues en 1711 ya se anota su ausencia durante la revisión del mayorazgo para su herencia por el conde de Altamira²¹⁷⁴.



Giulio Romano, *Madonna del Divino Amor*
Nápoles, Museo del Capodimonte

1139 *Mas otra pintura en lamina del copero de jupiter en carnes con una aguilá que m^a le lleba y abajo ay tres perros y una corneta y tres figuras y un paisillo con un rio y puente tiene su vidriera y marco de hebano de media vara de alto y una quarta de ancho n^o mill ciento y treinta y nueue la taso en morata*

ANÓNIMO

Rapto de Ganimedes

41,79 x 20,89 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1140; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1139.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

²¹⁷¹ Véase Meyer zur Capellen 2005, p. 246, (catalogada como obra de un seguidor), Oberhuber 1999, p. 240; De Vecchi 1972, p. 118, núm. 140; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 151, núm. 97.

²¹⁷² ver Meyer zur Capellen 2005 p. 246 y Ruiz Manero 1996, p. 90.

²¹⁷³ Pedretti 1987, p. 581 y Pedretti 1989, p. 136.

²¹⁷⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁷⁵.

- 1140** *Mas una caueza de santa çiçilia martir que esta sobre una fuente cubierta el rostro con un belo sobre una mesa y la cubierta roja y el çielo de terçiopelo negro y con un galon alrededor tiene de largo tres quartas poco mas o menos y de ancho media vara n^o mill çiento y quarenta la taso en mill y duçientos Reales* 10200

ANÓNIMO

Cabeza de Santa Cecilia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1141; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1140.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²¹⁷⁶.

- 1141** *Una caça de lobos y perros y diferentes animales tiene de alto tres varas y de ancho çinco n^o mill çiento y quarenta y uno le taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO (PAUL DE VOS?)

Caza de lobos

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

250,74x 417,90

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1142; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1141; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Antesala del Cuarto Bajo”, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

El inventario general de Leganés afirma que una serie de cuatro obras (cats. 1141-1144) fueron adquiridas al duque de Aarschot, descritas tres de ellas como *cazas de lobos y perros y diferentes animales*, y la última como *aves y volateria* (AHPM, 6267, f. 535), sin que conste tal adquisición en el documento de la venta de la colección Aarschot²¹⁷⁷.

²¹⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²¹⁷⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²¹⁷⁷ AHPM5339, f. 1251 y ss.

Destinada junto a sus dos compañeras) a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Tres se describen como cazas de Lobos, siendo una localizada en 1726 en la misma ubicación: *Un quadro original de Pedro de Vos de dos varas y media de Alto, y tres y media de ancho, es una cazeria de dos lobos acometidos de diferentes perros n° 2287* ²¹⁷⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

- 1142** *Otra de los mismo y del mismo tamaño n° mill çiento y quarenta y dos la taso en dos mill y duçientos R^s* 20200

ANÓNIMO (PAUL DE VOS?)

Caza de lobos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74x 417,90

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1143; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1142.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Véase cat. 1141.

- 1143** *Otra de la misma manera n° mill çiento y q^{ta} y tres la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO (PAUL DE VOS?)

Caza de lobos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74x 417,90

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1144; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1143.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Véase cat. 1141.

- 1144** *Otra del mismo tamaño de aues y bolateria n° mill çiento y quarenta y quatro la taso en mill y cient. Reales* 10100

ANÓNIMO (PAUL DE VOS?)

Concierto de pájaros

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74x 417,90

²¹⁷⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 107v.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1146; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1144

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Véase cat 1141.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁷⁹.

1145 *Una pintura de san sebastian que tiene dos varas de ancho y tres de alto un biejo que le esta sacando las flechas y dos mugeres que la una le unje y la otra tiene unas flechas en la mano y un angel con una corona y palma n° mill çiento y quarenta y çinco la taso en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO

San Sebastián

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

250,74 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1147; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1145; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, oratorio cerca de la sala de las Batallas, núm. 1145.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726. en el altar de uno de sus oratorios: *Otro Quadro en el frontis de dos baras de ancho y tres de altto de un s^a sebastian asaetteado y un viejo sacandole las saettas una mujer le estta ungiendo y otra estta con unas flechas en la mano y un angel con una corona y palma n° 1145*²¹⁸⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

Desconocemos las razones por las que en ocasiones (Díaz Padrón 1976, p. 504) se ha considerado obra de Van Dyck, cuando en el inventario no arroja autoría, ni se ha identificado con ninguna pintura conservada actualmente.

1146 *Otra de san paulo que estana caydo del cauallo y nro señor Ençima quando se le apareçio con arboledas y gente a cauallo y un perro los pies tiene el mismo anchor y largor n° mill çiento y quarenta y seis la taso en treçientos y treinta Reales* 0330

²¹⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 117v.

ANÓNIMO

Caída de San Pablo

250,74 x 167,16 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1148; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1146; Conde de Altamira hacia 1685; III marqués de Leganés, d. 1685-1711; Condes de Altamira desde 1711; Conde de Altamira 1807; Conde de Altamira, Alcoba y Antealcoba de las habitaciones de la hija María Agustina; Probablemente devuelto en 1815; Conde de Altamira 1864, núm. 132 (?); Duquesa de Sessa, d. 1864.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, se cita entre las pinturas que su nieto el III marqués prestó a su propio primo, Luis Moscoso y Guzmán, IX conde de Altamira, y que este devolvió en 1685, siendo recogidas después en el almacén que el III marqués disponía en la calle de la Sartén de Madrid²¹⁸¹.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁸². Y como propiedad de esta familia se cita en 1807 siendo restaurada por el pintor Francisco Carrafa: *Otro de dos varas y media, apaisado q^e representa la caída de Sⁿ Pablo 0800*²¹⁸³.

Fue uno de los cuadros secuestrados por el ejército francés en 1812, según afirma la lista de los cuadros, donde se atribuye a van Dyck: *Conversion de Sⁿ Pablo de Bandiq*²¹⁸⁴. Probablemente devuelta junto al resto de las pinturas, podría tratarse de una de las dos obras con este tema que en 1864 aún se encontraban en poder de la familia a la muerte del XV conde de Altamira, Vicente Pío: *132 113 La caída de San Pablo Alto 5-8 Ancho 9-2*.²¹⁸⁵ Pintura heredada por su hija duquesa de Sessa en la subsiguiente partición. Desde entonces no hay más noticias.

1147 *Otra de nra señora con el niño en brazos y san juan y san joseph tiene de ancho vara y terçia y de alto dos varas n^o mill çiento y quarenta y siete la taso en seisçientos Reales*

0600

ANÓNIMO

Virgen con Niño y san Juan

111,44 x 167,16 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 1149; marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1147.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

²¹⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 8 y el capítulo de la dispersión de la colección.

²¹⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁸³ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291, cuenta de 11 marzo. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

²¹⁸⁴ AHN, Nobleza, Baena, C^a 291. Véase Apéndice Documental, Doc. 17.

²¹⁸⁵ AHN, Nobleza, Baena C^a 291. Véase doc. 1864, núm.132

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²¹⁸⁶.

- 1148** *Dos pinturas la una de una bara en quadro poco mas o menos con un marco de hebano y algunas flores enbutidas de plata de la creazion del mundo y los quatro elmentos de mano de clerque flamenco y esta en Rama n° mill çiento y quarenta y ocho la taso en ocho mill dosçientos y treinta Reales* 10230

HENDRICK DE CLERCK

La creación y los cuatro elementos.

C. 62, 5 x 78, 5 cm

Londres. Mercado del Arte 2008

Inscripciones: 1148

Firmada: "h. de Clerck / D.V. Alslot 1613"



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1148; Casa Conalghi marzo 2008.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Díaz Padrón 1976, p. 1334.

Notas:

Aparentemente se trata de dos obras tasadas inventariadas bajo el mismo número. Aunque no han podido ser documentadas con precisión en los inventarios de la colección Altamira de los siglos XVII y XVIII, debieron ser heredadas junto con el resto de la colección en 1711, pues en esa fecha no se anota su ausencia ni se reclama la obra por parte del conde Antonio Gaspar, heredero de Leganés²¹⁸⁷. Díaz Padrón citó la entrada del inventario de 1655 entre las obras no localizadas de este autor.

Recientemente ha aparecido la obra en la casa Conalghi de Londres, siendo expuesta en Maastrich en la TEFAF en marzo de 2008²¹⁸⁸. Adquirida en los últimos años de la formación de la colección, siempre después de 1642, responde a una versión similar a otra que Leganés poseía desde mucho tiempo antes y que había entregado al Príncipe Baltasar Carlos (cat. 39).

- 1149** *Otra de una vara de ancho y cinco quartas de largo en tabla de un banquete de los dioses de mano de bambar y algunas flores de brugen n° mill çiento y quarenta y nueve la taso en ochoçientos y ochenta Reales* 0880

²¹⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁸⁸ Agradezco a Sabine van Sprang la información sobre la existencia de esta pintura, y sus consejos y precisiones sobre la misma

HENDRICK VAN BALEN / JAN BRUEGHEL DE
VELOURS

Banquete de los Dioses

T. 104,47 x 83,58 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 1149; Marqués de Leganés 1642, núm. 1149; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1149; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarto que fue Contaduría y vivienda del mayordomo", núm. 1149.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 133; López Navío 1962, p. 317; Díaz Padrón 1976, p. 1303 y 1933.

Notas:

Desconocida tabla fruto de la colaboración de van Balen y Brueghel. Aunque en 1655 los redactores del inventario llaman la atención sobre una escena de banquete desarrollada en la pintura, no está clara la relevancia visual de la misma. Especialmente porque el inventario de 1726, cuando la obra era ya propiedad de los Condes de Altamira, la cita como un frutero: *Un frutero de zínco quarttas de alto y una vara de ancho con marco negro numero 1149*²¹⁸⁹. Podría tratarse de una escena rodeada de una guirnalda de flores y frutas, colaboración habitual de Brueghel con van Balen y otros artistas. Díaz Padrón citó la entrada del inventario de Leganés, como una más de las obras perdidas de van Balen y Brueghel.



Hendrick van Balen / Jan Brueghel, *el viejo*, *El banquete de los Dioses*, Angers, Musée des Beaux Arts.

Por la somera descripción es casi imposible identificar la pintura citada por el inventario con una iconografía concreta, dada la profusión de representaciones de banquetes similares de Hendrick van Balen. Podría tratarse de una pintura representando el *Banquete de Aqueloo*, escena de la que existen varias réplicas en Rodez y Dayton²¹⁹⁰. Pero también las *Bodas de Tetis y Peleo*, composición de la que se conocen varias copias atribuidas a van Balen y a Brueghel conjuntamente. Una en el Louvre, (C. 50,5 x 77,5 cm.; inv. DL 1973-21) y otra en el Staatliche Gemäldesammlung de Dresde (Inv. 920; C. 44 x 61 cm). Sin embargo

ambas son más pequeñas que la que poseyó Leganés, al igual que las réplicas conocidas²¹⁹¹.

La iconografía específica del banquete de los Dioses también fue abordada por van Balen en muchas ocasiones: Leipzig, Museum der Bildenden Künsten (inv. J1717; C. 33,5 x 46,9); colección Privada Suiza (C. 29,5 x 41,3 cm); Copenhague, Statens Museum for Kunst (inv. Sp 225; 35,5 x 46,5cm), Angers, Musée des Beaux Arts (inv 258; C. 47 x 66 cm.); Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (T. inv 848, 68 x 106 cm); Los Angeles, Colección G. E. Landweer (T. 75 x 107,5) y Dresde Staatliche Emäldesammlung, Alte Meister (inv. 921, C. 42x61)²¹⁹². Ninguna de las citadas tiene relación con la que poseyó Leganés, cuyas medidas llamativamente aluden a una pintura vertical. Es probable que esto último sea un error del escribiente, siendo más



Hendrick van Balen / Jan Brueghel, *el viejo*, *Banquete de los Dioses*, Suiza, Colección Privada.

²¹⁸⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, 120v.

²¹⁹⁰ Werche 2004, p. 155-157.

²¹⁹¹ Werche 2004, p. 179 y ss.

²¹⁹² Werche 2004, pp. 182-185, A116-A122, respectivamente.

probable las medidas inversas (83 x 104cm), muy similares al ejemplar de la colección Landweer de los Ángeles, en cuyo cuadro no se aprecia número de inventario que pueda vincularlo con seguridad al que poseyó Leganés. La existencia de pinturas verticales, como el *Banquete de los Dioses* una colección privada alemana (T. 97 x 62)²¹⁹³, también podría corresponder a la de Leganés, aunque desafortunadamente no hay elementos que lo prueben.

La indiscutible mención del inventario a los dos autores, puede probar que la obra fue efectivamente fruto de la colaboración de Brueghel y van Balen. Quizás los redactores del inventario leían las respectivas firmas sobre la tabla. Pese a las obras citadas arriba no hay seguridad ni en la representación, ni en el modelo que Leganés poseía, pero parece evidente que se trataba de una pintura autógrafa de van Balen, probablemente con colaboración de Brueghel para las flores, que deberían tener un protagonismo visual fuerte.

Por último, es muy llamativo que un fuerte conocedor de pintura como el marqués de Salamanca, que llegó a atesorar varias obras procedentes de las colección Leganés-Altamira, vendiese en 1867 una obra similar, con el tema del banquete de los Dioses pero atribuida a Hendrick de Clerk, procedente de la colección del infante don Luis de Borbón²¹⁹⁴. Firmada y de medidas más pequeñas que la pintura de Leganés, su presencia implica sin embargo la proliferación de temas similares en el coleccionismo documentados en España.



Hendrick van Balen / Jan Brueghel, *el viejo*, *Banquete de los Dioses*, Copenhague, Setatens Museum for Kunst.



Hendrick van Balen / Jan Brueghel, *el viejo*, *Banquete de los Dioses*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

1150 *Mas otra pintura en tabla de la adoración de los reyes tiene una bara de ancho y cinco cuartos de alto con su marco de hebrano de mano de lucas de olanda n° mill ciento y cinquenta la tasa en mill Reales* 16000

LUCAS VAN LEYDEN

Adoración de los Magos.

T. 104,47 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

²¹⁹³ Werche 2004, p. 187, núm. A127.

²¹⁹⁴ Salamanca 1867, p. 75, núm. 96

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1150; Posiblemente Antonio Moscoso X Conde de Altamira, 1711.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 133; López Navío 1962, p. 317.

Notas:

No hay ningún dato para juzgar la veracidad de esta pintura atribuida a Lucas de Holanda. Nada se sabe de ella tras ser citada en el inventario de 1655. En 1711 no se cita entre las pinturas perdidas y reclamadas por el conde de Altamira como parte de su herencia, de donde se deduce que se encontraba aún en la colección²¹⁹⁵. Sin embargo no ha sido localizada con posterioridad en los inventarios de esta casa nobiliaria.

Se conocen muchas versiones de la Adoración de los Magos atribuidas a Lucas de Leyden sobre una composición perdida realizada en 1526, lo que impide deducir si el ejemplar de Leganés era auténtico. La principal *Adoración* es la que forma la tabla principal de un tríptico que custodia la Fundación Merino Barnes de Penssylvania (T. 76 x 45 cm)²¹⁹⁶. Smith cita innumerables versiones de esta composición. Por ejemplo una se encontraba en la colección privada de Sam Hartveld en Amberes²¹⁹⁷. De ésta se vendió una versión en el mercado parisino en 1954, una más se encuentra en paradero desconocido²¹⁹⁸, y otra fue vendida en el mercado londinense en julio de 2002²¹⁹⁹. Se trataba de un modelo de adoración muy extendido y abordado por numerosos artistas desconocidos, que es probablemente el mismo cuadro del que Leganés tenía una versión. Sin embargo la existencia de otras pinturas de Leyden con el mismo tema arroja dudas sobre esta posibilidad. Muy interesante por proceder de España se antoja la que en 1935 poseía Tomas Harris procedente de la colección Pidal de Madrid [¿Menéndez Pidal?], que sin embargo mantenía una pedidas muy pequeñas 28 x 35 cm²²⁰⁰. Además otras versiones relacionadas con este artista se encuentran el en Landesmuseum de Bonn (inv. G.K. 116; T. 59 x 89).

La posibilidad de que se tratase de una obra de otro autor, anteriormente atribuida a Leyden es muy fuerte, a tenor de la profusa consideración de la autoría de este artista a muchas pinturas flamencas de comienzos del XVII. Un ejemplo es la *Adoración de los Magos*, del Koninklijk Museum



Taller de Lucas de Leyden, *Adoración de los Magos*, Merion Barnes Foundation



Taller de Lucas de Leyden, *Adoración de los Magos*, Amberes, Colección Sam Harveld



Taller de Lucas de Leyden, *Adoración de los Magos*, Antigua Colección Pidal, luego colección Tomas Harris.



J. Swert van Groningen, *Adoración de los Magos* Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

²¹⁹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²¹⁹⁶ Friedländer (1924-37) 1967-1976, núm. 110.

²¹⁹⁷ Smith 1992, p. 120-123, cat. C18, copias núm. 13.

²¹⁹⁸ *Ibidem*, núm. 14, núm. y núm. 8

²¹⁹⁹ Sotheby's Londres 9 julio 2002, lote 335.

²²⁰⁰ Londres 1935 núm. 8.

voor Schone Kunsten de Amberes, atribuida a J. Swart van Groninguen, que históricamente se citaba como pintura de Leyden (Inv. 207; T. 78x95cm).



Taller de Lucas de Leyden, *Adoración de los Magos*, Bonn, Landesmuseum



Taller de Lucas de Leyden, *Adoración de los Magos*, Londres, Mercado del Arte, 2002.

1151 Otra de una *anunziación* en tabla con sus dos puertas con la *Bisitaçion de santa ysabel* la una y la otra con otro paso de la *escriptura del autor mro Ruger*
Dada al s^{abb} al espínola = esta pintura del n^o mill çiento y çinquenta y uno la dio su *ex^a* en vida al señor *abbad Spínola*

ROGIER VAN DER WEYDEN

Tríptico con la *Anunciación*.

T. Medidas desconocidas

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1151 (como regalada con anterioridad); Abad Spínola antes de febrero de 1655

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Bermejo 1980, pp. 134.

Notas:

Tríptico representando la *anunciación* donde una de las puertas mostraba la *Visitación* y la otra una escena indefinida, probablemente también de la vida de la Virgen. Obtenido en una fecha muy tardía, a partir de 1642, cuando Leganés se encontraba ya en España pues no se consigna en el inventario de ese año. Es por tanto una obra adquirida por compra o regalo. El valor que le profesó Leganés se demuestra por ser una de las pinturas donadas durante su vida. Según el documento de tasación las pinturas levantado en mayo de 1655, había sido entregada por Leganés antes de su muerte al abad Spínola. No está claro quien se esconde bajo esta denominación, no pudiendo ser su hijo Ambrosio Guzmán y Spínola, citado en la documentación habitualmente como “don Ambrosio”.

Del tríptico no hay más noticias desde entonces.

- 1152** *Otra pintura pequeña en rrama con su lista de hebano historia de diana con sus ninfas y perroa utor de clerque flamenco tiene de alto mas de terçia y media var de ancho n° mill y çiento y çinquenta y dos la taso en treçientos y treinta Reales* 0330

HENDRICK DE CLERK

Diana y sus ninfas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

+27,86 x 41,79 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1152.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 316; Díaz Padrón 1976, p. 1135.

Notas:

Aunque no ha sido identificada en los inventarios de la familia Altamira debió ser heredada por el X conde Antonio de Moscoso en 1711 cuando hereda el grueso de la colección puesto que no está citada entre las obras no entregadas²²⁰¹.

Se desconoce el aspecto de la obra, habitual en la producción de Clerk. Díaz Padrón la cita entre las no localizadas de este autor.

- 1153** *Mas otra de nra señora con san ygnacio y una tropa de angeles que bajan del autor segres tiene mas de una quarta de ancho y de ancho mas de terçia n° la taso en mill Reales* 10000

GERARD SEGHERS

Virgen son San Ignacio de Loyola y coro angélico.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

+20,89 x +27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1637, núm. 1153; Marqués de Leganés 1642, núm. 1153 ; Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1153; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería grande del Cuarto Bajo", núm. 153.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 133; López Navío 1962, p. 317; Díaz Padrón 1976, p. 1040; Bieneck 1992, p. 241, B53.

Notas:

Adquisición muy tardía puesto que entró en la colección con posterioridad a 1642, cuando Leganés había regresado de Italia, siendo una probable compra en España o un encargo al artista desde Madrid. Sin embargo, se carece de precisiones sobre su origen. Pasó a colección Altamira, citándose por última vez en 1726 en el Palacio de San Bernardo, como sobre ventana y atribuida a

²²⁰¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

un italiano, sin mencionan nada nuevo sobre la iconografía: *Otra sobrebentana de mano de un Ytaliano de tres quartas de alto y siete de ancho n° 1153*²²⁰².

- m^{ta} 1154 Mas quatro bodegones yguales de dos baras de alto y dos y media de ancho*
m^{ta} 1155 de carnes pescado frutas yerbas aues y algunas ffiguras con los n°s desde mill
m^{ta} 1156 çiento y çinquenta y quatro hasta el de mill çiento y çinq^a y siete se tasaron
m^{ta} 1157 en morata

1154

PEDRO ORRENTE (¿?)

Escena de interior.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

167,16 x 208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1154; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1154.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

La serie compuesta por los números 1154-1157, descritos en 1655 como cuatro bodegones, parecen ser en realidad escenas de interior, de cocina tenor de sus descripciones en el inventario de la villa de Morata donde fueron destinadas por el marqués de Leganés. Por ejemplo ésta del número 1154 se describe como *1154 Otro bodegon en q esta pintada una muger con una gallina pelada en la mano n° mil ciento y cinq^a y quatro 360 [reales]*²²⁰³. Sin embargo tales escenas pudieran esconder historias concretas realizadas Pedro de Orrente, tal y como se puede deducir de la descripción de las obras en 1726 ya como propiedad del Conde de Altamira, cuando se encontraban en el Palacio de San Bernardo en Madrid, todas reunidas en un mismo espacio, aparentemente de cierta relevancia expositiva como era la Galería principal del Cuarto Bajo del Palacio y todas atribuidas a este pintor. El tamaño es inferior a las medidas aportadas en 1655, aparentemente exageradas para obras de este tipo, pudiendo haber sido recortadas para adaptarlas con las fábulas de la serie siguiente (cat 1158-1161), siendo consideradas todas como pinturas representando argumentos salidos de la literatura ovidiana.

Ésta se describe en 1726 como: *Otra sobre ventana, es una fabula de Ovidio de mano de Horrente donde ai distintas figuras i tiene de alto tres quartas, y de ancho siete quartas n° 1154*²²⁰⁴. Desde entonces o se tienen noticias de esta obra.

1155

PEDRO ORRENTE (¿?)

Escena de interior.

No localizada. Documentada por última vez en 1726

167,16 x 208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1155; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1155.

²²⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114.

²²⁰³ AHPM, 6267, f. 702; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Véase cat. 1154.

Ésta aparece descrita en Morata en 1655 como: *1155 Un bodegón con su marco negro con un corderillo vivo, n° mil ciento y cinquª y cinco 400* [reales]²²⁰⁵. Mientras que en 1726 se menciona su autoría a Orrente y se describe como: *Otra fabula de Ovidio por sobreventana de mano de Horrente de tres quarttas de alto y siete quarttas de ancho n° 1155* ²²⁰⁶. Desde entonces o se tienen noticias de esta obra.

1156

PEDRO ORRENTE (¿?)

No localizada. Documentada por última vez en 1726

Escena de interior.

167,16 x 208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1156; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1156.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Véase cat. 1154.

Ésta aparece descrita en Morata en 1655 como: *1156 Otro bodegon con su marco negro pintado un hombre y una muger en el n° mil ciento y cinquª y seis 360* [reales]²²⁰⁷. Mientras que en 1726 se menciona su autoría a Orrente, aunque se considera obra de un italiano lo que parece un recordatorio a la pintura de los Bassano, con la que Orrente estaba tan relacionado. En ese momento se menciona como: *Otra sobrebentana de mano de un Ytaliano de tres quarttas de alto y siete de ancho n° 1156*²²⁰⁸. Desde entonces o se tienen noticias de esta obra.

1157

PEDRO ORRENTE (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Escena de interior.

167,16 x 208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1157; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1157.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Véase cat. 1154.

Aparece descrita en Morata en 1655 como: *1157 Otro bodegon de diferentes pescados n° mil ciento y cinquenta y siete 336* ²²⁰⁹. Mientras que en 1726 se menciona su autoría a Orrente y se describe

²²⁰⁵ AHPM, 6267, f. 702. Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113v-114.

²²⁰⁷ AHPM, 6267, f. 702. Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114.

²²⁰⁹ AHPM, 6267, f. 702. Véase Apéndice Documental, Doc 4.

como: *Otro Pais por sobrebentana es una fabula de Ovidio de mano de borrente de tres quartas de alto y dos baras de ancho n° 1157*²²¹⁰. Desde entonces no se tienen noticias de esta obra.

1158	<i>Mas quatro sobre ventanas de dibersas fabulas pintor español de alto poco mas</i>	
1159	<i>de bara y de ancho dos baras y media poco mas o menos con los n°s desde mill</i>	∂400
1160	<i>çiento y çinquenta y ocho hasta el de mill çiento y sesenta y uno los taso a</i>	∂400
1161	<i>quatroçientos Reales cada uno</i>	∂400
		∂400

1158

PEDRO ORRENTE

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Escena Ovidiana

+83,58 x +208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1158; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1158.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 122-125.

Notas:

La serie de escenas de Ovidio (cat. 1157-1161) mantiene un tamaño distinto a las otras series de escenas diseñadas por Orrente, a quien se atribuye desde 1655. No se puede deducir el argumento concreto de las pinturas. La serie al completo permaneció en el Palacio de Madrid en tiempos del marqués de Leganés, y allí aparece de nuevo en 1726 ya propiedad del conde de Altamira, compartiendo espacio con otras obras de Orrente (cat. 1154-1157).

Ésta aparece descrita como *Otra sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho es una fabula de mano de Horrente, n° 1158*²²¹¹. Desde entonces no se tienen más noticias de la obra aunque cabe considerar que fuera alguna de las escenas de Orrente que se citan en 1864 en el inventario de XV conde de Altamira²²¹².

1159

PEDRO ORRENTE

No localizada. Documentada por última vez en
1726

Escena Ovidiana

+83,58 x +208,95 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1159; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1159.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 122-125.

²²¹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113.

²²¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115.

²²¹² Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos. Véase Doc. 1864, núm 429, 437 y 470 respectivamente.

Notas:

Véase cat. 1158.

En 1726 aparece descrita como: *Una sobrepuertta de mano de horrente de tres quarttas de alto y dos baras de ancho nº 1159*²²¹³ Desde entonces no se tienen más noticias de la obra, aunque cabe considerar que fuera alguna de las escenas de Orrente que se citan en 1864 en el inventario de XV conde de Altamira²²¹⁴.

1160

PEDRO ORRENTE

Escena Ovidiana

+83,58 x +208,95 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1158; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1158.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 122-125.

Notas:

Véase cat. 1158.

Su comparecencia en le inventario de 1726 es problemática pues bajo el número 1160 se menciona un bodegón italiano²²¹⁵, sin embargo hay que tener en cuenta que con el número 1162 (que en origen no era de la serie) se menciona una fabula de Orrente similar: *Otra sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho donde ai tres Personas Grandes y dos Pequeñas que parece de Horrenteº 1162*²²¹⁶ Desde entonces no se tienen más noticias de la obra aunque cabe considerar que fuera alguna de las escenas de Orrente que se citan en 1864 en el inventario de XV conde de Altamira²²¹⁷.

1161

PEDRO ORRENTE

Escena Ovidiana

+83,58 x +208,95 cm aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1161; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del cuarto bajo”, núm. 1161.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Angulo & Pérez Sánchez 1972, p. 272, núm. 122-125.

Notas:

²²¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113.

²²¹⁴ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm 429, 437 y 470 respectivamente.

²²¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114v.

²²¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114v

²²¹⁷ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos Véase Doc. 1864, núm 429, 437 y 470 respectivamente.

Véase cat. 1158.

En 1726 aparece descrita como *Otra sobrepuertta de tres quartta de alto y dos baras de ancho es una fabula de mano de Horrente n° 1161*²²¹⁸ Desde entonces no se tienen más noticias de la obra aunque cabe considerar que fuera alguna de las escenas de Orrente que se citan en 1864 en el inventario de XV conde de Altamira²²¹⁹.

1162 *Mas un san diego de piedra digo sobre piedra y el marco tambien quarneçido de m^a piedra tiene de alto una terçia y mas de una quarta de ancho n° mill çiento y sesenta y dos se taso en m^a*

ANÓNIMO

San Diego

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Piedra 27,86 x +20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1162;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una lamina de s^a Diego con marco de ebano embutido de piedra num° 1162* ²²²⁰.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²²¹.

1163 *Mas una nra señora que es copia de nra señora de san celsi tiene de alto Dada al s^r Don mas de dos varas y de ancho vara y quarta = esta pintura dio su ex^a ambrosio = que se en su vida al señor don ambrosio su hijo estando en salamanca la ynbio su ex^a a salamanca*

²²¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 113.

²²¹⁹ Tres pinturas de Orrente de Tema Ovidiano aparecen en 1864, sin que puedan con seguridad ser vinculadas a entradas de 1655 o 1726, pudiendo corresponder a cualquiera. Se trata de las escenas relatando el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el Nacimiento de Adonis, y la Historia de Latona y los campesinos Véase Doc. 1864, núm. 429, 437 y 470 respectivamente.

²²²⁰ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Virgen María

250,17 x 104,47. cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: diego de Ziganda antes de 1643; Martín de Arteaga 1643; probablemente entregada al marqués de Leganés; marqués de Leganés en fecha incierta; entregada a Ambrosio Guzmán y Spiola, antes de 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Probable copia en lienzo de la escultura que hizo Annibale Fontana de la Virgen para la iglesia de San Celso dei Miracoli de Milán.

Donada a Martín de Arteaga por Diego de Ciganda capitán en las guerras de Italia de la década de los treinta a las órdenes del marqués Leganés, según se afirma en su testamento de 1643 incluye: *Al s^r d. martin de Arteaga tbambien mi testamentario mando otra pintura creo es copia de leonardo una nra s^{ra} con su hijo san juan y un angel todo en un quadro, y otro de un s.diego*²²²², Dada la condición de colaborador de Leganés Arteaga, probablemente la entregaría posteriormente al marqués, en cuyo inventario de 1655 se incluye, afirmándose que había sido regalada por este a su hijo Ambrosio y Guzmán mientras estudiaba en Salamanca. Desde entonces no hay más noticias.

1164 *Mas otra nra señora en lienço con el niño jesus y san juan y un pais a las espaldas y tiene unas oras en la mano yzquierda tiene de alto vara y quarta y de ancho una vara viene de Rafael de urbina n^o mill çiento y sesenta y quatro la taso en dos mill Reales*

20000

RAFAEL (copia)

Virgen con Niño y San Juan, (copia de)

L. 104,47 x 83,58 cm.

No localizada.

Documentado por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1164.

Bibliografía: López Navío 1962, p.317; Ruiz Manero 1996, p. 144.

Notas:

López Navío y con él Ruiz Manero indican la presencia de San José en la composición. Figura que no consta en el documento original, por lo que no puede identificarse como una versión de la Madonna del Paseggio de la National Gallery of Scotland, ni la Virgen del Roble ni la Virgen de la Rosa, como ha sido propuesto. El detalle del “libro de Horas” que menciona el inventario reduce a tres los posibles modelos de la pintura de Leganés.

El primero es la *Madonna del Jilguero* (Florenia, Uffizi, inv 1447, óleo sobre tabla, 107 x 77 sm). Con unas medidas muy similares a la versión



Rafael
Madona del Jilguero.
Florenia. Uffizi

²²²² Testamento de Diego de Ciganda. AHPM, 6217, f. 598. 15 julio 1643, (abierto el 29 noviembre 1643).

de Leganés fue realizada para las bodas de Lorenzo Medici hacia 1506-6. Estropeada en un accidente y restaurada en el siglo XVI, perteneció a las colecciones del cadenal Carlo de Medici estando en 1666 en su poder²²²³. Por su descripción es la más cercana a la copia que poseía Leganés. De la pintura de los Uffizi, hay una copia en la Walker Art Gallery (inv. 2842, fototeca de la Biblioteca Hertziana) cuyas medidas 56,3 x 40,5 la alejan de la que poseyó Leganés. También se tiene noticia de otras copias en Florencia durante el siglo XVIII, y de varias copias más en diversas colecciones, sin que ninguna pueda relacionarse con la que poseyó el Marqués²²²⁴.



Rafael
Madona de Alba
Washington National Gallery

Otra posibilidad es que se tratase de una versión de *La Bella Jardinera* del Louvre (T. 122 x 80), realizada para noble de Siena Filippo Sergardi y adquirida por Francesco I de Francia en Italia²²²⁵. La difusión de esta composición fue enorme, De ella Meyer zur Capellen cita unas 36 copias y versiones, ninguna de las cuales ha podido ser relacionada con la que poseería Leganés²²²⁶. Tampoco con ninguna de las varias copias que se encuentran en España²²²⁷.

Finalmente por la descripción, aunque con otro formato, la pintura recuerda a la famosa *Madonna Alba National Gallery Washington*. Ésta fue realizada para Paolo Giovio quien la legó a la Iglesia degli Olivetani, en Nocera, su sede arzobispal.

De donde pasaría en 1686 al Marqués del Carpio, siendo Virrey de Nápoles y de él a la casa de Alba en Madrid²²²⁸. De la que también se conservan innumerables copias ninguna de las cuales se puede relacionar con la que pudiera haber poseído Leganés²²²⁹.

La pintura de Leganés salió de la colección familiar en la segunda mitad del XVII, dado que en 1711 se anota su ausencia del mayorazgo, al ser heredado por el conde de Altamira²²³⁰.



Rafael
La belle Jardinere
París Louvre

1165 *Mas otra de un santo xpto que le estan coronando de espinas dos sayones de mano de xpion caetano tiene de alto mas de media vara y de ancho tres quartas n° mill çiento y sesenta y çinco la taso en mill y quinientos Reales* 10500

SCIPIONE PULZONE

Coronación de espinas

+41,79 x 62,68 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1165.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317; Ruiz Manero 1995, p. 378.

²²²³ Véase Meyer zur Capellen 2001, I, p. 219; Oberhuber 1999, p.57, 59; De Vecchi 1972, p.97, núm. 68; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 46, núm. 27.

²²²⁴ Para las diversas copias véase Meyer zur Capellen, 2001, p. 222.

²²²⁵ Meyer zur Capellen 2001, I, p. 219; Oberhuber 1999, p. 57, 63.; De Vecchi 1972, p.97, núm. 69; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 53, núm. 32.

²²²⁶ Meyer zur Capellen 2001, p. 263.

²²²⁷ Ver Ruiz Manero 1996, p. 91.

²²²⁸ Véase Meyer zur Capellen 2005, p. 82; Oberhuber 1999, p. 110.; De Vecchi 1972, p. 105, núm. 90; Ferino Pagden & Zacan 1989, p. 111, núm. 66.

²²²⁹ Véase Meyer zur Capellen 2005, p. 88 citando hasta 24 copias y Ruiz Manero 1986, p. 45 y ss. para las posibles que se encuentran en España.

²²³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Citado el autor con claridad en el inventario como “Zipion Gaetano”, no se conoce ninguna pintura de Scipione Pulzone bajo este tema²²³¹. Tampoco hay datos sobre la historia de la obra tras la muerte de Leganés. Valorada en 1500 reales, su autoría parece correcta, siendo la más apreciada de las pinturas de este artista en la colección.

*m^{ta} 1166 m^{ta} 1167 mas seis fruterías digo ocho de diferentes frutas de uvas y peros y
m^{ta} 1168 m^{ta} 1169 melocotones y granada y membrillos y otras frutas tiene de alto
m^{ta} 1170 m^{ta} 1171 media vara y de ancho otra media vara con los n^{os} desde mill çiento
m^{ta} 1172 m^{ta} 1173 y sesenta y seis hasta el de mill y çiento y setenta y tres se tasaron en
m^{ta} 1174 m^{ta} 1175 morata*

1166

JUAN VAN DER HAMEN

No localizada. Documentada por última vez en
1756*Frutero con manzanas*

38,5 x 56,2 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1163; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como: *1163 un fruterillo de manzanas n^o mil ciento y sesenta y tres 24 [reales]* ²²³². No se documenta con seguridad en 1753 en el llamado “Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros

1167

JUAN VAN DER HAMEN

*Frutero con granada, membrillos uvas y
manzanas.*

Colección Privada

38,5 x 56,2 cm.

Inscripciones: 1167



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1167; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Pieza crucero de los dos patios, núm. 164; Barcelona, Colección

²²³¹ Ni Vaudo 1976, ni Zeri 1957, ni Donó 1996 citan ninguna obra semejante.

²²³² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Privada; nueva York, Stanley Moss; Nueva York Ian Woodner; Nueva York, Christie's 19 marzo 1993, lote 196; Nueva York, Riverdale-on-Hudson; Colección Privada

Bibliografía: López Navío 1962, p.317; Agulló 1994, p. 162, núm. 164; Jordan 2005, p. 183 y 317, núm. 36.

Notas:

Fue William Jordan quien puso en relación esta pintura con el marqués de Leganés, aportando la procedencia completa de la obra. Efectivamente por el número de inventario visible sobre el lienzo es indudable que procede de la serie de pinturas citadas anónimamente en la colección del Marqués. Destinada por este a la villa de Morata, se describía y tasaba allí en 1655: *1167 un frutero con una granada, membrillos, ubas y manzanas n° mill ciento y sesenta y siete 72 [reales]*²²³³. En el mismo lugar se encontraba en 1753, cuando es citada también sin autor en la misma sala donde se encontraba aún toda la serie. La descripción no deja dudas respecto a la identificación.

La feliz identificación de l obra permite considerar de mano de van der Hamen toda la serie de bodegones que se citan juntos (cat. 1166-1173)

1168

JUAN VAN DER HAMEN

Frutero con uvas, higos y recipiente de barro

38,5 x 56,2 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1756

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1168; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1168 una sobrepuerta Pintado un azafate de ubas un barro y unos ygos n° mil ciento y sesenta y ocho 120 [reales]*²²³⁴. Sin embargo no se documenta con seguridad en 1753 en el llamado Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros.

1169

JUAN VAN DER HAMEN

Frutero con duraznos

38,5 x 56,2 cm.

No localizado. Documentado por última vez en 1753

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm.1169; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio”, 159 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

²²³³ AHPM 6267, f. 706. Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²³⁴ AHPM, 6267, f. 704; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1169 un frutero con un plato de duraznos, n° mil ciento y sesenta y nueve 100 [reales]* ²²³⁵. El motivo de los duraznos permite identificarlo con la pintura número 169 colgada en 1753 en el Gabinete saliendo del dormitorio, aunque las medidas de esa obra son mayores (41,79x 83,58 cm). Jordan considera posible que se trate del plato de Melocotones del Museo Cerralbo (VH133; 28,5 x 40 cm);, circunstancia que parece muy probable, aunque las medidas no son idénticas al descrito en 1655. En cualquier caso esta pintura responde al mismo modelo de representación que poseyó Leganés.



Juan van der Hmen., *Bodegón con melocotones*, Madrid, Museo Cerralbo.

1170

JUAN VAN DER HAMEN

Frutero con membrillos

38,5 x 56,2 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1756

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1170; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas: Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1170 un frutero con unos membrillos n° mil ciento y setenta 24 [reales]* ²²³⁶. No se documenta con seguridad en 1753 en el llamado “Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros.

1171

JUAN VAN DER HAMEN

Frutero con granadas

38,5 x 56,2 cm.

No localizada.

Documentada por última vez en 1756

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1171; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

²²³⁵ AHPM, 6267, f. 110 Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²³⁶ AHPM, 6267, f. 706; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1171 un frutero con unas granadas nº mil ciento y setenta y uno*[reales]²²³⁷. No se documenta con seguridad en 1753 en el llamado Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros

1172

JUAN VAN DER HAMEN

Plato de melocotones

No localizada.

Documentada por última vez en 1756

38,5 x 56,2 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1172; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1172 otro frutero con un plato de melocotones, nº mil ciento y setenta y dos 24* [reales]²²³⁸. No se documenta con seguridad en 1753 en el llamado Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros.

1173

JUAN VAN DER HAMEN

Frutero con uvas

No localizada.

Documentada por última vez en 1756

38,5 x 56,2 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1173; Conde de Altamira 1726, Palacio de Morata de Tajuña, “Gabinete saliendo del dormitorio” (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Perteneciente a la serie de bodegones, puede ser atribuido a van der Hamen gracias a la reciente aparición de uno de ellos. Véase cat. 1167.

Destinado a las casas de Morata donde se describe con mayor precisión como *1173 un frutero con unas uvas nº mil ciento y setenta y tres 48*[reales]²²³⁹. No se documenta con seguridad en 1753 en el llamado Gabinete saliendo del dormitorio”, donde se encontraban aún algunos cuadros compañeros.

²²³⁷ AHPM, 6267, f. 707v; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²³⁸ AHPM, 6267, f. 110v; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²³⁹ AHPM, 6267, f. 707; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 1174** *Mas otra frutera pequeña de ubas negras y higos tiene de alto una quarta escasa y de ancho una quarta n^o mill çiento y setent y quatro la taso en çinquenta Reales* 0050

ANÓNIMO

Frutero con higos y uvas

No localizada.

Documentada por última vez en 1174

-20,89 x 29,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1174.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: ²²⁴⁰.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, allí se documenta por última vez en 1726: ²²⁴¹. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁴².

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²²⁴³.

- 1175** *Mas una coronaz^{on} de nro señor sobre piedra viene del vazan tiene una tería de m^{ta} alto y otra de ancho n^o mill çiento y setenta y çinco la taso en morata*

LEANDRO BASSANO

Coronación de Espinas

No localizada.

Documentado por última vez en 1883.

Pizarra, 23 x 32 sm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de Morata, núm. 1175; Conde de Altamira 1753, Dormitorio bajo con una ventana al patio, núm. 391; Condes de Altamira s. XVIII-XIX; José de Madrazo, 1856, núm. 20; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 20; Marqués de Salamanca 1868, núm. 20; Marqués de Salamanca 1883, núm. 50.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317 (con núm. 1174 erróneo); Agulló 1994, p. 155; Madrazo 1856, p. 11; Vista-Alegre, s. n., p. 11; Vaquerizo Zapata 1993, II,II, p. 18.

²²⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14,

²²⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

Notas:

Aunque en el catálogo de Madrazo se atribuye a Jacopo, en 1655 se afirma “viene del Bassan”, lo que arroja dudas sobre su autenticidad, es probable que fuese de Leandro, como las réplicas que pertenecieron a la Colección Real desde Felipe II. La descripción más perfecta es la que aporta Madrazo en su catálogo. El detalle de la luz artificial, relaciona esta obra con los nocturnos que realizaron los Madrazo, de los que Leganés ya poseía otro ejemplo (cat. 307). La obra de Madrazo, pasó al marqués de Salamanca, en cuyo poder se cita en 1883, por última vez.

Aarslan menciona numerosas coronaciones de espinas. Una en la Galería Sabauda, núm. 579, sobre pizarra muy cercana a la manera de Francesco, que repite el esquema de otra versión en la colección Tinozzi en Bolonia. Ésta, de la que no da medidas ni soporte y está realizada con cierta pesadez, es muy similar a la otra versión conservada en el Museo de Lille (núm. 606) que se atribuye a Francesco²²⁴⁴. El *Cristo deriso di notte* núm. 40 de la galería del Palacio Pitti, es también una escena similar²²⁴⁵. Como referente hay que considerar también la Coronación de Espinas, atribuida a Leandro del Museo del Prado (P41), que desde 1598 se documenta en las colecciones reales, y que en 1636 se encontraba en el “oratorio de su majestad del quarto bajo de verano”²²⁴⁶



Leandro Bassano
Coronación de Espinas.
Madrid. Museo del Prado P41

- 1176** *Mas un retrato de una muger chiquita en tabla tiene una quarta de alto y media de ancho es de la Reyna maria muger de phelipe segundo n° mill çiento y setenta y seis la taso en çiento y çinquent Reales* 0150

ANÓNIMO

Maria Tudor, reina de Inglaterra.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 20,89 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1176.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 317 .

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁴⁷.

- 1177** *Mas una pintura de san juan digo del bautismo de nro señor en tabla tiene de alto media vara y de ancho una quarta n° mill çiento y setenta y siete la taso en mill reales* 10000

²²⁴⁴ Aarslan 1960, p. 271, 332 y 348, respectivamente.

²²⁴⁵ Aarslan 1960, p. 216.

²²⁴⁶ Madrid 2001, p. 112, núm. 17.

²²⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

ANÓNIMO

Bautismo de Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 41,79 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1177.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁴⁸.

1178 *Mas otra de las tentaxiones de san anton tiene de alto una quarta y de ancho m^{ta} una terçia esta en tabla n^o mill çiento y setenta y ocho se taso en m^{ta}*

HIERONIMUS BOSCH, EL BOSCO.

Las tentaciones de San Antonio

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

T. 41,709 x 27,86 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1178; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería Grande", núm. 1178.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Esta obra fue adquirida entre 1642 (en cuyo inventario no se cita) y 1655, donde se menciona sin autor. Será el inventario y tasación levantado en las casas de Morata de Tajuña en 1655 el documento que aporte la autoría y una mejor descripción del cuadro: *1178 lamina pequeña de la diversidad de figuras con caras de monos n^o mil ciento y setenta y ocho 3000 [reales] [al margen:] del Bosco*²²⁴⁹. Se desconoce en que momento preciso la pintura fue trasladada a Madrid, donde se cita en 1726 sin mayores precisiones: *Ootra sobreventana del mismo tamaño donde ai disttinttas figuras, n^o 1178*²²⁵⁰. Desde entonces no se tienen más datos de la obra. El tema de las Tentaciones de San Antonio, realizado con la estética fantástica del Bosco, fue una iconografía muy extendida durante el siglo XVI, de la que se conocen multitud de ejemplos. Muchos con medidas y formato similar al que tuvo Leganés²²⁵¹. Por ejemplo en 1996 se vendió una pintura en Christie's en Nueva York de medidas similares e idéntico formato vertical atribuida a un seguidor de Hieronimus Bosch, probablemente Peter Huys (56,5 x 43,5 cm)²²⁵², cuyas similitudes con la obra que poseía Leganés son muy elevadas. Del mismo modo en el Centraal Museum de Utrecht (inc. 2537; 25,5 x 22,5 cm)²²⁵³ se conserva una tabla con el mismo tema, atribuida a un seguidor del Bosco, cuyas pequeñas medidas y formato

²²⁴⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁴⁹ AHPM, 6267, f. 707v. Véase Apéndice Documental, Doc 4

²²⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131v.

²²⁵¹ Véase al respecto Unverfehrt 1980, p. 156, 259.

²²⁵² Venta 12 I 1996, lote 515.

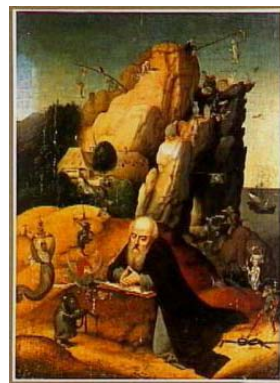
²²⁵³ Helmus 1999, II, p. 723-24, núm. 102.



Seguidor del Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, Colección von Frey



Bosco, *Tentaciones de San Antonio*, Madrid, Museo del Prado.



Seguidor del Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, Nueva York Mercado del Arte 1996



Seguidor del Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, Staatliche Museen zu Berlin



Seguidor del Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, Utrecht, Centraal Museum



Bosco, *Tentaciones de San Antonio*, Madrid, Museo del Prado.

vertical la convierten en otro

posible modelo similar al que poseyó Leganés. Al igual que la pintura de la colección von Frey de Lucerna citada por Unverfehrt (67 x 40 cm.)²²⁵⁴

De medidas estrictamente similares a las que poseía la pintura de Leganés es la versión de los Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, (inv. 1647, 40 x 26,5 cm)²²⁵⁵ Muy interesante es la versión que se conserva en una colección privada de Nasville (Canadá) por su pequeño tamaño (26 x 19,3 cm) por su procedencia española, que ya conociera Friedländer²²⁵⁶. El mismo autor cita otra pintura de medidas muy similares 58 x 50 cm. en la colección Drey, que posteriormente estuvo en la colección Thyssen en Castagnola hoy en una colección privada de los Países Bajos²²⁵⁷. También procedente de España, según el catálogo de la venta Weinmüller en Munich en 27 IX de 1967 (lote 1813), era la pintura atribuida a Peter Huys, actualmente en paradero desconocido. Sin embargo de las medidas similares 49 x 36 cm., la foto no aporta ningún dato concluyente para vincularla con la que poseyó Leganés.

Por último, aunque de medidas mayores, es necesario llamar la atención sobre la existencia de tablas realizadas a partir del Bosco en las colecciones nobiliarias españolas. Por ejemplo la que conserva el Museo del Prado (P3085, T. 88 x 72 cm) como tabla central de un tríptico procedente



Seguidor del Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, Colección Drey

²²⁵⁴ Unverfehrt 1980, núm. 38.

²²⁵⁵ Tolnay 1965, p. 384; Gemäldegalerie Berlín 1996, p. 21; Friedländer 1967-1976, V, p. 86, núm. 94

²²⁵⁶ Friedländer 1967-1976, V, p. 86, núm. 92.

²²⁵⁷ Ibidem, núm. 91. Servicio de documentación del RKD.

del legado de D. M. Van Buuren de Bruselas en 1965. Pintura que mantiene en su parte trasera una inscripción que confirma su pertenencia a la casa de Osuna²²⁵⁸

La posibilidad de una copia a partir de las *Tentaciones* expuestas en el Escorial desde época de Felipe II, como la que actualmente se encuentra en el Museo del Prado (P2049; T. 73 x 52,5 cm) y de la que hay innumerables copias es otra posibilidad muy elevada. Sin embargo no hay datos concretos²²⁵⁹.

- 1179** *Mas un medio cuerpo pequeño de la Reyna doña ysabel de ynglaterra de alto una terçia y de ancho una terçia n° mill çiento y setenta y nueue la taso en cient. Reales* 0100

ANÓNIMO

Isabel I de Inglaterra

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1179.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶⁰.

- 1180** *Mas un niño con una bara en la mano y dos perros de una quarta de alto y media de ancho n° mill çiento y ochenta la taso en treinta Reales* 0030

ANÓNIMO

Niño y perros

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1180.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶¹.

²²⁵⁸ Servicio de documentación del Museo del Prado, véase también Museo del Prado -Nuevas Adquisiciones 1996, pp. 484, núm. 1880; Friedländer (1924-37) 1967-1976, V, núm. 90.

²²⁵⁹ Para las copias véase Friedländer 1967-1976, V, p. 85-66, núm. 90

²²⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁶¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

m^{ta} 1181 Mas tres frutereros muy chiquitos de ygos y un barro y pajaros y ubas con los
m^{ta} 1182 n^{os} desde mill çiento y ochenta y uno hasta el de mill çiento y ochenta y tres
m^{ta} 1183 se tasaron en morata

1181

ANÓNIMO

No localizada.

Frutero

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1181.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña. No se cita en el inventario de este lugar²²⁶².

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶³.

1182

ANÓNIMO

No localizada.

Frutero

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1182.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una lamina pintado un racimo de ubas n^o mil ciento y ochenta y dos*²²⁶⁴.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶⁵.

²²⁶² Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²⁶⁴ AHPM, 6267, f. 712; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁶⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1183

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Frutero

Medidas desconocidas

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1183.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra lamina pintados unos ygos y un barro nuº mil ciento y ochenta y tres*²²⁶⁶.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶⁷.

1184 *Mas otro frutero mayor de zerezas que tiene una quarta de alto y de ancho una terçia nº mill çiento y chenta y quatro la taso en çinquenta Reales*

Ø050

ANÓNIMO

Frutero de cerezas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1184

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶⁸.

1185 *Mas un pais de una quarta de alto y una terçia de ancho pintura flamenca de unas montañas nº mill çiento y ochenta y çinco la taso en çiento y çinquenta Reales*

Ø150

²²⁶⁶ AHPM, 6267, f. 712; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²²⁶⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Paisaje

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 27,86 . cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1185

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318; Díaz Padrón 1976, p. 2265.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁶⁹.

Se ignora la causa de su inclusión como anónimo flamenco por parte de Díaz Padrón.

1186 *Mas una pintura del dios vaco con un juego de niños que son seis los niños de una terçia de alto y media vara de ancho n° mill çiento y ochenta y seis la tasa en çiento y çinquenta Reales*

Ø150

ANÓNIMO

Baco y niños

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

27,86 xx 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1186.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁷⁰.

1187 *Mas otra de los tiempos del año de uno dellos del vasan tiene de alto una m^{ta} quarta y una terçia de ancho n° mill çiento y ochenta y siete se tasa en morata*

Bassano

No localizado.

Documentado por última vez en 1655.

Una de las estaciones

20,89 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de Morata, núm. 1187.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

²²⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²⁷⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

Se desconoce cual era la estación representada. La tasación de Morata no aporta nada sobre la iconografía al mencionarse únicamente la “diversidad de figuras” que aparecen²²⁷¹. Llama la atención su pequeño tamaño, lo que indica que se trataría de una copia.

1188 *Un Retrato del presidente covarubias de mano del griego tiene de alto una quarta y de ancho otr n° mill çiento y ochenta y ocho la taso en çiento y diez Reales*

Ø110

DOMINICOS THEOTOCOPULUS, EL GRECO

No localizada.

Retrato de Diego de Covasrrubias

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 20,89 cm aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 1188.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Retrato Diego de Covarrubias (1512-1577), Presidente del consejo de Estado. Se conoce su imagen a través del retrato existente en la casa del Greco de Toledo, del cual se desconoce la procedencia.²²⁷² Esta imagen idéntica al retrato atribuido a Alonso Sánchez Coello y su taller realizado hacia 1574 que se conserva también en la casa del Greco de Toledo (67 x 55 cm)²²⁷³. La posibilidad de que Leganés poseyese una versión de la imagen de Sánchez Coello es también muy elevada.

En cualquier caso no se tiene noticia del origen del retrato que poseyó Leganés, sólo documentado en su poder desde junio de 1637. Aunque hay que llamar la atención sobre un retrato idéntico, también citado como imagen del presidente Covasrrubias que en 1635 poseían Antonia de Ipeñarrieta y Diego del Corral²²⁷⁴

Este retrato permaneció en el palacio madrileño de san Bernardo, donde lo destinó Leganés. Sin embargo, no se tienen más noticias después del inventario *postmortem* del marqués de 1655, aunque presumiblemente fue heredado por el conde de Altamira en 1711, dado que nunca reclamó su ausencia de la colección²²⁷⁵.



Sánchez Coello, *Diego de Covarrubias*, Toledo, Casa de El Grego



El Greco, *Diego de Covarrubias*, Toledo, Casa de El Grego

²²⁷¹ Véase Apéndice Documental, Doc 4, f. 711v.

²²⁷² Wethey 1962 II, p. 90, núm. 137, con más bibliografía.

²²⁷³ Breuer-Hermann en Madrid 1990, p. 153, núm. 42, con más bibliografía; Kusche 2003, p. 455.

²²⁷⁴ AHPM 6184, f. 853.

²²⁷⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1189 *Mas un pais con un hermitaño debajo de una peña tiene de ancho una terçia m^a y de alto una quarta con su marco de hebano n^o mill çiento y ochenta y nueue lo taso en Morata*

ANÓNIMO FLAMENCO

San Juan en Patmos

Madrid. Museo Cerralbo
(VH 448)

23 x 35 cm.

Inscripciones: 1189 ;
+383+



Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1189; Conde de Altamira 1753, “dormitorio vajo con una ventana al patio”, núm. 383.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318; Agulló 1994, p. 155.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña un error hace que allí se describa otra pintura bajo este número²²⁷⁶. Reaparece en 1753 citada en las mismas casas de Morata, ya propiedad del conde de Altamira, cuando se describe junto a otra obra con la que hacía pareja en ese momento: *dsos paisses ek ybi eb tabka de Sⁿ Juan escriuiendo y el otro en Piedra de Sⁿ Pedro llamado a cristo de la escuela de Aluerto Durero de media vara de ancho y mas de tervia de alto* (Agulló). No se tienen más datos hasta su aparición en el siglo XX como propiedad del marqués de Cerralbo, quien lo obtuvo del legado Villa-Huerta, título ligado a su esposa.

El cuadro mantiene una clara influencia de los paisajes de Patinir, aunque su factura está lejos de este autor.

1190 *Mas otro pais de san xptoual que pasa el rio tiene çerca de una terçia de alto y media vara de ancho n^o mill çiento y nobenta la taso en duçientos Reales* 0200

ANÓNIMO

San Cristóbal

27,86 x 20,89 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1190.

²²⁷⁶ Una pintura pequeña con su marco negro pintado un pajarero y unos igos y una copa nu^o mil ciento y ochenta y nueue AHPM, 6267, f. 712; Véase Apéndice Documental, Doc 4

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁷⁷.

1191 *Mas un Retrato de la reyna maria descoçia [sic] tiene de alto una quarta y otra de ancho n° mill çiento y nobenta y uno se taso en morata m^{ta}*

ANÓNIMO

Reina María de Escocia

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,89 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1191.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura de medio cuerpo pequeña de la Reyna de escocia n° mil ciento y nobenta y uno* ²²⁷⁸.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁷⁹.

1192 *Mas la destruç^{on} de sodoma y gomorra a modo de un pais tiene de alto çerca de media vara y de ancho lo mismo n° mill çiento y nobenta y dos la taso en çinquenta Reales* Ø150

ANÓNIMO

Dstrucción de Sodoma y Gomorra

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1192.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁸⁰.

²²⁷⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁷⁸ AHPM, 6267, f. 710v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²²⁷⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²²⁸⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

- 1193** *Una pintura de çircunçiçion de nro señor tiene de alto tres quartas y de Dada a un frayle ancho una vara =esta pintura del n° mill çiento y nobenta y tres dio su limosnero de la ex^a en vida a un frayle limosnero de la mrd de alcalá merçed de alcalá*

ANÓNIMO

Circuncisión de Cristo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,67 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés a. 1655; Fraile anónimo del convento de mercedarios de Alcalá.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en el inventario y tasación de las pinturas de 1655, aquí reproducido, donde se afirma que la pintura fue entregada a un fraile por el propio marqués de Leganés.

- 1194** *Una pintura del vasan sin marco de uno de los meses tiene de alto una vara m^{ta} tres quartas y de ancho dos varas y dos terçias n^{oo} mill çiento y nobenta y quatro se ttaso en m^{ta}*

BASSANO

Uno de los meses.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

146,26 x 222,88 sm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1194.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas.

En el inventario de Morata se precisa la iconografía: “*pintura grande de diferentes figuras y Aues*”²²⁸¹, aunque demasiado laxa para identificarlo con uno de los meses en concreto.

- 1195** *Una pintura de casas de diferentes animales tiene de alto dos varas y media y de ancho çinco baras poco mas o mens n° mill çiento y nbenta y çinco la taso en dos mill y duç^{tos} R^s*

20200

²²⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc 4, f. 707v

ANÓNIMO

Paisaje Rural

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208.95 x 417,90 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1195.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318; Díaz Padrón 1976, p. 1809

Notas:

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el despacho del cuarto bajo del Palacio²²⁸². No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁸³.

Desconocemos las razones que llevaron a Díaz Padrón a considerar esta entrada del inventario como alusión a una pintura flamenca.

1196 *Mas otra de un bodegon que tiene de alto dos varas y media poco mas o menos y de largo quatro baras n^o mill çiento y nobenta y seis la taso en dos mill Reales* 20000

ANÓNIMO

Bodegón

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1196.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁸⁴.

1197 *Mas otra de la misma manera y de largo tres baras y media n^o mill çiento y nobenta y siete la taso en dos mill Reales* 20000

²²⁸² AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²²⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²²⁸⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO

Paisaje Rural

208,95 x 292,75 x cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1197.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²²⁸⁵.

1198 *Mas otra pintura de las fuerças de hercules tiene de alto do varas y m^a y tres de largo n^o mill çiento y nobenta y ocho la taso en tres mill y treçientos R^s*

30300

PETER PAUL RUBENS

Sanzon y el león.

Madrid, Colección Villar Mir.

L. 226 x 265 sm.

Inscripciones: 1198



Procedencia: Realizada por Rubens para el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid 1628 (?); Alcázar 1636, *Pieza nueva sobre el zaguan y puerta principal de el Palacio* (?); Marqués de Leganés 1655, n^o 1198, Casas de San Bernardo; Colección Altamira 1726, Casas de San Bernardo, “cuarta pieza llamada Recibimiento”, núm. 1198; Conde de Altamira, 1812, Cuarto de su Excelencia en el cuarto bajo: Secuestrada por el ejército francés de las casas del conde de Altamira 12 XI 1812; Colección Infante don Gabriel 1835, n^o 85; Museo de la Trinidad 1854, n^o 309; Devuelto a los herederos del infante en 1861; Infanta María Cristina de Borbón 1875, Venta de la colección infanta María Cristina de Borbón 1902; Duque de Hernani (1903-1977); Por herencia Teresa Mariátegui y Arteaga, 1979; herederos de ésta última; Colección Villar Mir, 1996.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; Infanta María Cristina 1902, p. 17, núm. 21; Águeda 1982, p.109, n^o 89; Balis, 1983, p. 7; Balis 1986, p. 42, n. 34; Madrid 1977-78, p. 92, núm. 79; Bruselas 1985, p. 595, n^o C86; D’Hulst & Vandeven 1989, p. 98, n^o 26; Held 1980, p. 429-430; Méjico 1998, p.

²²⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

116, n° 20; Muller Hofstede 1965, p. 353, n. 212; Museo del Prado-Trinidad 1991, p.111, n° 309; Orso 1986, p. 57, 71-2, n. 151, p. 109; Vergara, 1994, 321, n. 2, p.435, núm. B5; Vergara 1999a, p. 46, 174; Volk 1980b, p.176; Adler 1980, p. 101-102, n°m G36; Díaz Padrón 1976, p. 892-93; Vlieghe en Lille 2004, p. 220, n° 120

Notas:

La presencia del número 1198 sobre el lienzo confirma que la pintura de la colección Villar-Mir de Madrid, es la misma que en 1655 estaba en poder del Marqués de Leganés. En ese momento se describe junto a su pareja el cat. 1199 como las fuerzas de Hércules. Ambas pinturas están perfectamente documentada a partir de entonces. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el despacho del cuarto bajo del Palacio²²⁸⁶. En 1726 aún se conservan en la colección, aunque ya como propiedad del conde de Altamira, describiéndose con las mismas medidas, considerando todavía su temática hercúlea: *Otro Quadro de dos varas y media de alto es ercules despedezando un Leon original de rubens 1198*²²⁸⁷. En poder de los condes de Altamira permanecería durante el siglo XVIII hasta que en 1712 fue sustraído por el ejército francés, cuando se consideraba obra de Jacob Jordaens: *Dos grandes Pinturas: Las fuerzas de Sanson, la una desquijarando a un Leon y la otra a un oso, de 4 varas figuras colosales de Jordan flamenco*. Llama la atención el gran tamaño que tenían las pinturas que alcanzaba los 334 cm de alto, probablemente debido a algún añadido. Sería, como sucedió con otras pinturas, llevada a París, y probablemente regresaría a España hacia 1815. Se ignora si sucedió con como otras pinturas regresó a la colección Altamira, pues en 1835 aparece mencionado entre las obras pertenecientes al infante don Sebastián, *Otro en lienzo de 8 pies y 1 pulgada de alto por 9 pies y 6 pulgadas de ancho. Sansón desquijarando el león. Restaurado antiguo. Tiene marco tallado y dorado.. Rubens*²²⁸⁸. En su poder permaneció siendo incautado poco después e ingresando en el Museo de la Trinidad donde se cataloga en 1854, siendo devuelto antes de 1861 a los herederos del Infante²²⁸⁹. Posteriormente perteneció a la infanta Cristina de Borbón en cuya venta de sus bienes reaparece la pintura en 1902²²⁹⁰, pasando posteriormente por varios propietarios particulares, hasta que fue adquirida por el Museo neoyorkino.

Tradicionalmente se ha considerado que la pintura de Leganés es la misma que se encontraba en 1636 en el Alcázar como parte de las obras realizadas para el Salón Nuevo y llevadas a España en 1628 por el artista, circunstancia que no ha podido ser confirmada documentalmente²²⁹¹.

Adler en 1980 consideró el paisaje realizado por Wildens, en una de las colaboraciones entre los dos artistas.

1199 *Otra de la misma manera y son de Rubens n° mill ciento y nobenta y nueue la taso en tres mill y trezjetos R^s* 30300

PETER PAUL RUBENS

David estrangulando un oso.

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

L. 208,95 x 251,25 sm. aprox.

Procedencia: Realizada por Rubens para el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid 1628 (?); Alcázar 1636, *Pieza nueva sobre el zaguan y puerta principal de el Palacio* (?); Marqués de Leganés 1655, n° 1199, Casas de San Bernardo; Colección Altamira 1726, Casas de San Bernardo, n° 1199, cuarta pieza

²²⁸⁶ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²²⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

²²⁸⁸ Agueda 1981, p.109, n° 89.

²²⁸⁹ Museo del Prado-Trinidad 1991, p.111, n° 309.

²²⁹⁰ Venta Borbón 1902, núm. 21

²²⁹¹ Para una discusión al respecto, véase el texto sobre la pintura de Rubens en la colección Leganés.

llamada Recibimiento; Condes de Altamira siglo XVIII; Conde de Altamira, 1812, Cuarto de su Excelencia en el cuarto bajo: Secuestrada por el ejército francés de las casas del conde de Altamira 12 XI 1812; Devuelta a la casa de Altamira, h. 1815; Vendida en Londres, 1 junio 1827, n° 69,

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 69; Rooses 1886-1892; Rooses 1897, p. 170; Held 1980, p. 429-430; Balis, 1983, p. 7; Balis 1986, p. 42, n. 34; D'Hulst & Vandenven 1989, p. 121, núm. 35; Orso 1986, p. 57, 71-2, n. 151, p. 109; Vergara 1994, p. 435; 321, n. 2; Vergara 1999a, pp. 46, 174; Volk 1980b, p. 176. Vergara 1999, p.435, núm. B6; Díaz Padrón 1976, p. 916; Díaz Padrón 2004, p. 114,

Notas:

Por la descripción el cuadro debía ser casi idéntico la versión reducida que se perteneció a la Galería Spender A. Samuels de Nueva York en 1989 (100 x 150 cm)²²⁹², cuya procedencia conocida más antigua se remonta a 1928. Los números sobre el lienzo con los números 19 blanco a la izquierda, y 162 y 81 (quizás 87) abajo a la derecha, así como las medidas impiden identificar esta pintura con la que poseyó Leganés.

La obra de Leganés se documenta únicamente desde 1655 cuando se describe junto a su pareja el cat. 1199 como las fuerzas de Hércules. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el despacho del cuarto bajo del Palacio²²⁹³.

En 1726 aún se conservan en la colección, aunque ya como propiedad del conde de Altamira, describiéndose con las mismas medidas, considerando todavía una escena del héroe griego: *Otro Quadro de dos varas y media de alto y tres de ancho original de rubens es ercules peleando con un oso y un leon muertos a los pies n° 1199*²²⁹⁴ En poder de los condes de Altamira permanecerían durante el siglo XVIII hasta que en noviembre de 1712 fue sustraído por el ejército francés, cuando se consideraba obra de Jacob Jordaens: *Dos grandes Pinturas: Las fuerzas de Sanson, la una desquijarando a un Leon y la otra a un oso, de 4 varas figuras colosales de Jordan flamenco*²²⁹⁵. Llama la atención el gran tamaño que tenían las pinturas que alcanzaba los 334 cm de alto, probablemente debido a algún añadido. Sería, como sucedió con otras pinturas, llevada a París, y probablemente regresaría a España hacia 1815. En ese momento se separaría de su pareja (Cat. 1198), dado que en 1827 fue vendido en Londres por la casa Stanley. La descripción de la subasta confirma que era esta pintura y no la pareja la vendida en esta ocasión: *69 Rubens, David, when a youth, destroying a Lion and a Bear, tha took a lamb from his Flock. Fron the Altmamira Gallery, an one of the Pictures taken to the Louvre by the French wieh in the possession of Spain*, siendo adquirida por Sotheby.²²⁹⁶

Tradicionalmente se ha considerado que la pintura de Leganés es la misma que se encontraba en 1636 en el Alcázar como parte de las obras realizadas para el Salón Nuevo entregadas por el artista en 1628 circunstancia que no ha podido ser confirmada documentalmente²²⁹⁷.



Rubens, *David y el Oso*, Anteriormente Nueva York, Galería Samuels

²²⁹² véase D'Hulst & Vandenven 1989, p. 34, n° 34, fig. 79

²²⁹³ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²²⁹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

²²⁹⁵ AHN, Nobleza, Baena, Cª 291

²²⁹⁶ Stanley 1827 búm 69,

²²⁹⁷ Para una discusión al respecto, véase el texto sobre la pintura de Rubens en la colección Leganés.

1200 *Mas otra de san sebastian de mano de joseph de Ribera tiene de alto dos varas y terçia y de largo tres varas algo mas n^o mill y duçientos la taso en mill y duçientos Reales* 10200

Jusepe RIBERA

San Sebastián.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

195,82 x +250,42 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1200.

Bibliografía: López Navío 1962, p.318; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83.

Notas:

Pareja del cat. 1201.

La representación de San Sebastián es uno de los peor documentados cuadros de la colección Leganés. Ingresó en la colección después de 1642, dado que solo se encuentra en el inventario posterior de 1655. Ello implica que Leganés residía en España cuando lo adquirió, siendo una probable compra en el mercado de arte madrileño. Sin embargo no hay más datos de la pintura, más allá de su presencia en el inventario *postmortem*. La obra salió de la colección entre esa última fecha y 1711 cuando el X conde de Altamira, reclamaba la pintura como una de las que no se encontraban entre la colección que le correspondía heredar en su totalidad²²⁹⁸.

No hay datos para relacionarlo con ninguna de las varias representaciones de San Sebastián realizadas por Ribera que han sobrevivido. El ejemplar realizado para la colegiata de Osuna mide 179 x 139 cm²²⁹⁹. Medidas muy distintas para considera que Leganés poseyese una copia de este. También parece menor y con formato vertical, a diferencia del de Leganés, el que se encontraba en Kaiser Friederich Museum de Berlín, destruido en la segunda guerra mundial y conocido a través de fotografías²³⁰⁰, al igual que el del Museo del Prado, éste procedente del taller de Velázquez en el Alcázar²³⁰¹. El que cita Spínosa en Colección Privada de Ginebra, firmado en 1640 y su copia del museo de Sevilla, son de dimensiones menores a al cuadro de Leganés²³⁰². Al igual que son de tamaño más pequeño y siempre verticales los del Museo de Capodimonte²³⁰³, el de la Nacional Gallery de Irlanda en Dublín²³⁰⁴ y el que se conserva en Havre (Musée des Meaux Arts)²³⁰⁵.

Pérez Sánchez (Madrid 1992, p. 83), consideró que la obra de Leganés podría estar relacionada con el San Sebastián y santa Irene del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia²³⁰⁶. Sin embargo la pintura de Leganés era apaisada. Aunque de hecho todas las representaciones de san Sebastián como figura aislada mantienen un formato vertical, lo hace dudar sobre si la pintura de Leganés no se trataría de una escena con más figuras, quizás con Santa Inés y otras mujeres, iconografía de la que el marqués llegó a poseer otra obra (Cat.1109)

²²⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11, núm. 1200.

²²⁹⁹ Madrid 1992, p. 178 núm. 9; Spínosa 2003, p.260, núm. A36; Spínosa 1979, p. 94, núm. 21.

²³⁰⁰ Spínosa 2003, núm. A1565; Spínosa 1979, p. 108, núm. 99.

²³⁰¹ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 294, núm. 71; Spínosa 2003, p.298, núm. A157; Spínosa 1979, p. 114, núm. 131.

²³⁰² Spínosa, p. 322, núm. A237; Spínosa 1979, p. 117, núm. 158 y 158*; Para el del museo sevillano: Pérez Sánchez en San Sebastián 1993, p. 148, núm.29.

²³⁰³ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 293, núm. 124; Spínosa en Nápoles 1992, p. 308; Spínosa 1979, p. 124, núm. 203.

²³⁰⁴ Spínosa 1979, p. 138, núm. 388; Considerado obra de Filippo Vitale en Spínosa 2003, p. 110.

²³⁰⁵ Spínosa 1979, p. 139, núm. 405.

²³⁰⁶ Aunque la pintura de Valencia también pudiera esconder otra obra de la colección Leganés (cat 1109)ñ.

1201 Otra de un dios que desuella un satiro del mismo tamaño y mano n°
mill duzientos y uno lo taso en mill y duzients Reales

10200

Jusepe RIBERA

Apolo y Marsias

202 x 250

Bruselas Museos Reales de Bellas
Artes
Inv. 3445



Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1201; Conde de Altamira 1726, Cuarto tercero que llaman de las marinas núm. 2294; Manuel Godoy 1808; Manuel Godoy, bienes incautados 1813; Palacio de Boadilla, Condesa de Chinchón 1826; 1832 Carlota Luisa de Godoy, Palacio de Boadilla del Monte; Marqués de Salamanca a. 1867; Marqués de Salamanca, venta 1867; Marqués de Salamanca venta 1875; vendida a los hermanos Le Roy; Adquirida a éstos por el Museo de Bellas Artes de Bruselas 1889.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 23 n° 30; Salamanca 1875, p. 33-34, n° 32; Gaya Nuño 1958, p. 279, n° 2317; Brown, 1984, p. 146; *Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1984, p. 242; Vannugli 1996, n. 212; Rose 1983 p. 393 394; Rose 1987, p. 148, n. 52.; Bologna 1952, pp. 54-56; Rose 2001, p. 123 López Navío 1962, p. 319; Vannugli 1989, p. 47 y ss.; Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 83.

Notas:

Se dispone de numerosísimas noticias históricas acerca de una de las más famosas y repetidas composiciones de Jusepe Ribera como es el Apolo y Marsias. Noticias que no siempre encajan perfectamente con las versiones del cuadro que han llegado hasta nosotros. Pero que vistas en conjunto pueden arrojar luces sobre la pintura que poseyó Leganés.

La principal de las composiciones se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bruselas firmada y fechada en 1637 (inv.3445) a las que se suma la de la Pinacoteca de San Martino en Nápoles firmada en la misma fecha (inv. 511). Además existe una buena réplica de un seguidor de Ribera en el John Marble Ringling Museum en Sarasota, Estados Unidos y otra réplica más, hoy considerada de Luca Giordano, anteriormente atribuida a Bartolomeo Bassante también en el Museo Nazionale de San Martino²³⁰⁷.

Históricamente se tiene noticia de varias pinturas bajo esta composición. Una se encontraba en 1630 en la galería del napolitano Gaspare



Ribera, *Apolo desollando a Marsias*, Nápoles,
Pinacoteca de San Martino

²³⁰⁷ Sobre las versiones véase Pagano en Madrid 1992, p. 396, a propósito de la de San Martino.

Roomer²³⁰⁸, debiendo corresponder con la que se encuentra en San Martino, después de haber pertenecido a la colección napolitana de Alfonso d'Avalos del Vasto en el siglo XIX²³⁰⁹. Por su parte tras la muerte en 1637 del duque de Alcalá parte de sus bienes se vendieron en Génova el 19 de mayo, y entre ellos un "Apolo desollando un sátiro",²³¹⁰ En 1645 el marqués Serra de Casano encargó una versión similar que en 1664 pasó a la colección de Felipe IV, como gran parte de la colección de ese marqués, siendo inventariado en el Alcázar de Madrid en 1666 1686 y 1700 y presumiblemente perdido tras el incendio²³¹¹.

También un coleccionista como el marqués del Carpio poseía una versión en 1688²³¹², que había pertenecido a su padre don Luis de Haro en cuyo poder se documenta en 1651²³¹³.

Para mayor confusión en la colección Real parece que se documentan dos versiones a un tiempo a partir de 1666. La primera en la Pieza donde murió Felipe IV: [71] "*Otro quadro del mismo tamaño de Marce y Apolo de mano de Jusepe de ribera con su marco dorado tallado 400 ducs*"²³¹⁴ y otro en la llamada Pieza Primera del cuarto bajo: [236] "*Otro de mano del mismo [Ribera] de 3 vars de largo y 2 y media de ancho Apolo desbollando a Marce 3000 cus de plata*"²³¹⁵. Ambos cuadros se mantienen en los mismos lugares en los inventarios de 1686 y 1700²³¹⁶. Sin embargo no comparecen en el inventario posterior al incendio del Alcázar, lo que no implica que se perdieran, pues uno de ellos puede ser identificado con un cuadro localizado en las casas del marqués de Bedmar tras el incendio descrito como Otro sin marco ni bastidor de dos varas y media de lato y tres y media de ancho sumamente maltratado de Pan y Siringa original de ribera"²³¹⁷. La consideración de que el cuadro del Alcázar es el que posteriormente aparece en las galerías del infante don Luís y del marqués de Salamanca parte de Kart Justi²³¹⁸, lo que hizo a Vannugli considerar que se trataba del cuadro que se encuentra en Bruselas. Éste tiene una historia reciente bastante conocida. El Museo lo adquirió en 1899 a los hermanos J y A. Le Roy, que a su vez lo había adquirido en 1875 en la venta del marqués de Salamanca en París por 2.000 francos²³¹⁹. En poder de Salamanca estaba desde hacía tiempo pues también pasó por la primera venta de 1867²³²⁰. En ésta se afirmaba que la pintura procedía de la colección del infante don Luis de Borbón. Efectivamente la pintura está en un registro de obras vendidas en 1856 al marqués de Salamanca por Carlota luisa Godoy y Chinchón²³²¹, hija de Manuel de Godoy y de María Teresa Villabriga condesa de Chinchón, a su vez hija del Infante don Luis. Ya anteriormente se localiza en el palacio de Boadilla del Monte en 27 de marzo de 1832 como propiedad de los Condes de Chinchón²³²², e incluso en 1826 en el mismo lugar²³²³. Anteriormente

²³⁰⁸ Citada en *il Forastiero* de G. C. Capaccio (Nápoles, 1630).

²³⁰⁹ Pagano en Madrid 1992, p. 306, núm. 78.

²³¹⁰ Brown 1984, p. 143; Broown & Kagan 1987, p.237 y 245.

²³¹¹ Vannugli 1989, p. 47-52. Vannugli 1996, p. 22 y n. 206.

²³¹² Burke 1984, III, p. 252a n. 19; Burke & Cherry 1997, I, p.445, núm. [92].

²³¹³ De Frutos 2005, p. 314. Quien considera que se trataba de una copia a partir del de Serra, realizada en el tiempo que éste permaneció en España en 1652.

²³¹⁴ Citamos por la transcripción fotocopiada del inventario de 1666 de la biblioteca del Museo del Prado, núm. 22324. El número entre paréntesis aunque está en la copia del inventario no es sino un añadido posterior al documento, no existe en el documento original (AGP. Secc. Adtva., leg 38)

²³¹⁵ Ibidem, núm. 22472.

²³¹⁶ Tal y como afirma Vannugli (1989, p. 47-48), citando las transcripciones de Bottineau p. 291, núm. 421 y 621 e Inventarios Carlos II 1975, p. 39, núm. 217 y p. 51, núm. 342.

²³¹⁷ Vannugli 1989, p. 47, considera que esta pintura es la que estaba en la habitación donde murió el rey en 1666 dado que en los inventarios del siglo XVII no se da ninguna pintura con el tema de Pan y Siringa. Vannugli también demuestra como la pintura citada en 1747 como una fábula de Apolo, no puede corresponder con ninguna de las pinturas de Apolo y Marsías, ni es una alusión a la supuesta de Pan y Siringa. (Ibidem, p. 48-49).

²³¹⁸ Justi 1953, p. 309, n. 1.

²³¹⁹ Salamanca 1875, p. 33-34, n° 32; Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984, p. 242 ; Gaya Nuño 1958, p. 279, n° 2317

²³²⁰ Salamanca 1867, p. 23 n° 30.

²³²¹ Domínguez Fuentes, 2002, IV, p. 1019.

²³²² Ibidem, p. 986.

²³²³ Ibidem. P.-982

se localiza en los inventarios de la colección Godoy de 1812 y 1808²³²⁴. La consideración de que la obra de Godoy procedía de su matrimonio con María Teresa de Borbón Vallabriga hija de don Luis, fue la que llevó a considerar que la pintura procedía de la colección de este infante, hermano de Carlos III y a creer que éste la obtuvo de la colección real. Sin embargo Godoy atesoró muchas obras como regalo de familias nobles, como afirma Isadora Rose, quien desconoce el origen anterior de la pintura²³²⁵.

En este maremagno de citas ¿donde casa la pintura de Leganés? ¿y cual es el origen de la de Bruselas, que pasó por Godoy?.

En primer lugar la pintura de Leganés no puede ser la de Alcalá. La versión del duque fue vendida en Génova el 19 de mayo de 1637 a un tal Antonio Monteverde, presumiblemente un intermediario, dado que no comparece como adquiriente de más pinturas²³²⁶. Brown consideró posible que se tratara de la misma pintura que poseyó Leganés, a la postre en Milán en las fechas de la venta. Algo que no parece posible dado que la obra no se consigna en el inventario del Marqués de 1642 en el que se mencionan las pinturas importadas de Italia²³²⁷. De momento las causas de la adquisición de esta obra son imposibles de afirmar. Las fechas coinciden con la presencia del marqués Serra en España, quien poseía un original seguro, abriéndose varias posibilidades, ninguna de ellas probada. Que se realizara una copia para Leganés, que Serra le entregara el original y quedara con una copia. Hay que recordar que la versión que en 1651 poseía don Luís de Haro, quizás copia de la de Serra, o de la de Leganés.

En cualquier caso en de la década de los cincuenta existían tres versiones en Madrid. De ellas la de Carpio se documenta en la colección de su hijo el marqués del Capió en 1688. No puede ser ninguna de las que pasan al Rey. Este en 1666 tenía dos, una de ellas, es la que se quedó Serra, que pasa al monarca en 1664, como está demostrado. Y la otra se ha venido considerando que era la de Leganés²³²⁸. Sin embargo esto no parece posible.

El marqués destinó su pintura al Palacio de San Bernardo. Y ahora podemos saber que en ese lugar se localiza en 1726 aunque con un número de catalogación distinto:

*Una sobreventana de tres quartas de alto dos varas y quarta de ancho con dos perros uno blanco y otro pardo de mano de un Ytaliano n° 2295*²³²⁹.

Es decir la obra de Leganés no pasó Felipe IV, pues se mantuvo en la colección Altamira. Aunque se puede especular con la obtención de una copia para el monarca. La hipótesis que aquí se sostiene, es que esta pintura que en 1726 permanecía en el palacio Madrileño de los condes de Altamira sea la que luego aparece en poder de Godoy, quien sabemos obtuvo varias pinturas de esta familia noble²³³⁰. De tal manera que es la que, con la procedencia arriba citada ha de ser la que hoy cuelga en el Museo de Bruselas.

1202	<i>Mas quatro pinturas de philosophos de Joseph de Ribera con sus marcos negros</i>	10000
	<i>tienen vara y terçia de ancho y de largo vara y quarta larga n^{os} mill duçientos y</i>	10000
	<i>dos duçientos y tres duçientos y quatro y mill duçientos y cinco los taso cada</i>	10000
	<i>uno en mill Reales</i>	10000

²³²⁴ Rose 1983 p. 393 394. Agradezco a Isadora Rose que me facilitar una copia de su catálogo actualizado a 25 XI 2004 de la Colección Godoy, donde se deduce la presencia de la obra desde su paso por el inventario de 1808 de los bienes de Godoy hasta el marqués de Salamanca

²³²⁵ Rose 2001, p. 123.

²³²⁶ Vannugli 1989, p. 136,n. 17.

²³²⁷ Vannugli 1989 ya concluyó esto mismo.

²³²⁸ Esta es la teoría de Vanugli, quien cree que ésta fue la que sobrevivió al incendio y acabó en manos del Infante don Luis.

²³²⁹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 109v.

²³³⁰ Véase el capítulo de la dispersión de la colección Leganés-Altamira en este mismo trabajo.

1202

Jusepe RIBERA

Filosofo

111,44 x 104,47 cm aprox. (según inventario)

Génova. Palazzo Doria Pallavicini



Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1202; Francesco Grillo, a. 1703; su esposa Vittoria Spinola desde 1703 hasta 1722; Génova Albergue de Pobres, 1722, por donación de la anterior; Vendidos en agosto 1622 a un agente de Giacomo Filippo II Drazzo (m. 1764); por herencia hasta la actualidad.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; López Navío 1962, p.318; Boccardo 2002, p. 223, 228, n. 14; Spinosa 1978, p. 99 núm. 43; Torriti 1967, p. 61- 67; Spinosa 1995, p. 230, núm. 109; Spinosa 2003, p. 286, núm. A121.

Notas:

La serie de filósofos es uno de los últimos grupos de pinturas adquiridos por Leganés a finales de su vida. Ésta se produce necesariamente desde Madrid, aunque no se tiene constancia de su paradero anterior. Leganés los destinó a su palacio en la Corte de Madrid.

Fue Pierro Boccardo quien consideró la posibilidad de que los filósofos de ribera fueron pertenecieran a Francesco Grillo (1646-1703), uno de los banqueros de Carlos II residente en Madrid que menciona Boccardo es muy alta debido a las relaciones de su tío Marco Antonio Grillo con el nieto de Leganés y las donaciones que éste le hizo de diversos tapices²³³¹. Sin embargo las pinturas no fueron reclamadas por el X conde de Altamira en 1711, como otras obras enajenadas del mayorazgo que el conde exigía que le fueran reintegradas²³³². Quizás por que se trató de una enajenación legal, y no cabía reclamarlas.

Francesco Grillo fue esposo de Vittoria Spinola, que le sobrevivió y donó a su muerte al menos “3 filosofi di grandezza palmi 5 e 4 [125 x 100] cm) del *Spagnoletto*” al Albergue de Pobres de la ciudad de Génova en 1622, aunque en Agosto fueron inmediatamente vendidos a un agente de Giacomo Filippo II Durazzo, llamado Giuseppe Verde. El libro de cuentas de éste último confirma que al menos dos de los representados eran Demócrito y Eráclito. Boccardo continúa justificando la procedencia genovesa de la pintura a través de la herencia de Durazzo hasta su actual propietario, junto con sus dos compañeros Spinosa rechaza la atribución a Ribera de al menos dos de las pinturas del Palacio Durazzo Pallavicini.

²³³¹ Véase el capítulo de la dispersión de la colección Leganés-Altamira en este mismo trabajo.

²³³² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

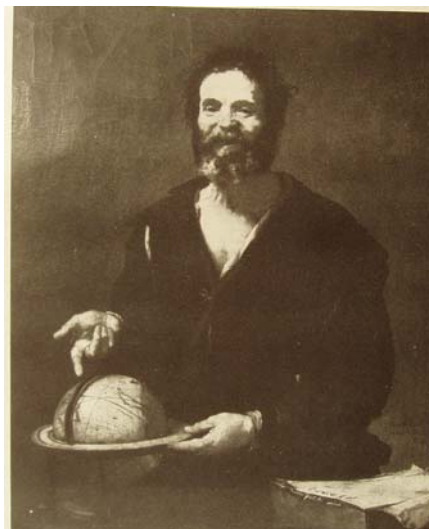
1203

Jusepe RIBERA

Demócrito

111,44 x 104,47 cm aprox.
(según inventario)

Génova. Palazzo Doria Pallavicini



Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1203; Francesco Grillo, a. 1703; su esposa Vittoria Spinola desde 1703 hasta 1722; Génova Albergue de Pobres, 1722, por donación de la anterior; Vendidos en agosto 1622 a un agente de Giacomo Filippo II Drazzo (m. 1764); por herencia hasta la actualidad.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; López Navío 1962, p.318; Boccardo 2002, p. 223, 228, n. 14; Spinosa 1978, p. 139, núm. 399; Gaya Nuño 1958: p. 278, nº 2302; Torriti 1967, p. 61- 67; Spinosa 1995, p. 231-232, núm. 110-11; Spinosa 2003, p. 292, núm. A138.

Notas:

Véase cat. 1202.

Spinosa niega la mano de Ribera en esta obra pese a la firma “Julepe De Ribera /Español Valenciano F. 1635”, que en ocasiones ha sido atribuido al Maestro de la Oración en el Huerto.

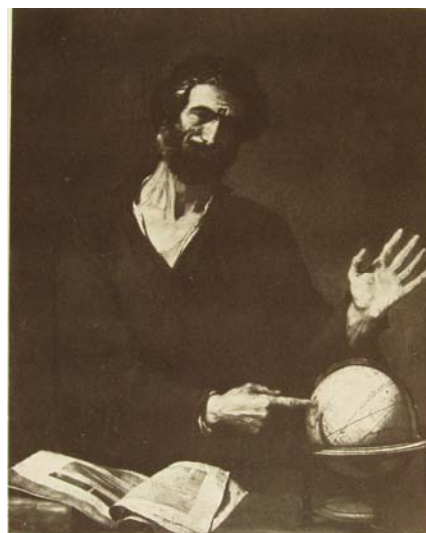
1204

Jusepe RIBERA

Heráclito

111,44 x 104,47 cm aprox.(según inventario)

Génova. Palazzo Doria Pallavicini



Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1204; Francesco Grillo, a. 1703; su esposa Vittoria Spinola desde 1703 hasta 1722; Génova Albergue de Pobres, 1722, por donación de la anterior; Vendidos en agosto 1622 a un agente de Giacomo Filippo II Durazzo (m. 1764); por herencia hasta la actualidad.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; López Navío 1962, p.318; Boccardo 2002, p. 223, 228, n. 14. Spinosa 1978, p. 139, núm. 399; Gaya Nuño 1958: p. 278, nº 2303; Spinosa 1995, p. 230, núm. 109; Spinosa 2003, p. 286, núm. A121.

Torriti 1967, p. 61- 67.

Notas:

Véase cat. 1202.

Spinosa niega la mano de Ribera en esta obra pese a la firma “Julepe De Eibera /Español Valenciano F. 1635”, que en ocasiones ha sido atribuido al Maestro de la Oración en el Huerto

1205

Jusepe RIBERA

Filosofo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

111,44 x 104,47 cm aprox. (según inventario)

Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1205; Francesco Grillo, a. 1703 (¿?)

Bibliografía: Poleró 1898, p. 134; López Navío 1962, p.318; Boccardo 2002, p. 223, 228, n. 14.

Notas:

Véase cat. 1202.

Nada se sabe a ciencia cierta el destino del cuarto filósofo, aunque en 1807 Francesco Carrafa restauraba una obra con este tema atribuida a Ribera que se describe con varios libros y papeles en la mano, y coincidente en medidas²³³³.

1206 *Mas una pintura del duque de sajonia de medio cuerpo con su cerco dorado y negro tiene de alto vara y quarta y de largo una vara algo mas n° mill duzientos y seis la taso en mill y duçientos reales* 10200

ANÓNIMO

Duque de Sajonia

104,47 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1206.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 318.

Notas:

Probable copia del cat. 16.

No hay datos más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³³⁴.

²³³³ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto. Véase Apéndice Documental, Doc. 16.

²³³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

-
- 1207** *Otro medio cuerpo de lansgraue de la misma moldura y tamaño poco mas o menos n^o mill duçientos y siete la taso en mill y quinientos Reales* 10500

ANÓNIMO

Landsgraf de Essen

104,47 z +83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1207.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Probable copia del cat. 17.

No hay datos más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³³⁵.

-
- 1208** *Mas una pintura de nra señora con su niño en los brazos y asido con su caña y un Retulo que diçe eççe anus deys y san Juan con el dedo lebandado y san joseph tiene de alto dos varas y quarta y de ancho vara y media n^o mill duçientos y ocho la taso en tres mill Reales* 30000

ANÓNIMO

Sagrada Familia con San Juan

188,05 x 125,37 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1208.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²³³⁶.

-
- 1209** *Una pintura en tabla del deçendim^{to} de la cruz de alto quatro varas y de Dada al ancho dos varas y quarta n^o mill duçientos y nueue = esta pintura dio su ex^a al conbento de los basilios*

²³³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

ANÓNIMO

Descendimiento

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 334,42 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1209.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Entregada por Leganés al convento de San Basilio de Madrid, donde había establecido un patronato eclesiástico, no hay más noticias de esta pintura.

1210 *Una pintura del robo de las sabinas de mano de Rubens de tres varas de alto y quatro de ancho n^o mill duçientos y diez y la taso en çinco mill y quinientos Reales*

50500

PETER PAUL RUBENS

Rapto de las Sabinas

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

250,74 x 334,43 cm. aprox.²³³⁷.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1210; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Pieza cuadrada", núm. 1210.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 133; Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 319; Díaz Padrón 1976, p. 906; Vergara 1994, II, p. 446, núm. B16; McGrath 1997, II, p. 206 y p. 212, n. 17; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

Probablemente se trata de una copia o versión del *Rapto de las Sabinas* que Rubens hizo en los últimos años de su vida para el Salón Nuevo del Alcázar y que dejó sin concluir a su muerte²³³⁸. El original fue finalizado por Gaspar de Crayer y enviado a España junto con su pareja, *La reconciliación de Sabinos y Romanos*, en 1641. De éstas se puede presumir el aspecto a través de dos copias conservadas en la Universidad de Barcelona, propiedad del Museo del Prado (P3247 y P4005).



Rubens (copia), *El rapto de las Sabinas*, Madrid, Museo del Prado.

No se sabe la manera en que Leganés obtuvo su copia, que necesariamente fue obtenida cuando el marqués permanecía en

²³³⁷ Como ya advirtió Vergara, las medidas en la publicación de López Navío son incorrectas.

²³³⁸ Véase sobre estas Vergara 1994, p. 2312, núm. A24; Vergara 1999, p. 45 y ss.; McGrath 1997, II, p. 202 y ss.

Madrid, pues entró en la colección después de 1642 dado que no consta en el inventario de ese año. Por medidas debía ser muy similar a la copia de Barcelona, evidente producto de la escuela rubeniana. En ocasiones se ha considerado que la pintura de la colección real y la de Leganés eran la misma, circunstancia que no parece posible dadas las diferentes medidas y el hecho que ambas tienen un recorrido histórico propio. De la pintura perteneciente a Felipe IV se conoce su historia posterior hasta perecer en el fuego de 1734, estando presente en los inventarios de 1686 y 1700 junto a su pareja en el Salón de los Espejos.

Mientras, la de Leganés se mantuvo en poder de la familia. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en la pieza segunda del cuarto Bajo del palacio²³³⁹. Posteriormente fue heredada por los condes de Altamira, en cuyo inventario de 1726 el Palacio de San Bernardo aparece mencionada como original de Rubens, aunque las medidas en altura se han reducido a vara y media 125 cm., siendo un probable error de copista: *Otro Quadro original de rubens es el robo de las Donzallas tiene de alto vara y media y de ancho mas de tres varas n° 1210*²³⁴⁰. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

1211 *Un Retrato de don raymundo de cardona de bara de alto y media de ancho de mano de Rafael de Urbino n° mill duçientos y bonçe la taso en mill y quinientos Reales* 10500

RAFAEL

Retrato de Raimundo de Cardona.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

83'58 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo núm. 1211.

Bib: López Navío 1962, p. 319; Ruiz Manero 1996, p. 157.

Notas:

Pudiera tratarse de un retrato Raimundo de Cardona, conde de Albento fue Virrey de Sicilia entre 1506-1509, iconografía extrañísima para una pintura de Rafael o uno sus seguidores. La parca descripción hace imposible especular sobre la relación de esta entrada con otros retratos rafaelescos conocidos. Es reseñable que el inventario no alude a su condición de copia de Rafael o de su escuela, como sucede con otras pinturas atribuidas al entorno de este autor, sino que se tiene por pintura original del maestro de Urbino y mantiene una alta tasación, 1.500 reales.

1212 *Un retrato de un clérigo con su bonete de mano de tiçian de tres quartas de alto y media vara de ancho n° mill duçientos y doçe la taso en trezientos Reales* 0300

²³³⁹ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²³⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

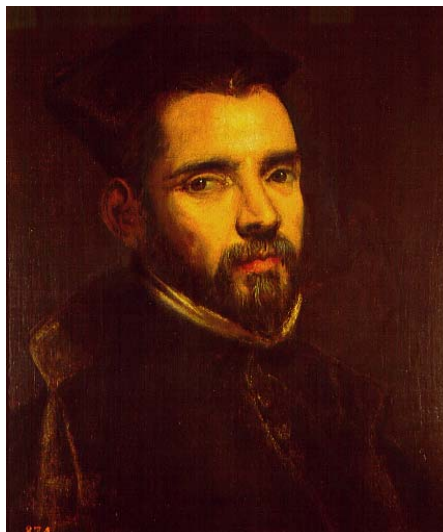
DOMENICO TINTORETTO

Un jesuita

Museo del Prado P370.

50 x 43 cm

Inscripciones: 874.



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1212, Museo del Prado, Colección Real 1856, núm. 874.

Bibliografía: Ommaston, 1915, p. 213; Prado 1933, p. 72; Berenson 1957, p. 176; Bottineau 1958, LX, núm. 3, p- 309, núm. [730]; López Navío 1962, p. 319; De Vecchi 1974, p. 134, núm. F21; (Inventarios Reales Carlos II, p. 57, núm. 394); Rossi, 1990 p. 108.

Notas:

La identificación del cuadro del Museo del Prado con el que poseía Leganés, atribuido a Tiziano, se basa en las medidas y en la descripción del inventario del Alcázar de 1686 que lo menciona como un “*cura con bonete*”, de idéntica manera al inventario de Leganés de 1655. La primera ocasión en que se consideró la posibilidad de que la pintura procedía de la colección Leganés fue en el Catálogo del Museo del Prado de 1933, cuando se afirma además que en 1686 la obra está en el Alcázar como “un cura con bonete de Ticiano”²³⁴¹.

La obra pasaría a la Colección Real entre 1655 y 1686. Aunque en 1711 no se menciona su ausencia del mayorazgo en la revisión que se hizo para la herencia por parte del conde de Altamira²³⁴². Esto puede deberse a que la cesión o venta se hizo legalmente, enajenando el cuadro de manera oficial, aunque no hay documentación al respecto. En la Colección Real se se considera obra de Tintoretto a partir del siglo XVIII, siendo así atribuido en el inventario de Pinturas del Museo del Prado en 1856. Actualmente la crítica lo considera obra de su hijo Domenico.

Fue Bottineau quien relacionó con dudas el cuadro del Prado con la siguiente entrada del inventario de 1686: *otra de una tercia de larco casi en quadro de un Retrato antiguo en tabla con un virrete en la cabeza, mano no conocida, con moldura negra*. Esta entrada se repite en el inventario de 1700, el hecho de ser sobre tabla arroja dudas sobre tal identificación. La parquedad de las descripciones del inventario y la ausencia de singularidades en la pintura del Prado dificultan su localización precisa en los demás inventarios de la Colección Real.

En ocasiones se ha identificado también como la pintura que aparece en la Galería de Apolo en el inventario a la muerte de Carlos III: *115 otro de la misma medida que el antecedente [cinco cuartos de alto y vara de ancho] retrato de un hombre con gorra negra en la cabeza, Tintoretto 1500*²³⁴³. Sin embargo esta cita parece corresponder por medidas a otra obra del Museo del Prado, *Senador Veneciano* (P371). Otros retratos atribuidos a Tintoretto, como el existente en ese mismo inventario en la Pieza de Paso a la de vestir, por su laxitud podrían ser tanto éste como cualquier otro retrato de Tintoretto de pequeño tamaño como los existentes en el Museo del Prado (P373, P374).

²³⁴¹ Museo del Prado 1933, p. 72.

²³⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁴³ Inventarios Reales Carlos III 1988, p. 37, núm. [302].

-
- 1213** *Un retrato de nra señora con el niño en brazos con un manto rojo de tres quartas de alto y media vara de ancho un portico y un cuchillo sobre un bufete nº mill duzientos y treze la taso en duzientos Reales* 0200

ANÓNIMO

Virgen con Niño

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,67 x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1213.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²³⁴⁴.

-
- 1214** *Un salvador de mano del tiçiano de çerca de bara y media de alto nº mill duzienots y catorçe = esta pintura se dio por manda del testam^{to} de su ex^a al señor Don Ambrosio*

Dada al s^r don Ambrosio

TIZIANO VECELLIO

El Salvador.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

Aprox. 83,58 de alto.

Procedencia: José de Luna, antes de 1655; Marqués de Leganés, Febrero de 1655, Palacio de San Bernardo; Cardenal Ambrosio de Guzmán Spinola, después de 1655; Marquesa de Poza, Juan de Córdoba, 1684.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319; Álvarez Lopera 2003, pp. 30, 31 y 57, n. 77 y 58, n. 92.

Notas:

No ha sido posible identificar esta pintura entre las diversas versiones del Salvador de Tiziano²³⁴⁵. Adquirida por Leganés José de Luna, según menciona la tasación, estuvo entre las obras heredadas por su hijo Ambrosio, quien a su muerte la cedió a su madrastra la marquesa de Poza, viuda del I marqués de Leganés.

-
- 1215** *Una magdalena de mano del tiçiano desplegados los cauells por el cuerpo mirando al çielo de tres quartas de alto y mas de media vara de ancho nº mill duzientos y quinze la taso en mill seisçientos y çinquenta Reales* 10650

²³⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁴⁵ Véase Wethey 1969, I, p. 78 y ss.

TIZIANO VECELLIO

Magdalena.

No localizado.

Documentado por última vez en 1655

62,68x+41,79 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1215.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319; 1971, I, pp. 144, núm. 121, copia 4; Schroth, 1990, p. 54.

Notas:

No ha sido identificado con ninguna de las muchas versiones que se conocen de la Magdalena realizadas por Tiziano. Leganés poseía otras dos obras representando a la Magdalena atribuidas a Tiziano (Cat. núm. 11 y 1132), sin embargo ésta es la única cuya descripción “con los cabellos por el cuerpo mirando al cielo”, se asemeja más a los modelos conocidos de Milán (Galería Ambrosiana), Florencia (Palacio Pitti) o Nápoles (Museo di Capodimonte), pero la ausencia de detalles hace imposible discernir a cual se asemejaba la de Leganés. Wethey cita la pintura de Leganés con relación a otras citas documentales como la que aparece en la colección Rubens, o la que poseyó don Gaspar de Haro, marqués de Liche, pero sin afirmar que se tratase de la misma obra. Se podría considerar una posible adquisición por parte de Leganés de los bienes de Lerma a través del nieto de éste, como hace Schroth respecto a la *Herodías* de Tiziano que sin embargo como se vio parece que no fue así por coincidencia de fechas. Sin embargo el hecho de que esta Magdalena entrase en la colección Leganés en una fecha muy tardía, al menos después de 1642, deja abierta tal posibilidad.

1216 *un noe dormido de joseph de Ribera de dos baras de ancho y mas de bara de alto y el arca en medio de dos montes n° mill duzientos y diez y seis la tasa en mill y quatroçientos Reales*

18400

Jusepe RIBERA

No localizada.

Embriaguez de Noé

Documentada por última vez en 1726

+83,58 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, 1655, núm. 1216; Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, “Cuarto tercero que llaman de las Marinas

Bibliografía: Poleró 1898, p. 134 ; López Navío 1962, p. 319; Brown 1984, p. 146; ; Pérez Sánchez Madrid 1992, p. 83, 104, n. 18.

Notas:

Adquirida por Leganés en los últimos años de su vida y siempre desde España. Leganés la mantuvo en su palacio de la calle de San Bernardo, donde se localiza todavía en 1726 ya como propiedad del conde de Altamira, atribuida igualmente a Ribera pero con otro número de colección: *Otro Quadro debajo de este de Joseph ribera llamado el españoletto es un viejo medio desnudo que estta durmiendo y echado sobre el brazo bizquiedo n° 2297*²³⁴⁶. Desde entonces no se tienen más noticias de esta pintura.



Juan Montero de Rojas,
Embriaguez de Noé, Tarbes,
Musée Massey

²³⁴⁶ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 110.

No se conoce ninguna pintura bajo este tema realizada por Ribera²³⁴⁷ Jonathan Brown considera posible que fuera la obra de Leganés la que utilizara Juan Montero de Rojas para realizar la pintura del mismo tema que se conserva en el Museo Massey de Tarbes²³⁴⁸. Aunque no hay constancia de tal teoría, el naturalismo de Montero refleja muy bien la manera de Ribera (Pérez Sánchez). Sin embargo la pintura de Tarbes está firmada por Montero, no siendo probable por lo tanto que se trate de la misma que poseyó el Leganés, con la que además hay claras diferencias iconográficas.

1217 *Una nra señora con un niño en los brazos de mano del tiziano flamenco rodeada de diferentes flores hermosísimas de cinco cuartos y media de alto y de ancho media vara con el marco labrado de marfil nº mill duçientos y diez y siete la tasa en dos mill y duçientos Reales* 20200

ANÓNIMO [¿RUBENS?]

Virgen con Niño en guirnalda de flores

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

114,87x 41,79 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1217.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

La mención al “Tiziano Flamenco”, cabe considerarla como alusión a Rubens, aunque no hay certeza sobre tal extremo dada la ausencia de cualquier otro dato sobre esta pintura

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²³⁴⁹.

1218 *Mas otra pintura del arca de noe con sus diferençias de animales de dos varas de ancho y dos de alto poco mas o menos nº mill duçientos y diez y ocho la tasa en mill Reales* 01000

ANÓNIMO

Arca de Noé

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1218.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

²³⁴⁷ Spinosa 1979, p. 145; Véase también Spinosa 2003.

²³⁴⁸ Para esta pintura Angulo & Pérez Sánchez 1983, p. 114, núm. 9. Procede de la colección Aguado donde se documenta en 1843, en 1862 fue donada al Museo de Tarbes, pero no hay nada que indique su procedencia anterior de la colección Leganés-Altamira.

²³⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁵⁰.

1219 [*una pintura de cazas de diferentes animales tiene de alto dos baras y mas y de ancho cinco baras poco mas o menos numero mill duçientos y diez y nueve*]
[Omitida en el original²³⁵¹]

ANÓNIMO

Caza

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+167,16 x 417,90 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1219.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 315.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁵².

1220 1221 *Mas seis bodegones de bara y media de ancho y bara y quarta de alto poco*
1222 1223 *mas menos con sus marcos de hebano pardo hondeados =estos seis Bodegones*
1224 1225 *de los n^{os} desde mill duçientos y diez y nueue hasta mill y duçientos y veinte y*
Dados a su Mgd cinco dio su ex^a en vida a su magd

1220

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

Bodegón.

Madrid. Museo del Prado, P1342.

T. 60 x 91 cm.

Inscripciones Alex. Adrieanssen
fe; 1227; 1220.



²³⁵⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁵¹ Omitida en el documento de tasación utilizado para este catálogo, sí aparecía sin embargo en el inventario previo, que ha sido utilizado aquí (AHPN, 6267, f. 539).

²³⁵² Véase Apéndice Documental, Doc. 11

Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, nº 1220; Alcázar, 1666, Pieza del Despacho, [nº 152]; Alcázar 1686, [nº 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, “Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo esta pintado Apolo”, [nº 277]; 1734, Alcázar, nº 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, nº 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, nº 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta nº 95, 98; Palacio Real, 1794, Pieza verde de la chimenea, nº 96. 97, 98, 99; 1834. Museo del Prado, 1834, nº 268 o 269

Bibliografía: Pérez Preciado 2007; Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, p. 167; Bottineau 1958, LX, 3, p. 296; Díaz Padrón, 1995, I, p. 98; Inventarios Reales Carlos II, 1975, I, p. 45, nº 277; Ponz, VI, 1793, p. 37; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40.

Notas:

Las seis tablas de la serie aparecen inventariadas juntas hasta 1745. Las someras descripciones de cada inventario hacen muy difícil discernir que entrada corresponde a cada uno de los cuadros de la serie. Sin embargo en el reverso, unos números en grafito dentro de un círculo, nº 95 y 98 identifican a algunos, con las numeraciones que se les atribuyeron tras el incendio de 1734. Desde esa fecha dos de las tablas aparecen atribuidas a un desconocido Antonio Fran. Todas fueron enviadas en 1747 al Buen Retiro, pero en el inventario de 1772, cuatro están de nuevo citadas en el Palacio Real, permaneciendo dos en el Retiro con los números 95 y 98 (los mismos que aun mantienen en el reverso los nº 1221 y 1225). En el inventario de 1794, se citan cuatro, aunque Ponz en 1793 mencionaba cuatro bodegones de Adriaenssen en el cuarto de la Reina más otras dos más pequeñas en otras piezas lo que implica que regresaron todas al Palacio Nuevo. Sin embargo, solo cuatro ingresaron en el Museo, citándose allí en 1834. De las otras dos no se sabe nada, cabiendo identificar una de ellas con la que apareció en 1977 en la colección Propac, relacionada aquí solo provisionalmente con el nº 1223 de la colección Leganés.

Díaz Padrón (1976, p. 1818), da por perdidos o no localizados los dos que donados al Rey por Leganés, no están actualmente en el Museo del Prado.

1221

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

Bodegón.

Madrid. Museo del Prado, 1344.

T. 59 x 91 cm.

Inscripciones: Alex. Adriaenssen
fe; 1414; 1221



Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, nº 1221; 1666, Alcázar, Pieza del Despacho, [nº 152]; Alcázar 1686, [nº 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, “Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo esta pintado Apolo”, [nº 277]; 1734, Alcázar, nº 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, nº 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, nº 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta nº 95, 98; Palacio Real, 1794, Pieza verde de la chimenea, nº 96. 97, 98, 99; Museo del Prado, 1834, nº 24.

Bibliografía: Pérez Preciado 2007; Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, II, p. 167; Bottineau 1958, LX, 3, p. 296; Díaz Padrón, 1995, I, p. 99; Inventarios Reales Carlos II, 1975, I, p. 45, n° 277; Ponz, VI, 1793, p. 37; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40.

Notas: ver n° 1220

1222

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

Bodegón.

Madrid. Museo del Prado, n° 1341.
(¿?)

T. 60 x 91 cm.

Inscripciones Alex. Adriaenssen fe;
1414:



Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, n° 1222; 1666, Alcázar, Pieza del

Despacho, [n° 152]; Alcázar 1686, [n° 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, “Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo está pintado Apolo”, [n° 277]; 1734, Alcázar, n° 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, n° 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, n° 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta n° 95, 98; Palacio Real, 1794, Pieza verde de la chimenea, n° 96, 97, 98, 99; Museo del Prado, 1834, n° 268 o 269.

Bibliografía: Pérez Preciado 2007; Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, p. 167; Bottineau 1958, LX, 3, p. 296; Díaz Padrón, 1995, I, p. 98; Inventarios Reales Carlos II, 1975, I, p. 45, n° 277.; Ponz, VI, 1793, p. 37; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40.

1223

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

Bodegón con pájaros y liebre.

Madrid, antigua colección Propac. S.A. (¿?)

T. 60 x 91 cm

Inscripciones: Alex. Adriaenssen fe

Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, n° 1221-1224; 1666, Alcázar, Pieza del Despacho, [n° 152]; Alcázar 1686, [n° 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo está pintado Apolo, [n° 277]; 1734, Alcázar, n° 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, n° 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, n° 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta n° 95, 98.

Bibliografía: Bruselas 1975, p. 39, cat. 1; ; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158 ; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40.

Notas:

Las medidas coincidentes con el grupo del Prado, la firma idéntica y el tema hacen muy probable que la pintura expuesta en 1975 fuese originalmente la de Leganés, de la que no se tenían noticias desde el inventario de 1772. Ver nº 1220

1224

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

No localizada.

Bodegón

Documentada por última vez en 1772.

t. 60 x 91 aprox.

Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, nº 1225; 1666, Alcázar, Pieza del Despacho, [nº 152]; Alcázar 1686, [nº 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo esta pintado Apolo, [nº 277]; 1734, Alcázar, nº 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, nº 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, nº 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta nº 95, 98.

Bibliografía: Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158 ; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40.

Nota: Desparecida tras el inventario de 1772. No se tienen más noticias. Ver nº 1220.

1225

ALEXANDER ADRIAENSSEN.

Bodegón.

Madrid. Museo del Prado, nº 1343.

T. 60 x 91 cm.

Inscripciones Alex. Adriaenssen
fe; 1406; 1225



Procedencia: Juan Wijnberg, antes 1652; Marqués de Leganés 1655, nº 1225; 1666, Alcázar, Pieza del Despacho, [nº 152]; Alcázar 1686, [nº 494-499]; 1786, Pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo; 1700, Alcázar, “Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo esta pintado Apolo”, [nº 277]; 1734, Alcázar, nº 95-99; Furriera del Rey 1747, entregada a Santiago Bonavía con destino al palacio del Buen Retiro, nº 95-99; Palacio Nuevo 1772, Antecámara de la Serenísima Infanta, nº 96-97-98-99 / Retiro, Pieza de la Saleta nº 95, 98; Palacio Real, 1794, Pieza verde de la chimenea, nº 96. 97, 98, 99; Museo del Prado, 1834, nº 18.

Bibliografía: Bottineau 1958, LX , 3, p. 296; Díaz Padrón, 1995, I, p. 99; Inventarios Reales Carlos II, 1975, I, p. 45, nº 277. Ponz, VI, 1793, p. 37; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 158 ; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 40; Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004, p. 167; Pérez Preciado 2007.

Notas: ver nº 1220.

- 1226** Mas otros dos bodegones de bara y quarta de ancho y largo con sus marcos de
1227 hebano negro bondeados con los n^o mill y duçientos y veinte y seis y mill y
 duçientos y veinte y siete los taso en quatro mill y quatroçientos Reales 40400
 1226

ANÓNIMO

No localizada.

Bodegón

Documentada por última vez en 1659

104,47 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1227; Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio Guzmán y Spinola, en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar por la herencia paterna. Según se afirma en el inventario de las pinturas que se conserva en el Archivo del Instituto Valencia de don Juan²³⁵³.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁵⁴.

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²³⁵⁵.

1227

ANÓNIMO

No localizada.

Bodegón

Documentada por última vez en 1659

104,47 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1227; Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio Guzmán y Spinola, en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar por la herencia paterna. Según se afirma en el inventario de las pinturas que se conserva en el Archivo del Instituto Valencia de don Juan²³⁵⁶.

²³⁵³ AVDJ, 26 I 18 f. 449

²³⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁵⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁵⁶ AVDJ, 26 I 18 f. 449

- 1228** *Mas otra pintura de siete figuras quatro mugeres y tres hombres el tamaño de una vara en quadro poco mas o menos con marco de hebano negro bondeado n° mill duzientos y veinte y ocho la taso en mill y duzientos Reales*

ANÓNIMO

Escena indefinida

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1228.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁵⁷.

- 1229** *Mas dos bodegonçillos de poco mas de media vara en quadro con sus marcos de*
1230 *hebano n°s mill duzientos y veinte y nueue y mill duzientos y treinta los taso en mill reales*

1229

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

Bodegón

41,79 x 41,79

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1229.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio Guzmán y Spinola, en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar por la herencia paterna. Según se afirma en el inventario de las pinturas que se conserva en el Archivo del Instituto Valencia de don Juan²³⁵⁸.

1230

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

Bodegón

41,79 x 41,79

²³⁵⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

²³⁵⁸ AVDJ, 26 I 18 f. 450.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1230.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, pasó en 1659 a su hijo Ambrosio Guzmán y Spinola, en virtud de los acuerdos con su hermano Gaspar por la herencia paterna. Según se afirma en el inventario de las pinturas que se conserva en el Archivo del Instituto Valencia de don Juan²³⁵⁹.

1231 *Mas otra pintura de una vara de largo y poco mas de ancho y tres quartas de largo con su marco de hebano historia de la samaritana n° mill duçientos y treinta y uno la taso en mill Reales* 10000

ANÓNIMO

Cristo y la Samaritana

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1231.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 319.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁶⁰.

1233 *Una pintura de un dios vaco que tiene dos varas de largo y de ancho dos varas y quarta con una muger que le tiene abraçado y echando bino en un taza y con dos niños y un hijo que esta veniendo de mano de Rubens n° mill duçientos y treinta y tres la taso en mill y quinientos Reales* 10500

PETER PAUL RUBENS

No localizada.

Baco con otras figuras.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1233;

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 319-320; Vergara 1994, II, p. 431, núm. B2; Vannugli 1996, p. 28, n. 114; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

²³⁵⁹ AVDJ, 26 I 18 f. 450.

²³⁶⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Como fue mencionado por Vergara la pintura que poseía Leganés debía ser idéntica a una composición de Rubens de la que se conocen versiones tanto en la Galleria degli Uffizi de Florencia como en el Hermitage de San Petersburgo. La de la ciudad rusa (inv. 493; 191 x 160 cm) está perfectamente documentada. Se ha identificado con la obra que permanecía en poder del pintor a su muerte en 1640, que pasó a poder de su sobrino Philip Rubens y vendido antes de 1677 al duque de Richelieu; mas tarde perteneció a Pierre Crozat y de él pasó al barón de Thiers, hasta que finalmente fue adquirido por Catalina II de Rusia²³⁶¹. La versión Florentina, considerada una copia, se documenta por primera vez en Roma en poder de Cristina de Suecia, de donde pasó, como gran parte de la colección al duque de Orleans en París de donde la compro Carlos VI para la Galería imperial de Viena y en 1793 pasó a los Uffizi²³⁶². Además de estas se conocen otras versiones, como una réplica de bodega en Dresde (inv. 984 T. 195x161) que en 1709 se encontraba en poder del mercader de Amberes Jacques de Witte, siendo adquirida después por el Elector de Sajonia Federico Augusto I el fuerte²³⁶³.

Además se tienen noticias de otras copias históricas. Por ejemplo en Amberes se localiza una en la colección Huybrechts que solo se documenta desde los años ochenta del siglo XIX²³⁶⁴.

En España son frecuentes las alusiones a composiciones similares. Además de la que nos ocupa, otra era poseída por don Juan José de Austria, pero no puede ser la misma que tuvo Leganés por su conocida procedencia²³⁶⁵. En 1682 se encontraba en una colección de Toledo otra similar²³⁶⁶. De hecho las alusiones a representaciones de Baco realizadas por Rubens o copiados a partir de sus obras son frecuentes, por ejemplo uno aparece en la colección de la condesa de Paredes en 1679²³⁶⁷. Finalmente el marqués de Caracena poseía una pintura idéntica a la de Leganés, con la que quizá pueda estar relacionada. La pintura se cita en su inventario de 1668 levantado en España. Mientras que de la que nos ocupa nada más se sabe desde 1655. Sin embargo no puede afirmarse que se trate del mismo cuadro, dado que en 1711 no se hecha de menos cuando la colección Leganés es heredada por el conde de Altamira²³⁶⁸. Como fue mencionado por Vannugli, la pintura de Caracena se valoraba muy por encima de la de Leganés 15.000 reales frente a los 1500 de la de Leganés, lo que apoyaría la teoría de una copia, sacada para la colección Leganés, cuando Caracena se encontraba en España. La tardía fecha de entrada de la pintura en la colección, siempre después de 1642, así parece confirmarlo.



Rubens, *Baco con figuras*, San Petersburgo, Museo del Hermitage



Rubens, *Baco con otras figuras*, Florencia, Galleria degli Uffizi

1234 *Otra de un gaitero que esta tocando una flauta con su marco de pino dado de negro que tiene una varas poco mas o menos de alto y tres quartas de ancho de mano de vadez n° mill duzientos y treinta y quatro la taso en seisçientos Reales* 0600

²³⁶¹ Véase Muller 1989, p. 113, núm. 91; Jaffé 1989, p. 366, núm. 1342; Varshavskaya 1975, p. 228-230, véase también Vannugli 1989, p. 14.

²³⁶² Véase Rooses III, p. 61, núm. 574; Bodart 1977, p. 230, núm. 98; Galleria degli Uffizi 1980, p. 462, núm. P1382.

²³⁶³ Citada en Vannugli 1989, p. 14, aportando su procedencia.

²³⁶⁴ Citada en Vannugli 1989, p. 14; Bodart 1977, p. 230, núm. 98.

²³⁶⁵ Vergara 1994, p. 433 núm. B4.

²³⁶⁶ Vergara 1994, p. 432 núm. B3.

²³⁶⁷ Burke & Cherry 1997, I, p. 697, núm. [67]; Vergara 1994, p. 431, n. 4.

²³⁶⁸ No se cita su ausencia en el documento que reclamaba las pinturas no entregadas, lo que implica que si estaba presente. Véase Apéndice Documental, Doc. 11

“VADEZ”

Gaitero

83,58 x 62,67 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1234.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 1632.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁶⁹.

Se desconoce el autor de esta obra, Díaz Padrón lee Vadex o Vranex y lo considera una cita a Sebastian Vrancx, incluyéndolo esta entrada del inventario entre las pinturas de este autor no localizadas.

1235 *Mas otra sin marco del dezendim^{to} de la cruz que esta en el Regaço de nra señora y la magdalena esta teniendole del brazo y linpiandose los ojos y a los pies de nra señora esta la corona despinas y los tres clabos al otro lado estan tres angeles y uno dellos esta enseñando a los demas las llagas de xpto debajo d los angeles esta la lança y un retulo que diçe yn yrael tiene tres varas de ancho y de alto dos varas menos sesma de mano de van dique n^o mill duçientos y treinta y çinco la taso en quatro mill Reales*

40000

ANTON VAN DYCK

Piedad con figuras.

153,23 x 250,74 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1235.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 506.

Notas:

La detallada descripción que aporta el inventario demuestra que se trataba de una de versión de la deposición de van Dyck de la que se conocen varios ejemplos. Obras sobre cuya primogenitura en la producción del pintor no se pone de acuerdo la crítica. Horst Vey consideró que el primer modelo es la que se encuentra en colección privada en Roma, procedente de la colección del Duque Airoldi conde de Leccio en Palermo hasta 1949 (120 x 254 cm.). Algo en lo que coinciden Christopher Brown y Katlijne



Van Dyck, *Lamentación sobre Cristo Muerto*, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia

²³⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

van der Stighelen, relegando a versión de estudio la copia que se encuentra en el Palacio Abatellis de Palermo²³⁷⁰. Esta versión, propiedad de la Galleria Regionale della Sicilia (inv. 190; 131 x 254 cm) es sin embargo considerada autógrafa en los catálogos del museo Palermitano, estando documentada desde 1839 en los apartamentos del abad de San Martino delle Scalle²³⁷¹.

Una más, dada a conocer por Glück, se encontraba tiempo atrás en la colección del duque de Newcastle en 1931, siendo considerada entonces la mejor de todas las conocidas²³⁷². El antepasado del este personaje, propietario del mismo título ducal, fue protector de van Dyck, lo que parece probar la procedencia y autenticidad de la pintura²³⁷³. La obra fue adquirida en 1985 por el Museo de Bilbao (85/221 L. 156,5 x 256,5) cm. procedente de la colección de Félix Fernández Valdés y considerada auténtica por Díaz Padrón²³⁷⁴.



Van Dyck, *Lamentación sobre Cristo Muerto*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.



Van Dyck, *Lamentación sobre Cristo Muerto*, Amberes, Saint Antonius Kerk



Van Dyck, *Lamentación sobre Cristo Muerto*, Roma, Colección Privada.

Además de las principales se conocen varias copias, obras de bodega y réplicas²³⁷⁵. Por ejemplo, una versión de taller se encuentra en la Iglesia de San Antonio de Amberes. La ausencia del ángel pequeño que llora, impide que corresponda a la pintura que poseyó Leganés²³⁷⁶. Otra, también considerada de bodega, se encuentra en el Fine Arts Museum de Boston (138 x 240 cm)²³⁷⁷. Una más existe en el Castello Sforzesco Milán, pero por su pequeño tamaño (24 x 54 cm) no puede corresponder a la de Leganés, como tampoco, por su condición, la grisalla de la colección privada de Zurich, hoy en el Museo de Burdeos²³⁷⁸. Por último es necesario mencionar la copia que fue vendida en Sotheby's Londres, el 5 julio de 1987 (lote 14, 151 x 149), atribuida al flamenco Cornelis Schut²³⁷⁹.

Además de las muchas pinturas con esta iconografía realizadas por van Dyck y su taller, hay que tener en cuenta que Gaspar de Cryer, que pasó un tiempo en el taller del artista, también realizó algún modelo idéntico, como el que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Iv.802; 208 x 266)²³⁸⁰. Pintura que perteneció al Archiduque

²³⁷⁰ Véase Barnes *et al.* 2004, p. 271, núm. III.32 y van der Stighelen en Amberes-Londres 1999, p. 61. Véase también Larsen 1988, A 308.

²³⁷¹ T. Viscuso en Sicilia 1990, p. 166, núm. 28.

²³⁷² Glück 1931, p. 558, núm. 364.

²³⁷³ Glück 1931 p. 461.

²³⁷⁴ Díaz Padrón 1976, p. 494; Larsen 1988, núm. A309; Díaz Padrón 1989; Luna en MAdrid 1989-90, p. 56, núm. 13.

²³⁷⁵ Larsen 1988, A 308/1-6, p. 513.

²³⁷⁶ Véase también Schaffer 1909, p. 445.

²³⁷⁷ Que es la misma citada anteriormente en la colección Barlett de Boston, por Gluck 1931, p. 558, núm. S364.

²³⁷⁸ Glück 1931, p. 558, p. 364; Díaz Padrón 1989, p. 47, n. 21.

²³⁷⁹ Cfr. Díaz Padrón 1989, p. 45.

²³⁸⁰ Vlieghe 1972, p. 210 núm. A178; Kunsthistorischen Museums 1991, p. 48; Balis *et al* 1989, p. 230.

Leopoldo Guillermo, donde se documenta en 1659.

Sobre la pintura de Leganés, que sin duda fue adquirida antes de 1642 desde España no se tiene noticia. Su ausencia en inventarios de la colección más allá de 1655 es significativa. Aunque probablemente se encontrase entre las heredadas por el conde de Altamira en 1711, pues no se anota en esa fecha su ausencia de la colección²³⁸¹. Sin embargo no ha sido localizada ni en el palacio madrileño ni en la villa de Morata en los inventarios de 1726 y 1753. No se sabe por tanto la fecha precisa en que esta Piedad salió de la colección. Lo que junto con existencia de gran cantidad de obras más o menos autógrafas de la composición y copias, hacen prácticamente imposible dirimir si alguna de las mencionadas más arriba sea la que fue adquirida por el marqués. En su repaso a la pintura flamenca en España, Díaz Padrón citó la de Leganés como no localizada, aunque apuntó sus similitudes con la que entonces se encontraba en la colección Valdés, hoy en el Museo de Bilbao. Sin embargo, ni ésta ni ninguna de las mencionadas mantiene visible un número de colección que permita identificarlas con certeza. Una significativa cuestión es la alusión a un rótulo con la palabra “Ysrael”, dato que se cita en el inventario de 1655, que quizá ayude a una futura identificación.

1236 *Mas otra de flores y naranjas con sus ojas verdes y un cesta llena de jazmines que tiene dos varas de largo y vara y media de alto de mano de franco y quens n° mill duzientos y treinta y seis la taso en quinientos Reales* 8500

FRANS YKENS

Naturaleza Muerta

125,37 x 208,95

No localizada.

Documentada por última vez en 1864

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1236.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 1983; Cherry 1999, p. 179, 194, n. 161.

Notas:

Aunque ha sido sólo documentado en 1655 este bodegón de Ykens, debió de ser heredado por el conde de Altamira Antonio de Moscoso Osorio en 1711, dado que no se reclamó la pintura por ausencia entre los bienes que le fueron entregados²³⁸². Sin embargo no ha sido localizado con precisión en los inventarios posteriores de la casa de Altamira. Quizás pueda identificarse con una obra atribuida a Ykens en poder del XVI conde de Altamira en 1864: 74, 464, *Un bodegón con una olla de cobre y un cochinillo muerto, en el medio un cardo y un pedazo de queso y a la derecha medio cabrito aves y frutas. Original de C. Ykens Alto 3-4 Ancho 6-8 Sin Marco*²³⁸³. La obra pasó a su hija la duquesa de Baena ese mismo año²³⁸⁴. Desde entonces nada se sabe de esta pintura.

1237 *Mas otra de un retrato de medio cuerpo que tiene en la mano drª una copa de vidrio y en la otra un enbultorio apretado que se esta Riyendo con una gorra colorada en la caueza de mano de Rubens n° mill y duzientos y treinta y siete la taso en mill y quinientos Reales* 10500

²³⁸¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁸² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁸³ Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm. 74.

²³⁸⁴ AHN-N, Baena, Cª 386, núm. 74. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

PETER PAUL RUBENS

Personaje riendo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

Medidas desconocidas.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1237;

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 910. Vergara 1994, p. 487, B52; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

Como ya anotó Vergara las medidas en la transcripción de López Navío están intercambiadas.

No se ha sido localizada ninguna obra de Rubens que se acerque a la descripción citada en el inventario de Leganés. Siendo probablemente obra de otro autor flamenco. En cualquier caso sería una pintura adquirida después de 1642, cuando el Marqués ya está en España, y no abandonaría la colección antes de 1711. Pues en esa fecha no es reclamada como ausente de la colección en la revisión que se hace para la herencia por parte del Conde de Altamira²³⁸⁵.

1238 *Mas otra con quatro mugeres y un angel que esta coronando de laurel la del medio la una tiene un manojo de saetas atadas y con una çinta apretadas en la mano y mas çinco figuras de niños con razimos en las manos y otras frutas al otro lado ay una b andera y dos lanças y un martillo tiene de largo quatro baras y de alto tres varas de mano de Rubens n° mill duçientos y treinta y nueue la taso en tres mill Reales* 30000

PETER PAUL RUBENS

Escena indefinida.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

250,74 x 334 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1239; Posiblemente Conde de Altamira, 1726, "Sala entre los dos patios", núm. 2348.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, p. 319; Díaz Padrón 1976, p. 906; Vergara 1994, II, p 527, núm. B91; Vergara 1999, p. 174.

Notas: No se ha sido localizada ninguna obra de Rubens que se acerque a la descripción citada en el inventario de Leganés. Díaz Padrón consideró posible que se tratara de un cuadro alegórico en el que se aludía a la Paz, la Felicidad del Estado, con figuras como la Abundancia, la Justicia y la Concordia, según una copia sobre cobre en colección privada de Madrid, sin más noticias. Extremo que no ha podido ser confirmado.

La obra está citada entre las pinturas ausentes de la colección en julio de 1711 cuando es heredada por el conde de Altamira²³⁸⁶. Sin embargo en 1726 aparece una obra en el palacio de San

²³⁸⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁸⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

Bernardo que podría tratarse de la misma: *Otro quadro de zínco varas de ancho y quattro de alto donde ai diez figuras con unos Niños que esttan coxiendo ubas copia de rubens n° 2348*²³⁸⁷. Aunque las medidas sean mayores que en 1655, habiendo podido ser ampliado, la mención a Rubens y el número de figuras, así como la alusión a las uvas, parecen referirse a la misma pintura.

- 1240** *Mas una empresa con muchas figuras de soldados y por arriba la mar con galeras tiene quatro baras de largo y de alto tiene dos varas y media poco mas o menos de mano de astense n° mill duzientos y quarenta la taso e tres mill y quinientos Reales* 30500

“ASTENSE”

Escena con soldados y barcos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

208,95 x 334,42 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1240.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 2263.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁸⁸.

Citado por Díaz Padrón como paisaje flamenco anónimos no identificados.

- 1241** *Mas otra de siete figuras de mugeres y la una tiene un cestillo de flores en la caueza y otra un penacho de plumas y un angel ençima que tiene a las en los pies esta toda rodeada de flores de tulipanes y rosas con dos angeles a los lados con alas tiene de largo dos baras y quarta y de alto vara y media poco mas o menos de mano d Rubens n° mill duzientos y quarenta y uno la taso en dos mill Reales* 20000

PETER PAUL RUBENS

Escena mitológica.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125, 37 x 188,05 cm. aprox²³⁸⁹.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1241; Conde de Altamira 1726, “Cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 1243.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 170; López Navío 1962, núm. 320; Vergara 1994, p. 528, núm. B92; Díaz Padrón 1976, p. 901; Vergara 1999, p. 174.

²³⁸⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14.

²³⁸⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁸⁹ Las medidas aportadas en la transcripción de López Navío son erróneas.

Notas:

Pareja del siguiente. No se ha sido localizada ninguna obra de Rubens que se acerque a la descripción citada en el inventario de Leganés, la figura del supuesto ángel con alas en los pies, llevó a Díaz Padrón a afirmar que se trata del mito de Mercurio y Hersé que relataba Ovidio en sus *Metamorfosis* (II.16), sin vincularlo a ningún ejemplo concreto.

La pintura se mantuvo en la colección Leganés al menos hasta 1726 cuando se cita como obra de la Escuela de Rubens, con el número 1243, sin duda error del copista²³⁹⁰.

1242 *Mas otra con cinco figuras las tres de mugeres y las dos de niños estan metidas en un çipro de flores y arboles tienen dos çestas a los pies la una con flores y esta rodeada de flores de tolipan jazmines y rosas tiene de largo dos varas y quarta y de alto tres y quarta poco mas o menos de mano de Rubens n° mill*

PETER PAUL RUBENS

Escena indefinida.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

125,37 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1242; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “cuarto tercero que llaman de las marinas”, núm. 1242.

Bibliografía: Rooses 1897, p. 171; López Navío 1962, p. 319²³⁹¹; Díaz Padrón 1976, p. 902; Vergara 1994, p. 460, núm. B30; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

Pareja del anterior. Probable escena mitológica cuyo asunto no ha sido descifrado. En 1726 se considera obra de la escuela de Rubens, siendo probablemente una pintura de un autor rubeniano, pero no original del maestro.

1243 *Mas una pintura de nra señora con su biño en brazos que le esta besando la mano el papa san buenaventura y a su lado tres mugeres y san jorxe detrás y al toro lado san geronimo que le tiene el libro un niño y arriba estan tres angeles con una corona tiene de alto tres varas poco mas o menos y de ancho algo mas de dos baras y media d mano de rubens n° mill duzientos y quarenta y tres le taso en mill y cient. Reales*

10100

PETER PAUL RUBENS

Sagrada Familia con santos y ángeles

No localizada.

Documentada por última vez en 1715

250,74 x + 208,95 cm. aprox.

²³⁹⁰ Apéndice Documental, Doc. 14.

²³⁹¹ Con las medidas intercambiadas respecto al documento original.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, núm. 1243; Marquesa de Poza almoneda 1680; comprada por Juan Morales, criado de la marquesa; vendida al III Marqués de Leganés a. 1711; vendida al Conde de Altamira a. 1711; conde de Altamira 1715; quizás Lady Cook, Jersey; Colección Privada inglesa a. 1989,

Bibliografía: Rooses 1897, p. 171; López Navío 1962, p. 320; Díaz Padrón 1976, p. 885; Vergara 1994, p. 517; núm. B81; Vergara 1999, p. 174.

Notas:

Vergara afirmó que podría tratarse de una copia de la pintura realizada por Rubens para su propia capilla funeraria, que se encuentra en la Iglesia de Saint Jacob de Amberes (211 x 195 cm). De esta se conserva una copia de taller, de medidas similares en la colección lady Cook en Jersey²³⁹², cuya relación con la obra de Leganés no ha podido ser probada.

La documentación localizada aporta datos sobre la procedencia histórica de la pintura. Apparentemente fue enajenada del mayorazgo por parte de la Marquesa de Poza, segunda esposa de Leganés, sin que conste que fue una de las doce que le dejó en herencia el marqués a su muerte en 1655. Fue vendida a la muerte de la marquesa en 1680, siendo adquirida por uno de sus criados Juan de Morales. El documento de venta de la marquesa no ha sido localizado. En julio de 1711 la pintura se daba por perdida en la revisión de la colección para ser heredada por el conde de Altamira²³⁹³, quien sin embargo poseía ya la pintura.

La enajenación de la marquesa y la compra de Morales es mencionada por parte de uno de los testigos que declaran en el concurso de acreedores a la casa de Leganés, de la que era receptor Altamira en 1711. Uno de los testigos afirma que la pintura del número 316 “se uendio en la Almoneda de la S^a Marquesa de Poza y la compro Dⁿ Juan de Morales Criado suio y assi mismo la de N S^a con el Niño n^o 1243”²³⁹⁴. Más adelante, en 1715, conocido ya que la obra estaba en propiedad de Altamira, se duda por tanto que la pintura perteneciese al mayorazgo heredado pues había sido enajenada con otras pinturas en tiempos de la marquesa²³⁹⁵. La discusión era pertinente porque la pintura había sido localizada y no debía utilizarse como pago de las deudas de la casa de Leganés, pues una vez enajenada por la marquesa y adquirida por Morales, había sido vendida por éste al III marqués de Leganés, quien a su vez la vendió a Altamira antes de su muerte, siendo por tanto uno de los bienes libres del conde y no perteneciente al mayorazgo de la casa Leganés²³⁹⁶.

En resumen la obra salió del mayorazgo, aunque finalmente revirtió en poder de Altamira, aunque como bienes libres. No documentándose desde entonces.



Rubens, *Sagrada Familia con Santos*, Amberes, Saint Jacob.

1244 *Mas otra pintura de un biejo que esta a la mesa con una ninfa que le tiene asido de la varba con su marco tiene media vara de alto poco mas o menos y tres quartas de ancho poco mas o menos n^o mill duçientos y quarenta y quatro se taso en morata*

²³⁹² Véase Jaffé 1989, p. 369, núm. 1368.

²³⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁹⁴ *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex^{mo} S^r marques de Leganés que murio en París en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte*, Archivo Diocesano de Madrid, C^a2103/ 3, 27 abril 1711. Resumen de las declaraciones del tercer testigo.

²³⁹⁵ “y p^r q el s^r fran^o num^o 312 y la nra núm 1243. S Bendieron en la almoneda de la s^{ta} Marquesa de Poza como vienes suios lo qual Persuade no ser de Mayorazgo”, Archivo Diocesano de Madrid, C^a 2104/ 12, declaración del abogado de los testamentarios, f. 22, 13 febrero 1715.

²³⁹⁶ *El s^r Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex^{mo} s^r Marques de Leganés y otros*, Archivo Diocesano de Madrid, C^a 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715.

ANÓNIMO

Escena indeterminada

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 6267 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1244.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁹⁷.

- 1245** *Un lamina de nra señora san joseph y san juan y un angel que esta coronando a nra señora esta en pergamino pegada sobre una lamina tiene una quarta de alto y de ancho poco mas con su moldura de peral y el preso de concha de tortuga n° mill duzientos y quarenta y çinco la taso en* 10200

ANÓNIMO

Coronación de la Virgen

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Pergamino sobre metal
20,89 x + 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1245.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 320.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²³⁹⁸.

- 1246** *Mas dos socorros de lerida del que hizo el dho señor marques de leganes tiene de*
1247 *alto dos varas y media algo mas y de ancho quatro varas menos quarta que*
Uno se *ambos tienen la misma medida n° mill duzientos y quarentta y quarenta y seis*
dio a su *y mill duzientos y quenta y siete [sic] el uno destos dos dio su ex^a en vida a su*
mgd *mag^d y el otro le taso en mill R^s* 10000

²³⁹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²³⁹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11

1246

PIETER SNAYERS

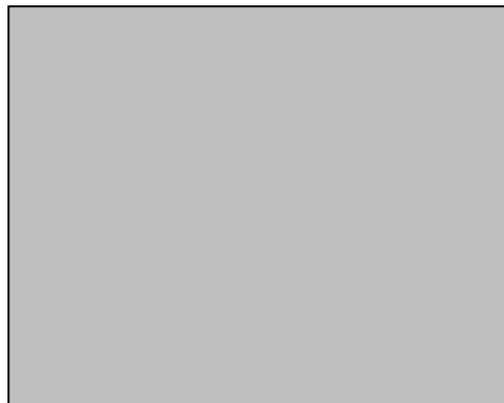
Batalla de Lérida

Madrid. Palacio de Viana.

Ministerio de Asuntos Exteriores

195 x 288 cm.

Inscripciones: 1246



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas Palacio de San Bernardo, núm. 1246; Conde de Altamira 1726, Palacio de san Bernardo, Pieza de las Bóvedas núm. 1146; Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV, Conde de Altamira 1864, núm. 148; José María Moscoso y Carvajal, duque de Sessa, d. 1864; Inglaterra 1955, Colección Privada; Madrid, Sede del Ministerio de Asuntos Exteriores en el Palacio de Viana 1955.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Salas 1966, p. 68-69. Díaz Padrón 1976, p. 1490; Díez del Corral 1979, p. 208. Díaz Padrón en Madrid 1981 p. 95; Díaz Padrón 1995, I, p. 1230; Bruselas 1985, II, p. 454, B54.

Notas:

De las dos obras con este tema que aparecen citadas en 1655 y atribuidas a Snayers, ésta permaneció en poder de la casa Leganés, ingresando posteriormente en la de Altamira, en cuyo poder se cita en 1726 por error con el número 1146, aunque se trata sin duda de la misma pintura: *Otro del mismo tamaño es Lerida sitiada por enrique de Lorena Conde de Arcout y socorrida por el marqués de Leganés numero 1146*²³⁹⁹. Además de ésta, se cita en esa fecha otra toma de Lérida de cuatro varas menos cuarta de ancho, en la tercera pieza donde está el Pozo: *Otro Quadro de quatro varas menos quartta de Ancho es Lerida sitiada, n° 2227*.

Es más que probable que la cartela incluida en el cuadro fuera la razón de la llamada de atención de los inventarios hacia el conde de Harcourt, lo que permite identificarla también con la obra citada en 1864 aún como propiedad del recientemente finado conde de Altamira Vicente Pío Moscoso y Ponce de León XV conde de este título: *146 Batalla y rota que dio el Marques de Leganés al conde de Harcourt que sitiaba a Lerida. Escuela de Snaeyers*²⁴⁰⁰. En las particiones a la muerte del entontes conde, la obra fue heredada por el duque de Sessa José María Moscoso y Carvajal, casado con la infanta María Teresa de Borbón, siendo descrita en los mismos términos²⁴⁰¹. Desde entonces pasaría por varias colecciones privadas hasta su redescubrimiento en 1955 por don Xavier de Salas en una colección privada inglesa y su adquisición para el Estado, siendo entregado al ministerio de Asuntos Exteriores.

²³⁹⁹ Apéndice Documental, Doc. 14, f. 106.

²⁴⁰⁰ AHN-N, Baena, 291, Véase Apéndice Documental, Doc. 20, núm 146.

²⁴⁰¹ AHN-N, Baena 386, Nota de las pinturas que se adjudican al Exmo. Sr. Duque de Sessa. Tercera Sección. Véase Apéndice Documental, Doc. 22.

1247

PIETER SNAYERS

Socorro de la Plaza de Lérida.

Madrid. Museo del Prado, nº 1746.

L. 195 x 288 cm.

Inscripciones: 590; 2848, [firmado]



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de la calle San Bernardo, nº 1246; Cedido al rey antes de 1655; Buen Retiro, antes del 9 de agosto de 1772, nº 590, entre las pinturas llevadas al Palacio; Buen Retiro 1794, nº 590; paso al Museo del Prado 1847, real orden 18 de diciembre.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1477; Díaz Padrón 1965, p. 359; Inventarios Reales Carlos III, 1988, p. 302, núm. 590; Díaz Padrón 1995, I, p. 1230.

Notas:

La pintura del Prado debe ser identificada con la que él propio marqués de Leganés entregó al rey antes de 1655 como conmemoración de su victoria en Lérida en noviembre de 1646, fecha post-quam para su creación. Sin embargo, no hay noticias seguras de su presencia en la colección real hasta el siglo XVIII²⁴⁰². Será en 1772 cuando se cite aparezca entre los bienes pertenecientes al palacio del Buen Retiro que habían pasado al nuevo Palacio Real, aparentemente el número 590 aún visible sobre el lienzo confirma que se trataba de la pintura citada junto a otra que se definen como: *491 590 Unas batallas donde hay unos elefantes con castillos y en la otra estan batiendo un fuerte dos varas y media de largo dos de caída*²⁴⁰³. Sin embargo no es seguro que se trate de la misma pintura pues el número 590 que luce corresponde a la numeración del Buen Retiro del inventario de 1794, donde se cita un sitio y plaza de Valencia del Po. El servicio de documentación del Museo del Prado, afirma que ingresó en la institución en 1847 procedente del Palacio de Aranjuez.

- 1248** *Mas cinco pinturas de zestones que tienen de alto una vara y de ancho vara y*
1249 *tres quartas de flores y frutas con los nos desde el de mill duzientos y quarenta y*
1250 *ocho hasta el de mill duzientos y cinquenta y dos y los taso en dos mill reales a*
1251 *quatroçientos cada una*
1252

20000

1248

ANÓNIMO

Bodegón

83,58 x 62,68 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

²⁴⁰² La mención de Díaz Padrón a su presencia en el inventario de 1686, es un confusión con la toma de Breda (ver Bottineau 1958, IV, p. 481)

²⁴⁰³ Citamos por la transcripción del inventario de la Biblioteca del Museo del Prado.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁴.

1249

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Bodegón

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1249

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁵.

1250

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Bodegón

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1250

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁶.

²⁴⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁰⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁰⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1251

ANÓNIMO

No localizada.

Bodegón

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1251.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁷.

1252

ANÓNIMO

No localizada.

Bodegón

Documentada por última vez en 1655

83,58 x 62,68 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1252.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁸.

-
- 1253** *Diez sobre ventanas tienen de alto tres quartas poco mas o menos y de*
1254 *ancho dos varas y quarta poco mas o menos = una de adonis y benus =*
1255 *otra jupiter y forma de diana=otra de adonis y muerte = otra de tesens=*
1256 *otra de prodis y sefalous = otra de mercurio y arcus = otra de narçiso =*
1257 *otra de jupiter y forme en la forma de bertonis y pomona = otra de*
1258 *atalanta y miliagro = otra de latona quando ttransformo villanos y ranas*
1259 *= con los n^{os} desde mill duzientos y çinquenta y tres hasta en de mill*
1260 *duzientos y sesenta las taso en quatro mil R^s*
1261
1262

40000

²⁴⁰⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1253

Venus y Adonis

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1253

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁰⁹.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1254

Diana

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1254.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁰.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1255

Muerte de Adonis

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1255

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹¹.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1256

Teseo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

²⁴⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1255

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹².

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1256

Céfalo y Prodis

62,68 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1256

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹³.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1257

Mercurio y Argos

62,68 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 125

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁴.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1258

Narciso

62,68 x 188,05 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1258

²⁴¹² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁵.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1259

Júpiter

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1259

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁶.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1260

Vertumno y Pomona

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1260

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁷.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1261

Atalanta y Meleagro

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1261

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

²⁴¹⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁸.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1262

Latona y los villanos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1262

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1091.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴¹⁹.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

-
- 1263** *Mas siete pinturas que cada una tiene de alto una vara poco mas o menos y*
1264 *bara y tres quartas de ancho todos de una mano = una de la yja que, que corto*
1265 *la caueza al rey su padre metaforas de obidio = otra quando mercurio quizo*
1266 *transformar una escalera para una rufiana = otra de sirses quando hizo bolber*
1267 *los compañeros en puertos = otra de bausees quando dio de comer a jupiter y a*
1268 *su hijo mercurio = otra de la ropta de los çentauros = otra de bulcano y venus*
1269 *su muger quando le pide armas p^a enneas su hijo = otra de palas y ragne con los*
n^{os} desde mill duçientos y sesenta y tres hasta el de mill duçientos y sesenta y
nueue y los taso en dos mill y ochoçientos Reales 20800

1263

Escena de las metamorfosis de Ovidio

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1264

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁰.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

²⁴¹⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴¹⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1264

Mercurio

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1264

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²¹.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1265

Circe

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1265

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²².

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1266

Baucis

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1266

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²³.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

²⁴²¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1267

Lapitas y Centauros

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1267.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁴.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1268

Venus y Vulcano

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1268

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁵.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1269

Palas y Aracne

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1269

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1092.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁶.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

1270 *Otros dos quadros de la misma medida que los siete de arriba poco mas o menos* 0800

²⁴²⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 1271** *de una misma mano yguales = la una es quando jupiter en el çielo acarisa ymeno a ynstançia de benus su madre en presençia de todos los dioses en el çielo = otra es quando ulises buscando aquiles le topo entreje de muger = con los n^{os} mill çientos y setenta y mil duçientos y setenta y uno los taso en ochocientos Reales*

1270

Júpiter e Himeneo

No localizada.

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1270

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁷.

1271

Ulises desenmascara a Aquiles disfrazado de mujer

No localizada.

62,68 x 188,05 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1271.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 886.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴²⁸.

Considerada obra de origen flamenco por Díaz Padrón, sin justificación alguna.

- 1272** *Mas otra de nra señora con en niño los pies en la cuna san joseph y santa ana san juan y dos angeles el uno con una corona de rrosas coronando a nra señora tiene de alto vara y media de acho una vara y tres dedos su marco dado de negro de de la escuela de Rafael de Urbina n^o mill duçientos y sesenta y dos la taso en mill reales*

12000

RAFAEL, (copista de)

Sagrada Familia de Francisco I, (copia)

No localizada.

125,37 x 88,8 cm. aprox.

Documentada por última vez en 1655

²⁴²⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴²⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés, 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1272.

Bib: López Navío 1962, p. 321; Ruiz Manero 1996, p. 82.

Notas:

Probable copia en tamaño reducido de la Sagrada Familia de Francisco I del Louvre, de la que Leganés ya poseía otra versión. Véase cat. 1108 para más datos sobre el original de Rafael y sus copias. Esta pintura del núm. 1272 salió de la colección en la segunda mitad del siglo XVII o inicios del XVIII, estando recogida su ausencia en junio de 1711²⁴²⁹.

1274 *Una lamina de una batalla con muchos torreones y arboles alrededor con su moldura de hebano y cintas de plata alrededor tiene de alto un palmo y seis dedos y de ancho dos palmos n° mill duçientos y setenta y quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Batalla

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

C. 20,4 x 19,92 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1274.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴³⁰.

1275 *Otra de nanios que tiene de alto lo mismo y de ancho un palmo y ocho dedos n° mill duçientos y setenta y çinco la taso en morata*

ANÓNIMO

Marina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,4 x 23,88 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1275.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴³¹.

²⁴²⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴³⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

1276 *Otra de nabios y arboledas que tiene el mismo largor y anchor que la m^{ta} antecedente n^o mill y duçientos setenta y seis se taso en morata*

ANÓNIMO

Paisaje con barcos

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

20,4 x 23,88 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1276.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no aparece allí inventariada.²⁴³²

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴³³.

1277 *Un lienço de leones y perros que tiene dos varas y media de alto y de ancho çinco baras algo mas n^o mill duçientos y setenta y siete se taso en dos mill y duçientos Reales*

PAUL DE VOS (¿?)

Caza del León.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 417'90 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1277; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Cuadros sueltos en la sala de las batallas, núm. 1277.

Bibliografía: López Navío 1962, p.321; Díaz Padrón 1976, p. 1806.

Notas:

Parte de la serie de doce pinturas de caza y animales (cat. 1277-1288), presumiblemente realizadas por Vos, como confirman algunos inventarios posteriores. Se trata de obras decorativas, diseñadas como sobreventanas y sobrepuertas, de diversos tamaños y formatos, muchas de ellas agrupadas y emparejadas

Aunque descrita como "Leones y Perros" en 1655, en 1726 se cita sin autor, pero su descripción alude a la presencia de personaje a caballo con una lanza, lo que implica la condición de escena de caza. Las medidas en este momento no han cambiado, luego esta figura no es parte de una ampliación del cuadro, sino que estaría originalmente: *Otra Pinttura de una Lucha de Perros con un leon y un hombre monttado a caballo con su Lanza de cinco baras de ancho con Marco negro n^o 1277*²⁴³⁴. En ese momento se encuentra otra pintura similar también atribuida a Paul de Vos, que sin embargo no

²⁴³² Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴³⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 116.

parece tener correspondiente en el inventario de 1655, pero que indica la proyección del artista y sus cazas de leones en la colección Altamira-Leganés: *Otro quadro sin marco de tres varas de alto y quatro y media de ancho es una cazería de un Leon acometido de Diferetes perros de mano de Pedro de Bos n° 2281*²⁴³⁵.

1278 *Otra del mismo tamaño de caça de perros y osos n° mill duçientos y setenta y ocho la taso en dos mill y duç^{tos} Reales* 20200

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de osos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 417'90 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1278; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería que sigue a la pieza al lado del segundo oratorio", núm. 1278;

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1808.

Notas:

Véase cat. 1277.

La obra pasó como el resto de la serie a la casa de los condes de Altamira, en 1726 se cita de la misma con las mismas medidas pero claramente atribuida a Vos: *Otra Pintura de dos varas y media de alto y cinco de ancho, es una cazería de dos osos acometidos de Diferentes Perros de mano de Pedro de bos, n° 1278*²⁴³⁶. No se vuelve a localizar con precisión en inventarios posteriores.

Junto a la anterior son las más valoradas de la serie en 2200 reales, lo que refuerza su posible adscripción a Paul de Vos. Díaz Padrón la incluyó entre los anónimos flamencos sin localizar.

Leganés ya tenía una caza del oso, atribuida a Snyders (cat. 66).

1279 *Otro lienço de perros y tigueres que tiene dos y media de ancho y de alto lo mismo n° mill duçientos y setenta y nueue la taso en ochoçientos Reales* 0800

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de tigre

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1279; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarta Pieza llamada Recibimiento", núm. 1279.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1807.

Notas:

Véase cat. 1277.

²⁴³⁵ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, Pieza que sigue al oratorio del cuarto bajo, f. 111v.

²⁴³⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, 126.

Esta caza pasó como las demás de la serie a la familia Altamira, citándose en 1726 como obra de Paul de Vos y mencionándose el número exacto de perros: *Otro Quadro de dos varas y media de alito y lo mismo de ancho es un tigere acometido de ocho perros de mano de Pedro de bos numero 1279*²⁴³⁷.

Leganés mantuvo en su poder otra obra similar (cat. 1126).

1280 *Otra del mismo tamaño de perros y jabalies n° mill duzientos y ochenta la taso en setezientos Reales* Ø700

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de jabalí

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1280; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Cuarta Pieza llamada Recibimiento", núm. 1280; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, (¿?); Condes de Altamira, 1812, Secuestrada por el ejército francés (¿?); Devuelta a su propietario, h. 1815 (¿?).

Bibliografía: López Navío 1962, p. 321; Díaz Padrón 1976, p. 1806.

Notas:

Véase cat. 1277.

Esta caza del jabalí es una de las que en 1726, una vez en la colección Altamira, se citan como obras de Paul de Vos. La presencia de un cazador según se describe en ese momento, es un dato nuevo respecto a los inventarios del XVII: *Un Quadro de mano de Pedro de vos de dos varas y media de alito y tres menos quarta de ancho donde ai un jabalí acometido de seis perros, y un hombre n° 1280*²⁴³⁸. Sin embargo, Leganés tenía al menos nueve obras con este tema (números 68, 162, 164, 189, 197, 202, 235, 772, 1280), de las cuales cinco fueron sacadas de las casas de Altamira por los franceses en 1812²⁴³⁹.

1281 *Otro del mismo tamaño de gamos y perros n° mill duzientos y ochenta y uno le taso en setezientos reales* Ø700

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de gamos

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1281; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, cuadros sueltos en la sala de batallas, núm. 1281. Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo 1726, núm. 1281.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Díaz Padrón 1976, p. 1760.

²⁴³⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 111.

²⁴³⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 110v.

²⁴³⁹ Ver Apéndice documental, doc. 17: "Pieza Antecámara", "Pieza antes del Billar", "Ante Camara" dentro de la Casa del conde de Trastámara y Estrado de la "Habitación de la Señora"

Notas:

La transcripción de López Navío está errada dando a este cuadro el número 1283 por una mala lectura del inventario.

Véase cat. 1277.

La obra pintura reaparece como el resto de la serie descolgada en el palacio de San Bernardo en 1726. En ese momento nada se dice de la presencia del cazador, ni de la autoría del cuadro: *Un Quadro con zínco perros que acometten a un Benado y una zierba con [f. 116] marco negro de dos baras y quarta en quadro n° 1281*²⁴⁴⁰.

1282 *Otro del mismo tamaño de un benado que le tienen asido unos perros y otro que esta caydo y un trompeta n° mill duzientos y ochenta y dos la taso en setezientos Reales* 0700

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de venado

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1282; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del Cuarto Bajo”, núm. 1282.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Véase cat. 1277.

La pintura reaparece en 1726 en la colección Altamira: *Un quadro es una cazería de un Benado con diversos perros de tres baras de alto y lo correspondiente de ancho y un Hombre tocando una Bozina n° 1282*²⁴⁴¹

En la transcripción del inventario de López Navío, se transcribe erróneamente con el número 1281. Lo que llevó a Díaz Padrón a relacionar con el número 1281 la cacería del ciervo de la Colección Cardona (L. 228x200), que se expusiese en 1951²⁴⁴², en la que un ciervo está acosado por una jauría de perros, que de proceder de Leganés habría de identificarse con éste número 1282. Sin embargo la ausencia de un número pintado sobre el lienzo arroja dudas sobre su relación, especialmente dado el alto número de pinturas de este tipo presentes en la colección Leganés (155, 158, 203, 1282).

1283 *Otro de pajaros papagayos y urracas que tiene de ancho vara y quarta y de alto dos varas y media n° mill duzientos y ochenta y tres la taso en quatro çientos çinquenta Reales* 0450

PAUL DE VOS (¿?)

Papagayos y urracas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1726

208,95 x 104,47 cm. aprox.

²⁴⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 115v-116.

²⁴⁴¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14,

²⁴⁴² Cavestany 1951, p. 83, núm 54, lam. XXVI.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1283; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Antesala del Cuarto Bajo, núm. 1283.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Díaz Padrón 1976, p. 1810.

Notas:

Véase cat. 1277.

Aunque ninguno de los inventarios hace alusión específica probablemente se trataría de una nueva escena de *Música de Pájaros*, de las que Leganés tenía varios ejemplos atribuidos a Snyders (Cat. 66, 163, 774). Sin embargo el formato vertical indica una pintura eminentemente decorativa para entreventanas o entrepuerta y como pareja del número siguiente. En 1726 se atribuía a un italiano, con unas medidas mayores a las que había tenido en 1726: *Otro Quadro de ttres baras de alto, y dos y quarta de ancho* [250,74 x 188,05 cm] *donde ai todo genero de Pagaros de mano de un Italiano numero 1283*²⁴⁴³.

1284 *Otro de galgos y gatos que estan asidos a un arbol del mismo tamaño n° mill
duzientos y ochenta y quatro la taso en quatroçientos Reales* ∂400

PAUL DE VOS (¿?)

Gatos y galgos en un árbol

No localizada.

Documentada por última vez en 1868

208,95 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1284; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Mirador", núm. 1284; Marqués de Salamanca, venta 1867, núm. 233; Marqués de Salamanca 1868.

Bibliografía: Salamanca 1867, p. 174 López Navío 1962, p. 322; Díaz Padrón 1976, p. 1808; Zapata Vaquerizo 1993, II/III, p. 230.

Notas:

Véase cat. 1277.

Pareja del anterior. La obra reaparece en 1726 sin atribución en el Mirador del Palacio de San Bernardo, ya como propiedad de los condes de Altamira, donde se cita que son dos los gatos y cuatro los perros que los acosan. En su colección permanecerían aunque no han sido localizados en los inventarios. En 1867 la pintura reaparece en poder del Marqués de Salamanca cuando es vendida en París atribuida a Paul de Vos. La descripción del catálogo es la menor ilustración del aspecto de la pintura.

Deux chats surpris par aune mente, dans la campagne, se sont réfugies, pour lui échapper, sur un arbre qui s'élève à droite.

Un chien à poils noir et blancs s'est dressé contre l'arbre, et cherche à atteindre les deux membres de la race féline, qui sont heureusement parvenus à mettre entre eux et leurs ennemis un obstacle infranchissable

210 x 136 cm.

En 1868 todavía aparece citada en el inventario levantado a la muerte de la marquesa de Salamanca como una pintura vendida el año anterior en París por 850 francos. Desde entonces no hay más noticias de esta obra.

1285 *Otro de un gamo y unos perros que estan en el agua que tiene de alto siete* ∂250

²⁴⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 108.

quartas y de ancho vara y terçia n° mill duçientos y ochenta y çinco la taso en duçientos y çinquenta Reales

PAUL DE VOS (¿?)

Caza del gamo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

147,26 x 111,44 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1285; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande del Cuarto Bajo”, núm. 1285

Bibliografía: López Navío 1962, p. 233; Díaz Padrón 1976, p. 1807.

Notas:

Véase cat. 1277.

Por el formato formaba pareja del cat. 1286. La obra como el resto de esta serie pasó a la colección Altamira, en cuyo inventario del Palacio de San Bernardo en 1726 se atribuye a un italiano y se aporta menciona que son cuatro perros los que acosan al Venado: *Otro Quadro de Mano de un Ytaliano de dos baras menos quartta de alto y bara y tervia de ancho de un Benado hacometitido de quattro perros n° 1285*²⁴⁴⁴. Desde entonces no se tienen más noticias de esta pintura, Díaz Padrón cita la entrada del inventario entre las pinturas anónimas de caza sin localizar.

1286 *Otro del mismo tamaño que es un lobo que tiene asido a un perro y otrs perros n° mill duçientyos ochenta y seis la taso en duç^{tos} y çinquenta R^s* 0150

PAUL DE VOS (¿?)

Caza del lobo.

No localizada.

Documentada por última vez en 1867

133 x 117 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1286; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, Galería grande del cuarto bajo, núm. 1286; Condes de Altamira hasta principio s. XIX; José de Madrazo 1856, núm. 607; Marqués de Salamanca, venta 1867, núm. 229.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 233; Díaz Padrón 1976, p. 1808.

Notas:

Véase cat. 1277.

La pintura pareja del cat. 1285 pasó a la familia Altamira, donde en 1726 se citaba junto a su compañera sin atribución. Permanecería en poder de la Casa Altamira, por cuanto es presumiblemente la misma que en 1856 se citaba en el catálogo de José de Madrazo, procedente de esta familia. Pasaría a poder del marqués de Salamanca, aunque no está entre las obras del Palacio de Vista Alegre, sino que se cita en su venta parisina de 1867. En este momento se ofrece la mejor descripción de la pintura:

229 Sujet de chasse

²⁴⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 114.

Un loup, poursuivi par une meute, s'est jeté furieux sur l'un des chiens qui l'avait atteint le premier et, le saisissant au cou, le déchire de ses dents puissantes ; deux autres chiens sont près de le joindre et lancent dans l'air leur aboiements forts et incessants.

Díaz Padrón citó los inventarios de Madrazo y Salamanca como la misma pintura y el su origen en la colección Altamira de la obra²⁴⁴⁵, sin embargo no lo relacionó con el cuadro de Leganés, que sin embargo debe tratarse de la misma obra por las medidas y el tema, obra que el inventario de 1726 prueba que ésta pasó a los Altamira.

1287 *Una sobrebentana de liebres y perros de tres cuartos de alto y dos y media de ancho nº mill duçientos y ochenta y siete la tasa en çiento y çinquenta Rs*

PAUL DE VOS (¿?)

Caza de liebres

No localizada.

Documentada por última vez en 1812

62,68 x 208,95 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1287; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Galería grande", núm. 1247; Condes de Altamira a.1812, Palacio de Madrid, "Antecámara";, Secuestrada por el ejército francés 12 XI 1812; Probablemente devuelta a su propietario, h. 1815.

Bibliografía: López Navío 1962, p.232; Díaz Padrón 1976, p. 1809.

Notas:

Véase cat. 1277.

Esta cacería probablemente diseñada como su pareja (Cat. 1288) para sobrebentana reaparece en la colección Altamira en 1726, aunque con una sorprendente atribución a Pedro de Orrente y el número equivocado probable error del rector del inventario: *Una sobrePuertta de mano de Horrentte de Perros y Liebres, nº 1247*²⁴⁴⁶. Aunque debe tratarse de la misma obra pues no hay otra escena similar en la colección Leganés. La pintura permaneció en poder de la familia hasta que fue robada por el ejército francés en 1812 de la Antecámara del palacio madrileño de la familia. Siendo probablemente devuelta como el resto de las obras secuestradas. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura.

1288 *Otra sobrebentana de la misma manera de perros y çorras nº mill duççtos y ochenta y ocho la tasa en çiento y çinqta* 0150

PAUL DE VOS

Caza de la çorra (¿?)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

62,68 x 208,95 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1286.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 1288; Díaz Padrón 1976, p. 1808-1809.

²⁴⁴⁵ Díaz Padrón 1976, p. 1728.

²⁴⁴⁶ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 131v.

Notas:

Véase cat. 1277.

Pareja de la obra anterior, igualmente diseñada como sobreventana. Sin embargo no se tienen noticias de su presencia en inventarios posteriores a 1655. Es probable que pasara a la colección Altamira por herencia, pues no se cita su ausencia en la revisión de la colección que se hace a la muerte del último marqués de Leganés en 1711²⁴⁴⁷. Sin embargo no se localiza entre las obras de la misma serie que permanecían en el Palacio de San Bernardo en Madrid en 1726.

1289 *Un Retrato a cauallo de un general que diçen es el conde de fuentes tiene de alto
m^a tres varas y de ancho dos y media n^o mill duçientos y ochenta y nueue la taso en
m^a*

ANÓNIMO

El conde de Fuentes a caballo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1289; conde de Altamira 1753, Casas de Morata, núm. 442.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 152.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de un hom^e a cauallo armado medio cuerpo con baston en la mano n^o mil duçientos y ochenta y nueue con su margo negro*²⁴⁴⁸.

Vuelve ser citada en 1753 en la villa de Morata como: *Dos retrattos a cauallo uno de Carlos quinto armado con una gorra a la caueza y el otro el conde de Fuentes con un vaston en la mano derecha y su cauallo Alazan q se ve de cara a nuos de tres varas de altto y dos y media de ancho*. Desde entonces no hay más noticias²⁴⁴⁹.

1290 *Otro del mismo tamaño armado y a cauallo con sus botas y espuelas n^o mill
m^a duçientos y nobenta se taso en morata*

ANÓNIMO

El conde de Bucquoy a caballo

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1290; conde de Altamira 1753, Casas de Morata, Escalera principal de la casa, núm. 5.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 152

²⁴⁴⁷ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁴⁸ AHPM, 6267, f. 700; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²⁴⁴⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 15, núm 441 y 442.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato del conde de Bucquoy a caballo n° mil ducientos y nobenta*²⁴⁵⁰.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁵¹.

1291 *Otro de Carlos quinto a caualllo del mismo tamaño n° mill duçientos y nobenta m^{ta} y uno se taso en morata*

ANÓNIMO

Carlos V a caballo

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1291; III marqués de Leganés h. 1680; Prestada al duque de Medina Sidonia, 28 octubre 1680; Conde de Altamira 1753, Patio Principal de la casa, núm 441.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 441.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un retrato grande de un hombre a caballo y armado con un baston en la mano n° mil ducientos y nobenta y uno*²⁴⁵².

Se vuelve a citar en el documento de recibo de varias pinturas por parte del duque de medina Sidonia, prestada por su primo el III marqués de Leganés, nieto del fundador de la colección, cuando se describe como: *Otra Pintura de Carlos V a caualllo con la Fama coronandole con laurel y en la otra mano yzquierda una palma con mucha jente de guerra a los Pies no se reconoze n° de quatro baras de alto poco menos y de ancho tres baras*²⁴⁵³.

Vuelve ser citada en 1753 en la villa de Morata como: *Dos retrattos a caualllo uno de Carlos quinto armado con una gorra a la caueza y el otro el conde de Fuentes con un vaston en la mano derecha y su caualllo Alazan q se ve de cara a nuos de tres varas de alto y dos y media de ancho*. Desde entonces no hay más noticias²⁴⁵⁴.

1292 *Otro del mismo tamaño y a caualllo del duque de alba n° mill duçientos y nobenta y dos se taso en morata m^{ta}*

ANÓNIMO

Retrato ecuestre del duque de Alba

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1292.

²⁴⁵⁰ AHPM, 6267, f. 704v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁵¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁵² AHPM, 6267, f. 700; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁵³ AHN-N, Baena, C^a 222, Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

²⁴⁵⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 15, núm 441 y 442

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un Retrato del Duq de Alba a caualllo n° mil ducientos y nobenta y dos*²⁴⁵⁵. No hay más noticias seguras sobre esta pintura.

1293 *Un caualllo blanco del mismo tamaño n° mill duçientos y nobenta y tres se taso m^{ta} en morata*

ANÓNIMO

Retrato ecustre de Ambrosio Spinola

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

250,74 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm.; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, “Escalera pricipal de la casa”, núm. 6

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 156.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del Mar^s Spinola a caualllo n° mil ducientos y nobenta y tres*²⁴⁵⁶.

Allí se vuelve a documentar en el inventario de 1753, ya como propiedad de los condes de Altamira: *Otro retrato del Marq^s espinola a caualllo yqual al Antecedente*.

1294 *Mas un pais de nra señora de la uida a exipto que tiene de alto vara y quarta m^{ta} y de ancho dos varas n° mill duçientos y nobenta y quatro se taso en morata*

ANÓNIMO

Huída a Egipto

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

104,47 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1294.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro adonde esta pintada nuestra señora con el niño al pecho y s^a joseph n° mil ducientos y nobenta y quatro*²⁴⁵⁷. Allí se documenta en el inventario de 1753 como: *Otro Pais con la efjes de vida de exipto de una terçia de dos varas de ancho y de la misma caida*. Desde entonces no hay más noticias.

²⁴⁵⁵ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁵⁶ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁵⁷ AHPM, 6267, f. 703v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

- 1295** *Otro del mismo tamaño de san francisco en el desierto n° mill duçientos y m^{ta} nobenta y çinco se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

San Francisco penitente.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

104,47 x 167,16 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1295; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, núm. 372 ó 399.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un Pays grande a donde esta pintado sⁿ fran^{co} num^o mil duçientos y nobenta y cinco*²⁴⁵⁸. En 1753 hay al menos dos obras que podrían corresponder con esta entrada, no siendo segura su identificación.

- 1296** *Mas una ymajen de nra señora en tabla y san juan y el niño jesus y tres angeles con su pabellon noguerado de bara y media de alto y bara y quarta de alto [sic] con moldura de hebano n° mill duçientos y nobenta y seis la taso en çinco mill Reales* 50000

ANÓNIMO

Virgen con Niño, san Juan y ángeles

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

T. 111,44 x 104,47 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1296.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁴⁵⁹.

- 1297** *Un frutero de frutas diferentes de melocotones çiruelas y un melon de agua que m^{ta} tiene clabado un cuchillo en el tiene de alto dos varas poco mas o menos y de ancho dos baras y media n° mill duçientos y nobenta y siete se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Frutero

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

²⁴⁵⁸ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁵⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

167,17 x 208,95 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1297.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una Pintura con diferentes frutas n° mil ducientos y nobenta y siete*²⁴⁶⁰. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1298 *Una pintura en tabla con dos puertas que es de la adoracion de los Reyes que esta nra señora san joseph y el niño y en una puerta esta nra señora y el angel que le trajo la embajada y en la otra la visitaç^{on} de santa ysabel tiene vara y media poco mas o menos de ancho y de alto una bara y tres quartas n° mill duçientos y nobenta y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO

Tríptico con la *Adoración de los Reyes*
Visitación y Encarnación en las puertas.

No localizado.
Documentada por última vez en 1726

T., Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1298; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, "Oratorio", núm. 100, 101, 102

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 159

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura grande con puertas de la adoracion de los Reyes n° mil y ducientos y nobenta y ocho*²⁴⁶¹. Allí se documenta en 1753 en el Oratorio del mismo lugar, describiéndose el tema de las tres tablas en el inventario: 100 101 *Dos Pintura yguales en tabla la una la visitaçion de s^a Ysabel y la otra la encarnaç^{on} que estan a los lados del quadro Antezedente de dos varas de alto y tres q^{tas} de ancho poco mas o meno* / 102 *Una Pintura en tabla de la adoraç^{on} de los reyes de la misma caida y siete q^{tas} de ancho*. Desde entonces no hay más noticias.

1299 *Otra de dos baras de largo y de alto vara y terçia que es del nazimientto de nro señor y tiene nra señora san joseph y los pastores que bienen a bisitarla n° mill duçientos y nobenta y nueue se taso en morata*

ANÓNIMO

Nacimiento

No localizada.
Documentada por última vez en 1655

111,44 x 167,16 cm.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1299.

²⁴⁶⁰ AHPM, 6267, f. 701v; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²⁴⁶¹ AHPM, 6267, f. ; Véase Apéndice Documental, Doc 4

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁶².

1300 *Otra de tres quartas de ancho y una bara de alto un poco menos de nra señora del populo n° mill y trezientos la tasso en quinientos Reales* 8500

ANÓNIMO

Nuestra Señora del Populo

No localizada.

Documentada por última vez en 1300

+83,58 x 62,67 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1300.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁴⁶³.

1301 *Otra copia de Valençia del po que tiene tres varas y media poco mas o menos m^{ta} de ancho y de alto dos y una terçia n° mill trezientos y uno se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Valençia del Po

No localizada.

Documentada por última vez en 1827

195,02 x 292,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm.1301; Conde de Altamira 1753, Palacio de San Bernardo, “Pieza oscura de paso a la galería después de subir la escalera”, núm. 92. Conde de Altamira 1807; Venta Stanley, Londres 1827, núm. 33

Bibliografía: Stanley 1827, núm. 33; López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 159.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Una pintura grande del cervo de valencia del Po num° 1301*²⁴⁶⁴. Allí se documenta en el inventario de 1753 como: *Un quadro del sittio de Valençia del Po de dos varas y m^a de alto y tres y m^a de ancho*. La obra permaneció en poder de la familia Altamira, siendo restaurada el 14 de agosto de 1807 por Francisco Carrafa en precio de 400 reales para el entonces conde Vicente Joaquín²⁴⁶⁵. Fue vendida

²⁴⁶² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁶³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁶⁴ AHPM, 6267, f. 711; Véase Apéndice Documental, Doc 4.

²⁴⁶⁵ AHN-N, Baena, C^a 291, cuenta de 14 agosto; Véase Apéndice Documental, Doc. 6.

por Stanley el 1 de junio de 1827 en Londres, como una obra de Velázquez. Desconociéndose su paradero.

1302 *Un Retrato del rey Phelipe quarto vestido de color con un montera en la m^{ta} caueza de medio lado y una arcabuz en la mano de retrato entero n^o mill trezientos y dos se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Felipe IV, cazador

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1302; Conde de Altamira 1753, Casas de San Bernardo, "Pieza que mira al juego de pelota antigua", núm. 358.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro retrato de su Mag^d bestido de caza sin num^o* ²⁴⁶⁶. Allí se documenta en el inventario de 1753 junto al de su segunda esposa (cat. 1303): *Dos retratos el uno de Phelipe quarto con un capottillo de caza y la escopeta en la mano y un Perro a sus Pies y el otro de la reyna d^a Maria de Austtria vestida de amusco vordado de blanco y la mano sobre una silla del mismo tamaño* Desde entonces no hay más noticias.

1303 *Un Retrato de la Reyna doña mariana de austria que esta vestida de color con un pañuelo en la mano y el tocado con sus arracadas y oregeras tambien Retrato entero n^o mill trezientos y tres la taso en duzientos y sesenta R^s* 0260

ANÓNIMO

Reina Mariana de Austria

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1303; Conde de Altamira 1753, Casas de San Bernardo, "Pieza que mira al juego de pelota antigua", núm. 359.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 322; Agulló 1994, p. 154.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro retrato de la Rey^a n^{ra} s^{ra} n^o mil trezientos y tres* ²⁴⁶⁷. Allí se documenta en el inventario de 1753 junto al de su marido (cat. 1302): *Dos retratos el uno de Phelipe quarto con un capottillo de caza y la escopeta en la mano y un Perro a sus Pies y el otro de la reyna d^a Maria de Austtria vestida de amusco vordado de blanco y la mano sobre una silla del mismo tamaño* Desde entonces no hay más noticias.

²⁴⁶⁶ AHPM, 6267, f. 703; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁶⁷ AHPM, 6267, f. 703; Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 1304** *Mas una caueza de nra señora de cosa de una terçia de alto poco mas o menos con su marco de hebano n° mil treçientos y quatro la taso en seisçientos Reales* 6000

ANÓNIMO

Cabeza de la Virgen

27,86 cm. aprox. (altura)

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1304.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁶⁸.

- 1305** *Mas un retrato de un bufón de medio talle con un plumaje blanco en la cabeza y esta tocando una guitarra n° treçientos y çinco la taso en duçientos Reales* 200

ANÓNIMO

Bufón

Medidas desconocidas.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1305.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁴⁶⁹.

- 1306** *Mas una pintura de mano de Rubens de nra señora con el niño en brazos y en pie y san juan que le tiene asido de los pies al niño san joseph santa Ana san fran^{co} y un cordero tiene de largo tres baras y media y de ancho tres poco mas o menos n° mill treçientos y seis la taso en seis mill Reales* 6000

PETER PAUL RUBENS

Sagrada Familia y santos

292,53 x 250,74²⁴⁷⁰

No localizada. Documentada por vez en 1715

²⁴⁶⁸ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁶⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, núm. 1036; Monasterio de San Basilio, a. 1711;

Bibliografía: Rooses 1897, p. 171; López Navío 1962, p. 323; Díaz Padrón 1976, p. 885; Vergara 1994, p. 516, núm. B80.

Notas:

Aunque la obra no ha sido localizada la pintura de Leganés parece estar siguiendo una composición muy conocida de Rubens, de la que se conocen varios ejemplos en la actualidad, tal y como mencionaron Vergara y Díaz Padrón. Una se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York (176,5 x 208,6 cm). Una segunda versión, probablemente realizada en el taller, se localiza en la Fine Arts Gallery de San Diego (190 x 232,5 cm). Y una última fue en Londres, Windsor Castle (216 x 213 c), con adiciones en la parte superior e inferior del cuadro²⁴⁷¹.

Ninguna de las obras puede ser vinculada con seguridad con el cuadro que poseía Leganés, que en todos los casos parece tener un tamaño mayor. La obra permaneció en la colección durante el siglo XVII, hasta que en fecha indeterminada a finales de siglo el III Marqués de Leganés la entregó al monasterio de San Basilio de Madrid, de cuya capilla mayor era patrono, para que ejerciese de pintura de altar, mientras se realizaba el altar mayor. Las fechas sobre esta circunstancia son imprecisas, documentándose gracias a la testamentaria del III marqués muerto en 1711. El 27 de abril es mencionada la cesión a los Basilio durante el concurso de acreedores a la casa de Leganés: *y que la de N. S.ª con el Niño nº1306 la dio el Marques a los Basilio no saue si en emprestido o dada si que no la han buuelto y solo ha uisto una copia junto a la Puerta de la Sacristia*²⁴⁷². Paradójicamente los propios monjes basilio habían de hacer la revisión de la colección Leganés para ser heredada por el conde de Altamira. En este documento, finalizado el día 27 de julio se menciona que la obra ha salido del mayorazgo, sin aludir a que se encuentra en el propio monasterio. Es decir, los monjes dieron por perdido este objeto propio del mayorazgo²⁴⁷³. Sin embargo, todavía en febrero de 1715 en el proceso posterior contra entre el conde de Altamira y los testamentarios del III marqués de Leganés, se resume perfectamente que la obra había sido entregada a los Basilio, según declara el abogado de estos últimos: *Y p.º que la Pintura orixinal de nra s.ª con el niño en los Brazos s.ª Juan C.ª numº 1306 la dio dho s.º Marq.º con otras a los Basilio quando se traslado el ss.º ynterin q se hazian los retablos de la capilla mayor la tienen puesta junto a la sacristia de donde dene sacarla dho s.º conde [de Altamira]*²⁴⁷⁴. Circunstancia que se corrobora algunos meses después: *(1306) Nuestra Señora con el Niño en Brazos, la dio su excelencia a los Monjes Basilio con otras y tres doseles para poner en el altar mayor y colaterales quando se trasladó el santo sacramento por no haber retablos, no sabe si fue en préstamo o propiedad pero no la devolvieron los religiosos, ni donde está, si solo una copia de ella que está junto a la Puerta de la Sacristia con Marco dorado*²⁴⁷⁵.

El convento de San Basilio desapareció en el siglo XIX. Sobre sus bienes nada más se sabe, permaneciendo la obra en paradero desconocido.



Rubens, *Sagrafa Familia con San Francisco*, Nueva York, Metropolitan Museum.

²⁴⁷⁰ El inventario da las medidas de manera confusa: *largo tres baras y media y de ancho tres poco mas o menos*. Hemos asumido que en este caso el largo quiere aludir a la altura, por que la pintura fue posteriormente utilizada como altar de iglesia, pareciendo más propio una obra vertical.

²⁴⁷¹ Véase Liedke 1984, I, pp. 140-146.

²⁴⁷² *Concurso i juicio uniuersal formado a los bienes libres que quedaron por muerte de el ex.º S.º marques de Leganés que murio en París en fin de febrero de 1711 abintestato que se preuino por el tribunal ecclesiastico de la Vicaria de esta Corte*, Archivo Diocesano de Madrid, Cª2103/ 3, 27 abril 1711. Resumen de las declaraciones del 3er testigo.

²⁴⁷³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁷⁴ Archivo Diocesano de Madrid, Cª 2104/ 12, declaración del abogado de los testamentarios, f.º 22, 13 febrero 1715.

²⁴⁷⁵ *El s.º Conde de Altamira sobre el Reintegro de los vienes vinculados del estado del ex.º s.º Marques de Leganés y otros*, Archivo Diocesano de Madrid, Cª 2104/ 12, Declaración de Manuel Abellán, f. 44 y ss, 18 septiembre 1715

-
- 1307** *Mas un retrato d pedro de la puente coronel que a sido en alemania castellano
m^{ta} de orbitelo que tendra vara y media de alto y una bara de largo de mano de
santiago moran n^o mill trezientos y siete se taso en morata*

SANTIAGO MORÁN

Coronel Pedro de la Puente

No localizada. Documentada por última vez en
1655

125,37 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés, Casas de Morata, núm. 1307

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Angulo & Pérez Sánchez 1969, p. 73

Notas:

Retrato de uno de los personajes más cercanos a Leganés en el ejercicio de las armas, especialmente en su etapa italiana. Pedro de la Puente se documenta como Gobernador de Orbitelo, cuando tiene que defenderse de unos cargos que le hace el conde de Oñate hacia 1646, fecha que coincide con el momento en que Leganés adquiriría la obra²⁴⁷⁶, solo citada en el inventario *postmortem* de 1655. Estas fechas hacen que el autor de la pintura no deba considerarse como Santiago Morán el retratista de época de Felipe III y principios del reinado de Felipe II sino probablemente su hijo (véase cat. 1308).

El Marqués destinó la pintura, como muchos de los retratos de sus compañeros de armas a las casas de Morata de Tajuña, donde es descrito como: 1307 [añadido] *Un retrato del coronel P^o de la Puente no t^{re} número 200 [reales]*²⁴⁷⁷. La obra pasaría a poder del conde de Altamira, dado que éste no la reclamó como ausente en 1711 cuando heredó la colección que le correspondía al completo. Sin embargo no se individualiza el retrato en “La Galería Grande que mira al jardín”, donde en 1753 se encontraban muchos de los retratos de militares compañeros de éste. De hecho no hay más noticias de esta obra.

Puede tratarse de alguna de los retratos existentes en el palacio del Senado que no han sido identificados en la colección Leganés, véase el catálogo de pinturas no identificadas.

-
- 1308** *Otro Retrato de sancho danila del mismo alto y ancho y de la misma mano n^o
m^{ta} mill trezientos y ocho la taso en morata*

²⁴⁷⁶ Véase BNM, Mss 2377, f. 309, de la Puente también participo en la batalla de 18 de julio de 1646, en que se toma la ciudad al ejercito del Príncipe Tomás véanse las relaciones de sucesos en BNM, Mss, 2377 f. 304, bis 305 y 346.

²⁴⁷⁷ AHPM 6267, f. 702. Véase Apéndice Documental, Doc 4

SANTIAGO MORÁN

Don Sancho de Ávila.

Madrid. Palacio del Senado, nº 118.

L. 223 x 111 cm.

Inscripciones:

+69+

Maestº de camp... /

don Sancho de Avi... [parcialmente borrada]



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, nº 1308, Palacio de Morata de Tajuña; Conde de Altamira 1753, Morata de Tajuña, "Galería que mira al jardín", núm. 69; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 106; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 106; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Madrazo 1856, p. 31; Vista Alegre s. n., p. 31; Madrid 1902, p. 83 nº 506; Avilés 1903, p. 83, nº 82; Avilés 1917, p. 83, nº 69; Angulo & Pérez 1969, p. 73; Lafuente Ferrari 1980, p. 195 ; de Antonio 1999, p. 50.

Notas:

La inscripción y el número del inventario de 1753 relacionan el cuadro con la entrada 1308 del primer inventario de Leganés, donde aparece atribuido a Santiago Morán. Tanto la moda del personaje como el autor, nos sitúan el cuadro a principios del siglo XVII, especialmente por esa gola tan aparatosa, pero Leganés lo adquirió en una fecha muy tardía a juzgar por el alto número de su inventario.

Otro punto conflictivo atañe al personaje representado. El general Sancho Dávila murió en 1583, tras una carrera de éxitos en Flandes junto al duque de Alba participando en la toma de Amberes en 1576²⁴⁷⁸. De ser así difícilmente lo pudo retratar Santiago Morán, muerto antes de 1626 del que hay noticias únicamente desde 1597 y que solo se instala definitivamente en Madrid en 1610, en relación artística con Juan Pantoja de la Cruz²⁴⁷⁹.

En realidad ha de tratarse de Antonio Sancho Dávila, marqués de Velada, compañero de armas de LEganés en Lombardía, que llegó a ser gobernador interino del Estado el 20 de junio 1643²⁴⁸⁰. Cabe concluir, por lo tanto que el autor del cuadro es del hijo, también llamado Santiago Morán, del que se tienen noticias hasta 1663²⁴⁸¹,

Leganés destinó la pintura a las casas de Morata de Tajuña, donde se inventarió como: *1308 otra del maestro de campo G^l, Don Sancho Davila en 200 [reales]*". Allí se localiza en 1753 como parte de la galería de retratos compuesta alrededor del jardín, junto a otras imágenes de sus compañeros. Muchas de las cuales, incluida ésta, fueron adquiridas por Madrazo y posteriormente pasaron a engrosar la colección del Marqués de Salamanca, quien las vendió al Palacio del Senado en 1883.

1309 *Mas una pintura de nra señora pequeña de cosa de media vara de alto y terçia de ancho(ochauada) que tiene el niño en los brazos de mano del cauallero dcayro con su* 10500

²⁴⁷⁸ de Antonio 1999, p. 50.

²⁴⁷⁹ Angulo – Pérez 1969, p. 68-69

²⁴⁸⁰ Petronio 1972, p. 189 y Arese 1970, p. 76; ver también Vannugli 1989, p. 6

²⁴⁸¹ Angulo & Perez 1969, p. 69.

marco de hebano n° mill trezientos y nueue la taso en mill y quinientos Reales

FRANCESCO DEL CAIRO.

Descanso en la Huida a Egipto.

No localizada.

Documentada por última vez en 1678

41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1642, núm. 1309; Marqués de Leganés 1655, Palacio de san Bernardo, núm. 1309; Barcelona III marqués de Leganés 1678.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Frangi 1998, p. 301.

Notas:

La descripción y especialmente las medidas parecen aludir a una de las pinturas de Cairo más famosas *El Descanso en la Huida a Egipto*, algunos de cuyos ejemplos tienen el formato ovalado que describe el inventario de Leganés. Asimismo en la villa de Morata también se alude a esta pintura definiéndola con precisión con tal tema: *1309 otra de la Huyda a egipto n° mil trezientos y nueue 1500 rs.*²⁴⁸² Todo hace pensar que Leganés poseía una versión de ese modelo del pintor milanés.

Actualmente se conocen tres obras similares. Una se encuentra en colección privada pero por sus grandes medidas no puede ser la que tuvo el Marqués (L. 188 x 134)²⁴⁸³. Copia de ésta es la del Museo de Bellas Artes de Budapest (T. 63x39)²⁴⁸⁴. Otro modelo se encuentra en la Pinacoteca Brera de Milán (inv. 5645, L. 116 x 92,5) también de medidas superiores²⁴⁸⁵. Y una última, más pequeña, fue vendida el 12 de diciembre de 1990 en Sotheby's de Londres²⁴⁸⁶. Del conjunto se deducen varias cosas, el modelo de la Virgen con el Niño en brazos es una derivación del famoso grupo de la Zingarella de Correggio, que tuvo amplia difusión en el mercado coleccionista lombardo en el XVII. Además Cairo fue un activo copista de Correggio, en su poder se conservaban a su muerte al menos dos copias de la Zingarella de su propia mano²⁴⁸⁷.



Francesco del Cairo, *Descanso en la Huida a Egipto*, Milán Pinacoteca



Francesco del Cairo, *Descanso en la Huida a Egipto*, Colección Particular, vendido en Sotheby's Londres.

Por otro lado la de Brera es una recreación de la misma iconografía a modo de *trompe-l'oeil* en un marco ochavado rodeado de una guirnalda de flores, al modo de las escenas que realizaban los pintores flamencos. Esto implica que es posible que existieran otras versiones ochavadas circulando por el mercado, lo que justificaría la presencia de una de ellas en poder de Leganés. No sería extraño que el Marqués se hiciera con un ejemplo encargándolo directamente al artista, dado que a su muerte en 1665 se conservaban al menos dos ejemplos del *Reposo* preparados para su venta²⁴⁸⁸.

²⁴⁸² AHPM, 6267, f. 707.

²⁴⁸³ Frangi 1998, p. 257, núm. 53.

²⁴⁸⁴ Ibidem, *copie*.

²⁴⁸⁵ Frangi 1998, p. 258, núm. 55. Pinacoteca Brera 1989, p. 181, núm. 97. Varese 1983, p. 148, núm. 34

²⁴⁸⁶ Frangi 1998, p. 258, núm. 54.

²⁴⁸⁷ Varese 1983, n° 42, p. 242 y n° 240, p. 246

²⁴⁸⁸ *84 un riposso d'egitto originale del Cauag.le sopra l'asse largo Br 1 on 8 alto on 11 1/2* (Varese 1983, p. 243), la medida sobre el eje, indica que pudiera no ser cuadrada. Otra similar: *92 un riposo d'egitto sopra l'asse originale del Cauag.le largo on 11 1/2 alto Br 1 on 1 1/2* (Ibidem)

La obra viajó en 1678 a Barcelona como parte del equipaje del III Marqués de Leganés su poseedor entonces: *una caja en que ba una ymagen de nra ss^a con el niño pintada en lienço con su marco de ebano su n^o de ymbentario y cargo que esta echo a Mathias Maroto 1309*²⁴⁸⁹. La cita a Matías Maroto, guardarropa de este III Marqués es relevante, porque indica que la obra salió de Madrid, perfectamente registrada, al contrario de otras pinturas que se debieron vender en estos momentos. De este modo, la pintura regresaría a la Corte, dado que en 1711 no se menciona su ausencia cuando la colección es heredada por el Conde de Altamira²⁴⁹⁰. Es posible que permaneciese en la casa de Altamira hasta el siglo XIX, pudiendo ser identificada, con reservas, con la Zingarella de Correggio que se cita en la venta de parte de la colección Altamira en Londres el 24 junio 1833²⁴⁹¹.



Francesco del Cairo, *Descanso en la Huida a Egipto*, Colección Privada.

1310 *Mas otra pintura de la piedad de nra señora quando bajaron a nro señor de la cruz y tiene en los brazos nra s^a de mano de joseph de Ribera o mill treçientos y diez y la tasa en quatro mill Reales* 40000

Jusepe RIBERA

La piedad.

Medidas desconocidas

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: Marqués de Leganés, Morata de Tajuña, núm. 1310.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

Problemática pintura en cuanto a su ubicación. El documento general de tasación de las pinturas la describe con precisión y la tasa en 4.000 reales, en el Palacio de san Bernardo. Esto hace que deban considerarse como error de amanuense las alusiones bajo este número a una figura femenina y a un Bautismo de Cristo que se mencionan en la tasación de la villa de Morata²⁴⁹².

En cualquier caso no se tienen más noticias de esta Piedad. Aparentemente pasaría a poder del conde de Altamira en 1711, dado que no fue reclamada como una de las obras no entregadas en una herencia que le pertenecía al completo²⁴⁹³, lo que parece indicar que efectivamente aún estaba en la colección. Aún así no aparece en inventarios posteriores.

No hay datos para relacionar la obra de Leganés con ninguna de las varias pinturas de este tema realizadas por Ribera. Entre ellas la encargada por Monterrey para el Monasterio de Agustinas Descalzas de Salamanca, de la que se conocen al menos dos copias²⁴⁹⁴. Pero también la que se encuentra en la Cartuja de San Martino de Nápoles, firmada en 1637 (264 x 170 cm), que fue también un encargo

²⁴⁸⁹ *Memoria de la ropa que ua a Barcelona p^a el ex^{mo} señor Marqués de leganes mi ss^{ra} este año de 1678*, AHN-N, Baena, C^a 222

²⁴⁹⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁹¹ Stanley 1833, núm. 33.

²⁴⁹² AHPM, 6267 f. 702v y 706v. Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁹³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁴⁹⁴ Pérez Sánchez en Madrid 1992, p. 282, núm. 65.

directo, pero de la que se realizaron muchas copias. Otra se localizan en el Nacional Gallery de Londres (129 x 181cm), también procedente de Nápoles, de atribución al pintor muy controvertida. Otra publicada en 1968 sin que haya detalles de su procedencia²⁴⁹⁵. Una última, interesante por su pasado en colecciones particulares españolas, se encuentra en la colección Thyssen de Madrid (157 x 210), sin embargo su referencia más antigua es la colección del marqués de Heredia en Madrid antes de 1940²⁴⁹⁶.



Ribera, *Piedad*, Salamanca, Iglesia de las Agustinas Descalzas



Ribera, *Piedad*, Nápoles San Martino

- 1311** *Mas dos países de figuras de hombres y barboledas con sus marcos de hebrano*
1312 *que tienen de alto vara y quarta y ancho una vara entrambas son de un*
m^a tamaño n^{os} mill trezientos y honçe y mill trezientos y doçe se tasaron en morata

1311

ANÓNIMO

Paisaje con san onofre

104,47 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1311; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata, “Piaza mas adentro que haze esquina con ventana al jardín”, núm. 288.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Agulló 1994, p. 167

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Un Pays de s^a Onofre n^o mil trezientos y once*²⁴⁹⁷.

. No vuelve a documentarse hasta 1753 cuando se cita en las casas de Morata de Tajuña como *Otro Pais de un s^a onofre de mas de tres q^{as} de ancho y de la misma caida*. Desde entonces no hay noticias ciertas.

²⁴⁹⁵ Véase Spinosa 2003 p. 308, núm. A189 (San Martino), p. 264, A47 (Londres); Spinosa 1979, núm. 91, 122, 411, 462 respectivamente. Así como Spinosa en Madrid p. 324 núm. 86 para más detalles sobre el ejemplar de Nápoles.

²⁴⁹⁶ Spinosa 2003, p. 289, núm. A127; Finaldi en Madrid 2003, p. 104-107

²⁴⁹⁷ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc 4

1312

ANÓNIMO

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Paisaje

104,47 x 83,58 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1312.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra de S^a G^{ra} n^o ml treientos y doce*²⁴⁹⁸. Desde entonces no se ha documentado esta pintura.

1313 *Una pintura de san Phelipe de color muerto tiene de largo dos varas poco mas o menos y de ancho vara y media poco mas o menos tiene alrededor una guirnalda de flores de mano de daniel segres religioso de la compañía de jesus y el marco de peral lustroso con dos guarniciones labradas n^o mill trezientos y treze la tasa en tres mill y trezientos reales*

30300

DANIEL SEGHERS

No localizada.

San Felipe en una guirnalda de flores

Documentada por última vez en 1726

208,05 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1313.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Díaz Padrón 1976, p. 1966-67; Jordan 2005, p. 194, 307, n. 36.

Notas:

La pintura atribuida al jesuita Daniel Seghers, fue adquirida por Leganés entre 1642 y 1655. A su muerte permanecía en su poder pues fue tasada por un precio muy elevado 3300 reales cuando estaba en el palacio de San Bernardo. Aún así es extraño que en las casas de campo en Morata de Tajuña se tasase con el mismo número un *nacimiento de Jesús*²⁴⁹⁹ y en la copia del inventario del Instituto de Valencia de Don Juan se cite bajo este número un nacimiento de San Juan²⁵⁰⁰. Lo que parece indicar que la pintura de San Felipe en guirnalda atribuida al jesuita Seghers saliese de la colección entre la redacción del inventario general de enero de 1655²⁵⁰¹ y la tasación de mayo de ese año, que es el documento principal aquí utilizado.



Philips van Thielen, *San Felipe en una guirnalda de flores*, Madrid, Museo del Prado.

²⁴⁹⁸ AHPM, 6267, f. 707; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁴⁹⁹ AHPM 6267, 707. Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁵⁰⁰ AIVDJ 26 I 18 f. 631.

²⁵⁰¹ AHPM, 6267, f. 544.

De hecho en julio 1711 después de que el grueso de la colección y el mayorazgo es heredado por Antonio de Moscoso Osorio, X conde de Altamira, se reclamó por ausencia la pintura de San Felipe: *un s^a Phelipe de color muerto tiene de largo dos baras y de ancho bara y media y alreedor una guirnalda de flores es de mano de Daniel Segrues religioso de la Compañía de Jhs con dos guarniziones labradas n^o mil trescientos y treze tasado en tres mil y trescientos R¹ 1300*²⁵⁰².

A finales del siglo XVIII, una pintura parecida, aunque de dimensiones alto menores (125,47 x 111,44 cm) se cita en el inventario de pinturas del rey Carlos IV una obra muy similar pero atribuida a Philip van Thielen: *310 otro en lámina, que contiene un guirnalda de flores, y en su centro a San Felipe apóstol, de claro y obscuro, de vara y media de alto, y vara y cuarta escasa de ancho original de Juan Pedro vantielen de lo mejor y delicado suyo 75*".²⁵⁰³ Pintura que desde la colección real, donde se documenta en el palacio Real en 1814 y en Aranjuez en 1827 pasó al Museo del Prado en 1843 (C. 126 x 96 cm; P1483), pintura cuya deuda con Daniel Seghers en la guirnalda es llamativa. En ocasiones se ha relacionado la pintura del Prado con la que poseía Leganés, siendo una vinculación de la que no hay datos precisos. Si bien es evidente que ambas responden idéntica iconografía, no puede tratarse de la misma pintura por varias cuestiones. En primer lugar porque la del museo del Prado está firmada por van Thielen y fechada en 1651. Aunque estos datos podrían perfectamente corresponder a la pintura de Leganés, que entró en su poder muy poco antes de la muerte del marqués, a tenor de su elevado número de colección, las medidas son muy distintas. La de Leganés parece ser una pintura mucho mayor que la pintura adquirida por el rey Carlos IV.

1314 *Mas otra pintura pequeña de talco de una terçia de alto y quarta de ancho tiene un ramilletero con flores y çiruelas y dos çermañas al otro lado n^o mill treçientos y catorçe la taso en çinquenta y çinco Reales*

0055

ANÓNIMO

Ramillete de flores

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Yeso, 27,86 x 20,89 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1314.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁵⁰⁴.

1315 *Mas un Retrato del conde galeazco n^o mill treçientos y quinçe se taso en m^{ta}*
m^{ta}

²⁵⁰² Véase Apéndice Documental, Doc. 11., f. 14-14v

²⁵⁰³ Zarco Cuevas 1934, p. 35.

²⁵⁰⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

ANÓNIMO ITALIANO

Conde Galeasotrot

Madrid. Palacio del Senado, nº 121.

L. 206 x 121 cm.

Inscripciones: +71+ ;el conde Galeasotrot
tiniente gal

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1305; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galería grande que mira al jardín”, núm. 71; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 101; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 101; Marqués de Salamanca 1868, núm. 101; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Madrazo 1856, p. 31; Vista Alegre s. n., p. 31; Madrid 1902, p. 83, nº 511 ; Avilés 1903, p. 84, nº 85; Avilés 1917, p. 84, nº 101; Lafuente Ferrari 1980, p. 195; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 350; de Antonio 1999, p. 50.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro del conde Galeço Troto nº 1315*²⁵⁰⁵. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del conde Galeasso trot thº gral armado de medio cuerpo de seis q^{tas} y m^{ra} de ancho y del mismo alto*.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

1316 *Mas otro Retrato del General don Juan del aguila nº mill trezientos y diez y m^{ta} seis la tasa en morata*

ANÓNIMO ITALIANO

General juan del Águila

No localizada.

Documentada por última vez d. 1868

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. a316; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Galería grande que mira al jardín”, núm. 1316; José de Madrazo 1856, núm. 102; Marqués de Salamanca 1861, finca de Vista Alegre, núm. 102; Marqués de Salamanca 1868, núm. 102.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 30; Vista Alegre, s. f., p. 30; López Navío 1962, p. 323; Agulló 1994, p. 158; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 351.

²⁵⁰⁵ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Mas se puso por imventario un retrato del Genl don Juan del Aguila numº 1316*²⁵⁰⁶. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato del gral dº Juº de Aguila con rodela y vaston de vara y mª de ancho y el alto q los demas*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

Como muchos otros retratos fue adquirido por Madrazo en cuya colección se describe como:

Escuela Italiana

102. Retrato del general Don Juan del Aguila

armado de acero hasta medio cuerpo, con el baston de mando en la mano derecha (figura de cuerpo entero y tamaño natural).

204 x 107

Posteriormente fue adquirido como casi toda la colección Madrazo por el marqués de Salamanca, documentándose en el catálogo de sus pinturas de la finca de Vista Alegre después en 1861. Desde entonces no hay noticia. Podría tratarse de alguno de los retratos sin identificar que se encuentran en el Palacio del Senado, Véase el catalogo de las pinturas sin identificar.

1317 *Un retrato de jorje estoꝝ coronel de un regimiento de caualleria del exerçito de mª milan nº mill trezientos y diez y siete se taso en morata*

ANÓNIMO

Retrato de Jorge Stoꝝ

No localizada.

Documentada por última vez en 1753

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1317; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galeria grande que mira al jardin”, núm. 67:

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como erróneamente bajo el número 1315: *Un Retrato de jorge stoꝝ nº Mil trecientos y quinze*²⁵⁰⁷. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Dos retratos juntos el uno del conde de Pinto digo de jorje estoꝝ y el otro dº Phelipe de Silua del consejo de S. M. annos armados de dos varas y tres qºas de ancho y del mismo alito*. Desde entonces no hay más datos sobre esta pintura.

1318 *Mas un retrato de juan de mobego que tiene una terçia y quarta de ancho nº mª nill trezientos y diez y ocho se taso en morata*

ANÓNIMO

Juan de Mobego

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Medidas desconocidas.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1318.

²⁵⁰⁶ AHPM, 6267, f. 710; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁵⁰⁷ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña no se documenta en el inventario de ese lugar.²⁵⁰⁸

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁵⁰⁹.

1319 *Mas un santo xpto del bordonon tiene de alto vara y quarta y de ancho otro m^{ta} tanto mro de tiçiano n^o mill treçientos y diez y nueue se tasaron en morata*

PARIS BORDONE

Santo Cristo.

No localizada.

Documentado por última vez en 1655

104,47 x 104,47 aprox.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, , núm. 1319.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323.

Notas:

La obra debía ser muy similar a los varios ejemplos que se conocen de la imagen de Cristo realizados por el veneciano. Para las versiones de esta famosa imagen de Paris Bordone seguimos las citadas en Canova 1964. La de National Gallery de Londres (NG1845), que entró en la galería en 1901 como donación de la señorita Mary A. Wood, mide 90 x 73 cm. porta una filacteria con la inscripción “Ego Sum Lux Mundi”, y está firmada “O... Paridis bor.on”²⁵¹⁰. La versión del Koninklijk Kabinet van Schildereijen en la Maurithuis de La Haya, (inv. 310; 73,5 x 64 cm), y en 1827 se encontraba en la colección Reghellini de Bruselas de donde fue adquirida en 1831 por Guillermo de Holanda, está firmada “Paris bo...o”²⁵¹¹. La de Bérgano (inv. 856; 88 x 70 cm, procede del legado Ricotti Caleppio, es réplica de la versión de la National Gallery de Londres, y se cataloga como Paris Bordone por motivos estilísticos²⁵¹². La de la Galería della Academia en Ravena (núm. 66; 86 x 57 cm), procede del legado Rasi y anteriormente de Cornaro, quien lo cedió en 1766 a los Monjes Camaldulenses de Classe, se fecha en torno a 1540, y tiene también la filacteria se cataloga entre las obras consideradas de Paris Bordón por motivos estilísticos²⁵¹³. Finalmente la que conserva en la Galleria dell’Academia de Venecia (núm. 307) representa un Cristo bendiciendo, que también muestra la filacteria, y que entró en 1838 a través de la donación Contarini, siendo probablemente una réplica nórdica del cuadro de Londres²⁵¹⁴.

Mas difícil es que la obra de Leganés fuese similar al de un modelo de Bordone representando a Cristo con la Cruz auestas como el del Museo Nazionale di Castel Sant Angelo



Paris Bordone, *Salvador*, Londres National Gallery

²⁵⁰⁸ Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁵⁰⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁵¹⁰ Canova 1964, p. 80; National Gallery de Londres 1995, p. 53

²⁵¹¹ Canova 1964, p. 79

²⁵¹² Canova 1964, p. 97

²⁵¹³ Canova 1964, p. 110-111; Treviso 1984, p. 71

²⁵¹⁴ Canova 1964, p. 131

(81 x 66 cm), donación de Menotti, que ha sido atribuido al pintor con reservas²⁵¹⁵. Éste era idéntico al que se encontraba anteriormente en la colección de Sir Lionel Crus de Londres²⁵¹⁶ y similar al que está en la Staatgalerie de Stuttgart (núm. 128), procedente de la Galería Barboni-Breganze, aunque ésta es poco probable que sea de este artista.

Por último, en la catedral de Ragusa hay un *Redentor* (70 x 52 cm) que llegó a la ciudad entre 1699 y 1713 como pago de un crédito debido a la catedral por A. Raspi de Venecia, por testamento de Monseñor Bernardo Orsato de 1686 o 1687²⁵¹⁷. Obra interesante porque serían las fechas en que la obra pudo salir de la colección Leganés.

Un modelo muy a tener en cuenta es el Salvador que se encuentra en la iglesia de San Juan de Rabanera de Soria, de evidentes sabor veneciano, recientemente atribuido recientemente a París Bordone²⁵¹⁸. Las mayores medidas descartan que se trate del que poseyó Leganés.

1320 *Mas otra pintura de buchos hombres y mugeres y entre ellos esta una muger a caualllo en un caualllo blanco en una cesta de mano de pedro de Vos que tiene vara y media de ancho y bara y quarta de alto poco mas o menos n° mill trezientos y veinte la taso en mill duzientos Reales*

PAUL DE VOS

Escena con figuras

104,47 x 125,47

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1230; II marqués de Leganés, h. 1659; Arzobispo Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 134; López Navío 1962, p. 323; Díaz Padrón 1976, p. 1797.

Notas:

Nótese que al contrario de lo que afirma la transcripción e López Navío la mujer protagonista de la escena, está “en una cesta” y no “con una cesta”, lo que implica algún tipo de escena procesional o de desfile, muy inhabitual en la producción de Vos, quizás obra de algún otro autor con este apellido como Cornelis de Vos.

La pintura junto con su pareja (Cat. 1321) pasó en 1659 al arzobispo Ambrosio, hijo menor de Leganés como parte del acuerdo con su hermano Gaspar por la herencia paterna²⁵¹⁹. Aunque no se localiza entre las obras presentes en su colección a finales de su vida, lo que implica que se deshizo de ella a mediados del siglo XVII²⁵²⁰. Díaz Padrón citó el inventario entre las obras no localizadas de Paul de Vos.

1321 *Mas otra de la misma mano y del mismo tamaño que tiene muchas figuras y una muger con un perro en las manos y un hombre con un alcon n° mill trezientos y veinte y uno la taso en mill y duzientos Reales* 10200

²⁵¹⁵ Canova 1964, p.111

²⁵¹⁶ Canova 1964, p. 126

²⁵¹⁷ Canova 1964, p. 128.

²⁵¹⁸ Ruiz Manero 2004, p. 195.

²⁵¹⁹ Según se cita en el inventario del Archivo del Instituto Valencia de don Juan (AVDJ, 26 I 18 f. 475.).

²⁵²⁰ Véase sobre las pinturas en poder de Ambrosio de Guzmán a su muerte, Álvarez de Lopera 2003, p. 28 y ss.

PAUL DE VOS

Escena con figuras

104,47 x 125,47

No localizada.

Documentada por última vez en 1659

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1230; II marqués de Leganés, h. 1659; Arzobispo Ambrosio Guzmán y Spinola, 1659.

Bibliografía: Poleró 1898, p. 134; López Navío 1962, p. 323; Díaz Padrón 1976, p. 1906.

Notas:

Pareja del anterior. De inexplicable atribución a Paul de Vos. Sufrió el mismo destino siendo heredada por Ambrosio de Guzmán²⁵²¹.

1322 *Mas un Retrato del marques de sierra de medio cuerpo que tiene vara y media m^{ta} de alto y bara y quarta de ancho o mill teçientos y veinte y dos la tasa en m^{ta}*

FRANCESCO DEL CAIRO

Retrato de Giovanni Francesco Serra,

No localizado.

Documentado por última vez en 1868

125,37 x 104,47 cm. posteriormente modificado
hasta 202 x 90 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1321; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, Galería grande que mira al jardín, núm. 65; José de Madrazo 1856, núm. 99; Marqués de Salamanca 1861, Finca de Vista Alegre, núm. 99; Marqués de Salamanca 1868, núm. 99.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 323; Vannugli 1989, p. 129, n. 49; Frangi 1998, p. 255-56; MADRAZO 1856, p. 29, núm. 99; Vista-Alegre p. 29, núm. 99; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 348.

Notas:

Aunque en el documento de tasación no se afirma la autoría, la copia del Archivo Valencia de Don Juan apostilla “*de mano del caullero cairo*” confirmando la atribución supuesta²⁵²².

Dada su relevancia, el retrato ha sido mencionado, aún sin haber sido localizado por quienes han abordado tanto la figura de Serra como la obra de Cairo. La relación entre ambos personajes se ha establecido en torno a 1648 cuando ambos coincidieron en Milán, lo que debe ser considerado como una fecha *postquem* para todas las versiones del retrato de este general. Además en ese año el 20 de agosto el propio pintor escribía a Madama Cristina de Francia en Turín, sobre una visita realizada a Serra, coincidiendo con la estancia de éste en sus casas reponiéndose de unas heridas en el pie²⁵²³.

Se conocen varias versiones de la imagen que Cairo creó del que se convirtió en su patrón milanés. La más conocida es la



Francesco del Cairo, *Giovanni Francesco Serra*, Milán, Colección Koelicker.

²⁵²¹ Según se cita en el inventario del Archivo del Instituto Valencia de don Juan (AVDJ, 26 I 18 f. 476)

²⁵²² AIVDJ 26 I 18, f. 476; Vannugli 1989, p. 26, ya supuso que era obra del artista

²⁵²³ Frangi 1998

que actualmente se encuentra en la colección Koelicker de Milán (L. 118 x 90 cm)²⁵²⁴. Anteriormente en la colección del duque Francesco de Casano de Roma, en cuya colección familiar se encuentra desde 1740, cuando se atribuía a Van Dyck, cuyas características estilísticas sigue evidentemente el retrato²⁵²⁵. En la Galería Nazionale del Palazzo Spinola de Génova hay una figura de cuerpo entero. La parte superior es replica del retrato del Cairo, al que se añade el medallón con la orden de Santiago. Esta copia probablemente siguiera en realidad otro modelo del retrato de Serra de cuerpo entero, realizado por el propio Cairo y actualmente perdido, el aspecto de la copia la relaciona con un seguidor de Cairo. Sobre la columna se lee “nec morte preremptus” por lo que probablemente se realizaría después de la muerte del Marqués²⁵²⁶. Otra fue vendida en Sotheby’s Nueva York 23/1/2003 lote 52, 116 x 94 cm²⁵²⁷, y una última se conserva en la colección del Museo de Bellas Artes de Budapest²⁵²⁸. La profusión de retratos similares no extraña, siendo probablemente un ejemplo de la producción casi industrial de Cairo, protegido por Serra. De hecho el pintor dejó a su muerte una imagen de su patrón, que podría ser la utilizada para la realización de copias²⁵²⁹.



Giacomo Cotta, según Francesco del Cairo, *Giovanni Francesco Serra*.

Todas las pinturas parten del mismo modelo del que también se conocen al menos dos grabados que prueban la difusión del modelo en los años centrales del siglo XVII. Una realizada por Giacomo Cotta 1627-1689 (Milán, Raccolta Bertarelli) tiene la inscripción “*Eques Fran.s Cayrus Pinxit*”, lo que hizo a Vannugli relacionar el retrato con este autor, abandonando la clásica atribución a Van Dyck del ejemplar hoy en Koelicker. La estampa fue abierta por Giacomo Cotta (1627-1689) según un dibujo de Francesco Paino. Tiene una inscripción identificativa “*Gio. Francesco Serra, Marchese dell’Almendralejo, Sig.re dello Stato di Cassano, civita Francavilla, Orria Marchese di Strevi, Gentiluomodella Camera di S. M. del suo Consiglio Segreto, Mro de Campo Generale, e Goernatore delle armi nello Stato di Milano e in Catalogna*”, y probablemente sería realizada hacia 1674. El segundo fue abierto por Giacomo Picino en Venecia en 1657, y probablemente se basa en el primer dibujo de Paino. También tiene una inscripción identificativa: “*Gio. Francesco Serra Marchese dell’Almendralejo, e di Strevi. Sig dello Stato di Cassano, civita Francauilla Orria ec. Gentiluomo della Camera di sua Maestpa Cattolica e suo Gouvernatore delle Arme di Catalogna e di Lombardia*”.

Estampas y lienzos, presentan el siempre mismo modelo. El Marqués armado con bastón de mando, delante de un fragmento de muralla, en un ambicioso retrato de corte castrense, que nos informa del aspecto que debía tener el cuadro que disfrutaba Leganés. Es muy probable que éste le fuera entregado por el propio Marqués Serra hacia 1652, cuando se instaló definitivamente en España. Esta fecha es más que probable, dado el alto número de inventario que recibió la pintura, muy cercano al retrato de Rodrigo de Mújica, fechado en 1653 (Cat. 1326). Leganés destinó la pintura a su casa de campo en Morata de Tajuña, donde estaba configurando una galería de retratos de militares que tuvieron relación con él durante las guerras en el Milanesado y la Lombardía en los años treinta. Allí se cita en 1655 y todavía en 1753 cuando se describe junto a sus compañeros en la Galería que mira al jardín, junto al retrato de Vincente Gonzaga, ambos de cuerpo entero. Este dato es relevante, porque demostraría que la imagen de algo más de medio cuerpo de Serra que se describe en 1655 fue ampliada, para formar grupo con los otros retratos de militares que poseía Leganés, y que configuraron



Francesco del Cairo, *Giovanni Francesco Serra*, Nueva York, Mercado del Arte, 2003

²⁵²⁴ Frangi en Milán 2006 p. 98.

²⁵²⁵ Vannugli 1989, p. 26 y n. 48.

²⁵²⁶ Frangi 1998, p. 255-256, citando: Cataldi Gallo 1989, pp. 95-96.

²⁵²⁷ Frangi 2006, p. 98.

²⁵²⁸ Citada por Stoppa 2003, p. 82; y recogida en Frangi en Milán 2006, p. 98.

²⁵²⁹ “*ritratto dell’Accl.mo Marchese Serra originale del Cavalg.e*” Varese 1989, p. 244, n° 127, (129 x 99,5 cm) cfr. Frangi 1998.

la galería. Vannugli sospecho la ampliación del retrato original, cuando afirmó que se trataría de la misma pintura que fue propiedad de Madrazo en 1856, adquirida a la casa de Altamira. En esta ocasión, se describe como “armado de acero hasta medio cuerpo” y se aportan unas medidas que alcanzan 202 x 90 cm. No ha sido posible comprobar si el ejemplar de Génova, por ser el único que actualmente es de cuerpo entero, pudiera tratarse de la pintura que fue originariamente de Leganés.

- 1323** *Mas otra pintura de la adoraz^{on} de los Reyes que tiene de ancho dos varas y media y de alto tres quartas de mao de ricarente n^o mill treçientos y veinte y tres la taso en mill y cien Reales*

10100

FAMILIA RIJKAERT

Adoración de los Reyes.

62,67 x 208,95 cm. Aprox.

Colección Privada



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1323; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza crucero de los dos patios”, núm. 1323.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 134; López Navío 1962, p. 323 y n. 106; Díaz Padrón 1976, p. 1455; Díaz Padrón 2008, p. 81-83.

Notas:

Es muy llamativa la confusión de Poleró respecto del autor al identificar la mención a “Ricarente” con el Caballero Máximo Stanzone. López Navío consideró que serían citas de Ribera.

En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio del marqués²⁵³⁰.

Las medidas aportadas indicarían una pintura muy apaisada utilizada como sobrepuerta, algo que confirma el inventario de 1726 cuando la obra se encuentra ya en poder de los condes de Altamira. En ese momento se menciona como una pintura rubensiana: *Una sobreventana de tres quartas de alto de la adorazion de los Reyes escuela de Rubens n^o 323*²⁵³¹. Desde entonces no se tienen noticias de la pintura. Díaz Padrón la incluye entre las pinturas perdidas o no identificadas de Rijkaert en España en 1976 para citarla como existente junto a su pareja en colección privada madrileña, pero sin reproducir ni estudiar.

- 1324** *Mas otra pinttura de la anunçiaçion de nro señor con un ramillete d flores en la mano y la virgen asentada en un tapete el angel que le da la enbajada al otro lado de la misma mano ariua dba tiene dos varas y media de ancho y tres quartas de alto n^o mill treçientos y veinte y quatro la taso en mill y cien Reales*

10100

²⁵³⁰ AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁵³¹ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128v.

FAMILIA RIJKAERT

Anunciación

Colección Privada

62,67 x 208,95 cm.
aprox.Inscripciones: [número
de inventario indefinido]

Procedencia: Marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1324; Conde de Altamira 1726, Palacio de San Bernardo, “Pieza crucero de los dos patios”, núm. 1327; Madrid Colección Privada 2008.

Bibliografía: Poleró 1889, p. 134; López Navío 1962, p. 324; Díaz Padrón 1976, p. 1455; Díaz Padrón 2008, p. 81-83.

Notas:

Pareja del 1323. Con ella permaneció en el palacio de Madrid, siendo asimismo heredada por el conde de Altamira. En un inventario sin fecha pero redactado en el siglo XVII se afirma que esta pintura se encuentra en el gabinete del cuarto bajo del Palacio²⁵³². En 1726 se sigue localizando en el Palacio de la calle de San Bernardo, como obra de la escuela de Rubens: *Una sobre puerta de tres varas, y quartta de nacho y una de altto es la anunziacion de nra señora de la escuela de Rubens n° 1327*²⁵³³. Este último número es una evidente confusión de los redactores del inventario por el número original. Desde entonces no se tienen más noticias de la pintura. Díaz Padrón lo incluyó entre las obras perdidas de este autor, en 1976; publicándola en 2008 en colección privada madrileña, sin mayores detalles, sobre sus medidas, o procedencia más allá de afirmar que fueron de la colección de Leganés. Por la fotografía se deduce que la pintura lleva un número de inventario, aunque no corresponde con el inventario de 1655. Desafortunadamente la fotografía impide leer con seguridad los números, que permitirían una más perfecta documentación histórica de la pintura.

La atribución a Rijkaert se antoja dudosa, pues se trata de una obra muy lejana a las representaciones habituales de este artista de escenas de género. La comparación con otras escenas religiosas conocidas como las dos adoraciones de los magos, de Vaduz



David Rijkaert III, *Adoración de los Pastores*, Vaduz, Colección Liechtenstein David



Rijkaert III, *Adoración de los Pastores*, Budapest, Szépművészeti Múzeum

²⁵³² AIZ, Altamira, 449, d. 32; Véase Apéndice Documental, Doc. 1.

²⁵³³ Véase Apéndice Documental, Doc. 14, f. 128.

(coll. Príncipe de Liechtenstein, inv. n° 51; 100 x 139 cm)²⁵³⁴ y Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. núm 554; 88x119 cm)²⁵³⁵, confirman la distancia conceptual de las pinturas de este artista con la obra madrileña.

La primera está firmada DR y se fecha hacia 1650-1655, años en las que Leganés adquiriría su versión, no recogida en su anterior inventario de 1642, con la que difiere claramente. La obra de Leganés mantiene unas dimensiones extremadamente horizontales, absolutamente ajenas a la producción habitual de Rijkaert, cuyas figuras se colocan habitualmente más cerca del primer plano. La segunda también fechada hacia 1650-1651, es un motivo similar al primero, aunque con menor desarrollo escenográfico, de composición más recogida y adolece de las mismas diferencias formales con la escasísima producción religiosa de David Rijkaert

Probablemente la pintura de Leganés, que en 1726 se ve como obra de estética rubensiana, fuese obra de obro artista de la familia Rijkaert, aunque su padre David II y su tío Marten son fundamentalmente pintores de paisaje.

Absolutamente descartable es la posibilidad de un encargo directo. Teniendo en cuenta que la redacción del inventario es cronológica. Es decir el hecho de que los cuadros se consignan en función del momento de ingreso en la colección, estas obras llegaron siempre después de 1642, pues no están consignadas en el inventario de ese año. Además están recogidos después de l retrato de Rodrigo de Mújica (cat. 1326), que está fechado en 1653, fecha postquem para el ingreso de la pareja de Rijkaert en la colección.

1325 *Mas un dibujo de media vara de alto y tres quartas de ancho que comprenende dos arboles de las familias que el dho señor marq^s de leganes a unido a su casa y mayorazgo hecha por el contador Bernaue de gainça y allafor n° mill trezientos y veite y çinco la taso en duzientos Reales* 0200

BERNABÉ DE GAINZA Y ALLAFOR

Dibujo con los árboles genealógicos.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

P. 41,79 x 62,68 cm.

Procedencia: Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, núm. 1325.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

Bernabé de Gaínza y Allafor, Secretario del Rey, y personaje relacionado con Leganés. parece ser el autor intelectual más que el pintor o dibujante material de la obra, que mostraba unidas las distintas casas nobiliarias incluidas por don Diego Mesía en su mayorazgo.

No se tienen más noticias de este dibujo. Aunque presumiblemente pasó a poder del conde de Altamira, dado que no se incluye entre las obras reclamadas por perdidas en 1711²⁵³⁶.

1326 *Un Retrato de don Rodrigo de mujica n° mill trezientos y veinte y seis se taso m^{ta} en morata*

ANÓNIMO

²⁵³⁴ Ban Haute 1999, p. 116, núm. A96.

²⁵³⁵ van Haute, 1999, p. 136, núm A125.

²⁵³⁶ Véase Apéndice Documental, documento 11.

Don Rodrigo de Mújica y Butrón

Madrid. Palacio del Senado, nº 119

L. 218 x 115 cm.

Inscripciones: +77+ ; DON RODRIGO DE
MVXICA BUTRON / DEL CONSEJO
SECRETO DE SV MAG^D / EN EL ESTADO
DE MILAN, SV MAESTRE / DE CAMPO
GENERAL EN EL REINO / DE SICILIA. Y
CAPITAN GENERAL DE / LA
CAVALLERIA LIGERA DEL EX^{TO} / DE
ESTREMADURA Y CONQVISTA / DE
PORTUGAL ESTE AÑO DE 1653



Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1326; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, “Galeria grande que mira al jardin”, núm. 77; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 100; Colección marqués de Salamanca 1861 Palacio de Vista Alegre, nº 100; Marqués de Salamanca 1868, núm. 100; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 306; Agulló 1994, p. 158; Madrazo 1856, p. 29; Vista Alegre s. n., p. 29; Madrid 1902, p. 83, nº 506; Avilés 1903, p. 83, nº 83; Avilés 1917, p. 84, nº 90; Lafuente Ferrari 1980, p. 195; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 349; de Antonio 1999, p. 74.

Notas:

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otro de D Rodrigo Mojica nº 1326*²⁵³⁷. Posteriormente se cita en 1753 en el mismo lugar como *Otro retrato de dⁿ rodrigo mojica y Butron maestros de campo gral de Sizilia vara y m^a de ancho y del mismo alto*, cuyo número confirma que se trata del cuadro que actualmente se encuentra en el Senado.

Como muchos otros retratos de la misma serie de retratos actualmente en el Senado, fue adquirido por Madrazo a la colección Altamira, de donde pasó a poder del marqués de Salamanca en 1861, a quien le fue adquirido por la institución política en 1883.

1327 *Mas una pintura de nra señora y san Joseph y el niño y san Juan que le esta
m^{ta} dando unas flores a la mano y con muchas flores tiene de alto vara y media y de
ancho una bara poco mas n^o mill trezientos y veinte y siete se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Sagrada Familia con San Juan

125,37 x 83,58 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 1327.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324; Díaz Padrón 1976, p. 1088

Notas:

²⁵³⁷ AHPM, 6267, f. 709v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

Destinada por Leganés a las casas en Morata de Tajuña se inventaría y tasa allí como: *Otra pintura de nuestra s^{ra} con el niño en los brazos y esta dando flores a s^a Ju^a y cercada de flores diferentes y pintadas algas mariposas* 1327²⁵³⁸.

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁵³⁹.

Citada por Díaz Padrón entre las pinturas anónimas flamenca, sin justificar por que la considera de esta manera.

1328 *Mas otra pintura de nra señora y el niño y san joseph y unos angeles que estan de partes de arriba tiene de alto dos varas algo mas y de ancho vara y media n^o mill trezientos y veinte y ocho la taso en mill y quinientos R^s*

ANÓNIMO

Sagrada Familia y ángeles

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

+167,16 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1328.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo. Salió de la colección antes de 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁵⁴⁰.

1329 *Mas otra pintura pequeña de media vara de alto y terçia de ancho poco mas o Dada al menos que la dio la dha s^{ra} marquesa al dho señor marq^s su marido = esta ayo del s^r pintura dio su ex^a en vida al ayo del señor don Juan domingo n^o mill trezientos Don Ju^a y veinte y nueue domingo*

ANÓNIMO

Pintura de tema desconocido

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

41,79 x 27,86 cm. aprox.

Procedencia: Juana de Rojas y Córdoba, d. 1642; marqués de Leganés a. febrero 1655; Juan Domingo de Guzmán, conde de Monterrey, d. febrero 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

Pintura documentada únicamente en el inventario *postmortem* y en la tasación, cuando se afirma que fue una pintura entregada a Leganés por su segunda esposa. Tras la muerte de Leganés

²⁵³⁸ AHPM, 6267, f. 711v; Véase Apéndice Documental, Doc 4

²⁵³⁹ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁵⁴⁰ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

se entregó al ayo de Juan Domingo. Éste ha de ser el hijo de don Luís de Haro, casado con la hija del conde de Monterrey. La entrega se haría en virtud de la donación de una pintura por parte de Leganés en su testamento al conde de Monterrey, muerto en 1654. No se tienen más datos de esta pintura

- 1330** *Mas una pintura de zerca de dos baras de alto y bara y media de ancho con cinco ffiguras que es el martirio de san adrian y su muger santa cathalina de mano de ambrosio flamenco del n° mill trezientos y treinta la taso en ochoçientos Reales* Ø800

ANÓNIMO

Martirio de San Adrian y Santa Catalina

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

167,16 x 125,37 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1330.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

Destinada por Leganés a su Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, paso en 1659 a su hijo Ambrosio guzmán y Spinola, futuro arzobispo d Sevilla, en virtud de los acurdos con su hermano Gaspar sobre la herencia paterna. Así se afirma en la copia del inventario del Instituto Valencia de don Juan²⁵⁴¹

En 1711, pues en julio de ese año los abogados del conde de Altamira, a quien correspondía heredar la colección al completo, la reclaman por ausencia²⁵⁴². No se tienen más noticias de esta pintura

- 1331** *Mas una pintura del sitio y lugar de morata de tres varas y media de largo y m^{ta} dos y media de ancho con su marco negro es del n° mill trezientos y treinta y uno se taso en morata*

ANÓNIMO

Vista de las casas Morata de Tajuña

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

292,95 x 208,95 cm. aprox.

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1331.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁵⁴³.

²⁵⁴¹ AVDJ, 26 I 18 f. 479.

²⁵⁴² Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

²⁵⁴³ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

- 1332** *Mas una pinura de caueçera de cama de piedra jaspe que tiene flores con una pila de lo mismo tiene una vara de alto y de ancho dos terçias n^o mill treçientos y treinta y dos se taso en m^{ta}*

ANÓNIMO

Flores

Jaspe. 83,58 x 63,68 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata, núm. 1332.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

No hay más datos sobre esta pintura que su presencia en los inventarios mencionados. Probablemente fue heredada por el X conde de Altamira en 1711, dado que no está entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo²⁵⁴⁴.

- 1333** *Mas una pintura chica de nra señora con el niño a los pechos esculpida en un bidrio a modo de espejo de colores berde encarnado y açul tiene un palmo de alto y otro de ancho = esta pintura del n^o mill treçientos y treinta y tres la dio su ex^a en vida al señor marqués de Liche*
- Dada al s^a marques de Liche*

ANÓNIMO

Virgen con Niño

Vidrio. 9,96 x 9,96 cm. aprox.

No localizada.

Documentada por última vez en 1655

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Palacio de San Bernardo, núm. 1655.

Bibliografía: López Navío 1962, p. 324.

Notas:

Según afirma el documento fue entregada al marqués de Liche, don Gaspar de Guzmán, luego marqués del Carpio, relevante coleccionista de la segunda mitad del siglo, sin que haya podido ser identificada entre sus posesiones.

²⁵⁴⁴ Véase Apéndice Documental, Doc. 11.

CATALOGO DE LAS OBRAS NO IDENTIFICADAS EN LA DOCUMENTACIÓN
PERO DE SEGURA PROCEDENCIA DE LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE LEGANÉS.

GUIDO RENI

Cabeza de San José

Londres, Apsley House

L. 70,5 x 56,2 cm.

Inscripciones: +109+



Procedencia: Conde de Altamira, antes de 1746, núm. 109; Colección Isabel Farnesio, Palacio de la Granja, 1746, núm. 905; Colección Real, 1766, Palacio de la Granja, pieza sexta del cuarto bajo, núm. 905, Colección Real, Palacio de la Granja, 1794, núm. 905; Entregada al General Wellington por el intendente del Palacio de La Granja 1812; Londres Apsley House, Colección del Duque de Wellington.

Bib: Wellington 1901, p. 67-68; Pérez Sánchez 1965, p. 176; Gaya Nuño 1969, p. 86, núm. 281; Inventarios Reales Carlos III 1989, I, p. Aterido et al, II, 2004, p 310 y. 453, núm. 885 y II, p. 82. núm. 905; Kauffmann 1982; p. 119, núm. 146.

Notas: El número 109 flanqueado por dos cruces remite indudablemente a la colección del Conde de Altamira, heredada de la colección de Leganés, de la que se conoce el inventario de los bienes de la Casa de Morata de Tajuña en 1753¹. Sin embargo en este inventario no están todas las pinturas pues faltan algunos números y no se describen correlativamente sino por salas, lo que implica que existió un inventario previo, no localizado hasta ahora, donde estaría registrada esta pintura. El cuadro aparece citado por primera vez en la colección de Isabel Farnesio en la Granja en 1746, lo que implica que salió antes de esa fecha de poder de la casa de Altamira: *905 Otra pintura orig^l en lienzo, de mano de Guidorene, que rep^{ta} una Cabeza de Sⁿ Joseph, su forma ovalada. Marco ochabado negro (negro) con cos ordenes de Talla- Tiene media vara, y tres dedos de alto; y dos pies menos dos de ancho*². En 1766 se cita en el mismo palacio en la pieza sexta del cuarto bajo tasado en 1500 reales, y en el mismo lugar en 1794. Permaneció en la Colección Real en el Palacio de la Granja hasta el 15 de agosto de 1812 cuando fue entregada Ramón Luis Escobedo, intendente de Segovia al general Wellington, entre otras doce pintura³, y aparece descrita con claridad en la lista de las pinturas que escogió el duque: *otra: La cabeza de San José por Huido Reni*⁴.

La cabeza de San José fue catalogada como Guido Reni por Pérez Sánchez, y tiene gran relación formal con otras obras de Reni, como el San José de la Galería Corsini en Roma⁵, conociéndose además varios dibujos preparatorios, como el que se conserva en el



Guido Reni, *San José*, Roma, Galleria Corsini

¹ Agulló 1994, p. 151 y ss.

² Aterido et al II, p. 82. núm. 905.

³ Según una carta transcrita en Kauffmann 1982, p. 5 y 119.

⁴ AGP Histórica C^a 129; Aterido et al. 2004, I, p. 290 y 310 n. 192.

⁵ Pepper 1984, p. 288, núm. 192.

Museo de Lille⁶. Hay que recordar que en el Milán que vivió Leganés se documentan algunas pinturas similares. Por ejemplo Sant'Agostino y Torre citan un San Giuseppe en la Capilla del Spiritu Santo Palazzo delle Provisione, un edificio público, que bien pudo conocer Leganés.⁷ También el duque de Módena tenía una *Cabeza de San José*, a decir de Malvasía⁸.

RUBENS

Inmaculada Concepción

Madrid, museo del Prado
P 1627

L. 198 x 124 cms.

Inscripciones: 422



Procedencia: Marqués de Leganés a. 1629: Colección Real Española a. 1636; Alcazar; Capilla Real; Colección Real Española, El Escorial, 1667, Capítulo prioral; Academia de San Fernando 1813; El Escorial, 1820; Museo del Prado desde 1837.

Bibliografía: Pacheco 1990, p. Díaz Padrón 1967; Díaz Padrón 1975, p. 224; Díaz Padrón 1995, p. 860; Santos 1667, f. 76; Ximénez 1769, p. 94-95; Bassegoda 2002, p. 168.

Notas:

Será Francisco Pacheco quien mencione la creación de una Inmaculada pr parte de rubens durante su viaje a España en 1627-28 para Diego Mexía, quien la entregó al Rey. Se documenta en el Escorial a partir de 1667, perdiéndosele la traza tras considerarse pintura de Erasmus Quellinus en algún momento del siglo XVIII. Bajo tal autoría pasó al Museo del Prado, hasta ser identificada correctamente por Díaz Padrón.

No conserva marcas de la Colección Leganés, ni se registra en sus inventarios.

⁶ Kauffman 1982, p. 119.

⁷ Sant'agostino 1671, p.98; Torre 1674, p. 256.

⁸ Malvasía ed. 1841, p. 65,

ANÓNIMO ITALIANO

Miembro del consejo Secreto

Madrid. Palacio del Senado, nº 113

L. 209 x 118 cms.

Inscripciones: ...del cons^o secreto ... / ... hom^e
de la camara...



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 7; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 7; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. 7. Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 108; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861-1861, nº 108; Marqués de Salamanca 1868, núm. 108; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 31; Vista Alegre s. n., p. 31; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 81, nº 76; Avilés 1917, p. 82, nº 93; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 359; de Antonio 1999, p. 54.

Notas:

Los restos de inscripción, no considerados hasta hoy, únicamente informan de su pertenencia al Consejo Secreto de Milán y al cuerpo de Gentilshombres del Rey. Información con la que no se pudo establecer relación con las entradas de los inventarios de Leganés.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 110

L. 213 x 107 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. 7; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 7; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. 7; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 114; Colección marqués de Salamanca Palacio

de Vista Alegre 1861/1861, n° 114; Marqués de Salamanca 1868, núm. 114; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía:; Madrazo 1856, p. 33; Vista Alegre s. n., p. 33; Madrid 1902, p. 82, n° 500; Avilés 1903, p. 80, n° 74; Avilés 1917, p. 81, 90; Lafuente Ferrari 1980, p. 194; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 363; de Antonio 1999, p. 58.

Notas: Madrazo afirma que al pie hay una inscripción ilegible pero la parte baja del lienzo está tan deteriorada que cualquier inscripción o número ha desaparecido.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, n° 125

L. 225 x 117 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 104; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861/1, n° 104; Marqués de Salamanca 1868, núm. 104; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 30; Vista Alegre s. n., p. 30; Madrid 1902; Avilés 1903, p.81, n° 76; Avilés 1917, p. 82, n° 92; Lafuente Ferrari 1980, p. 196; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 359; de Antonio 1999, p. 58.

Notas: Carece de cualquier tipo de identificación.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 112

L. 223 x 111 cms



Inscripciones:

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 110; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, nº 110; Marqués de Salamanca 1868, núm. 110; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 32; Vista Alegre s. n., p. 32; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 85, nº 89; Avilés 1917, p. 85, nº 105; Lafuente Ferrari 1980, p. 97; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 361; de Antonio 1999, p. 58.

Notas: La atribución a Bartolomeo Manfredi, de algunos catálogos del Senado no parece correcta a la vista del cuadro.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 123.

L. 225 x 111 cms.



Inscripciones:

Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Altamira hasta siglo

XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 120; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, n° 120; Marqués de Salamanca 1868, núm. 120; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 34; Vista Alegre s. n., p. 34; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 83, n° 103; Avilés 1917, p. 83, n° 103; Lafuente Ferrari 1980, p. 103; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 367; de Antonio 1999, p.54.

Notas:

Pende de él una cruz de Malta, que pudiera ayudar en la identificación.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, n° 102

L. 244 x 104 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, n° 109; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, n° 109; Marqués de Salamanca 1868, núm. 109; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 31-32; Vista Alegre s. n., p. 31-32; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 78, n° 66; Avilés 1917, p. 79, n° 82; Lafuente Ferrari 1980, p. 82; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 360; de Antonio 1999, p. 70.

Notas: Carece de cualquier dato para su identificación en los inventarios de Leganés.

Anónimo Italiano

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 122

L. 223 x 111 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 116; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, nº 116; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 33; Vista Alegre s. n., p. 33; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 84, nº 86; Avilés 1917, p. 84, nº 102; Lafuente Ferrari 1980, p. 196; de Antonio 1999, p. 70.

Notas: Perdida y restaurada la parte baja, y con ello cualquier número o inscripción que permitiese identificar cuadro y personaje.

ANÓNIMO ITALIANO

Maestre de Campo desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 124

L. 253 x 109 cms.



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 111; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, nº 111; Marqués de Salamanca 1868, núm. 111; Palacio del Senado 3 julio 1883.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 32; Vista Alegre s. n., p. 32; Madrid 1902; Avilés 1903, p. 84, nº 88; Avilés 1917, p. 85, nº 104; Lafuente Ferrari 1980, p. 196; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 362; de Antonio 1999, p. 74.

Notas: Ninguna marca ni inscripción que permita identificar personaje ni localizarlo en los inventarios de Leganés.

ANÓNIMO ITALIANO

Conde Matias Galasso

Madrid. Palacio del Senado, nº 128

L. 192 x 72 cms.

Inscripciones: Conde Mathias Galasso, tn^{te} / g
del Emperador y de sus Ex^{tos}



Procedencia: Marqués de Leganés 1655, nº no identificado, Palacio de Morata de Tajuña; Colección Altamira nº 72, Palacio de Morata de Tajuña, Galería Grande que mira al jardín; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 185; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, nº 185; Marqués de Salamanca 1868, núm. 185; José de Gayangos antes de 1909; Adquirido por el senado a Gayangos 4 de julio de 1909.

Bibliografía: Agulló 1996, p. 157; Madrazo 1856, p. 46; Vista Alegre s. n., p. 46; Avilés 1917, p. 86, nº 108; Pérez Sánchez 1965, p. 196; Lafuente Ferrari 1980, p. 197; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 274; de Antonio 1999, p. 74.

Notas:

La inscripción relaciona el cuadro con la entrada número +72+ del inventario de 1753 y por tanto procedente de la colección Leganés: *“otro retrato de Mathias Galasso, Theniente General del Emperador, todo armado y con votas y un morrion sobre una messa de una vara de ancho y del mismo alto⁹”*. Aunque no aparece nadie citado así en 1655.

⁹ Véase Apéndice Documental. Documento 15.

ANÓNIMO ITALIANO

Personaje desconocido

Madrid. Palacio del Senado, nº 129

L. 203 x 84 cms.

Inscripciones: A. S. M. [en el papel de su mano derecha]



Procedencia: marqués de Leganés, 1642, núm. ¿?; marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1753, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Colección Altamira hasta siglo XIX; Colección José de Madrazo 1856, nº 200; Colección marqués de Salamanca Palacio de Vista Alegre 1861, nº 200; Marqués de Salamanca 1868, núm. 200; José de Gayangos a. 1909; Adquirido por el senado a Gayangos 4 de julio de 1909.

Bibliografía: Madrazo 1856, p. 49; Vista Alegre s. n., p. 49; Avilés 1917, p. 86, nº 109; Lafuente Ferrari 1980, p. 197; Zapata Vaquerizo 1993, II/II, p. 251; de Antonio 1999, p. 78.

Notas: Madrazo lo atribuyó a Manfredi. Comparando las medidas que aporta el catálogo de Madrazo, 220 x 111, con las actuales, se ve que ha sido recortado. Se habrá perdido por tanto toda referencia numérica pintada en el lienzo, lo que impide identificar al personaje, que presenta un billete dirigido al Rey, “A S[u] M[ajestad]”.

ANÓNIMO

Florero

Santiago de Compostela. Colección Priada

L. 150 x 60 cm

Inscripciones: 2271



Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. ¿?; Conde de Altamira 1726, *Quarta Pieza que llaman recibimiento*, núm. 2271; Santiago de Compostela, Colección Privada

Bibliografía:

Notas:

En colección privada se han localizado dos floreros anónimos, cuyos números de inventarios los relacionan con sendas pinturas presentes en el inventario de las casas de San

Bernardo de 1726. Éste se describe como: *Una sobre ventana en un florero de tres q^{tas} de alto dos varas y terz^a de ancho n^o 2271¹⁰*

Dado que en ese documento se afirma que las pinturas pertenecen al mayorazgo de los marqueses de Leganés, es altamente probable que fueran adquiridos por el I marqués. Sin embargo no se han podido relacionar con seguridad con ninguna entrada de su inventario de 1655.

Véase ficha siguiente.

ANÓNIMO

Florero

Santiago de
Compostela.
Colección Priada



L. 150 x 60 cm

Inscripciones:
2274

Procedencia: marqués de Leganés 1655, Casas de Morata de Tajuña, núm. 227; Conde de Altamira 1726, *Quarta Pieza que llaman recibimiento*, núm. 2274; Santiago de Compostela, Colección Privada

Bibliografía:

Notas:

En colección privada se han localizado dos floreros anónimos, cuyos números de inventarios los relacionan con sendas pinturas presentes en el inventario de las casas de San Bernardo de 1726. Éste se describe como: *Un florero por sobrepuerta de tres quartas de alto y dos varas y terz^a de ancho n^o 2274¹¹*

Dado que en ese documento se afirma que las pinturas pertenecen al mayorazgo de los marqueses de Leganés, es altamente probable que fueran adquiridos por el I marqués. Sin embargo no se han podido relacionar con seguridad con ninguna entrada de su inventario de 1655.

Véase ficha anterior.

¹⁰ Véase Apéndice Documental. Documento 14, f. 110v.

¹¹ Véase Apéndice Documental. Documento 14, f. 111.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

Inventario parcial de pinturas. Sin fecha.
AIVDJ, Altamira, 449, d. 32.

Registro de las Pinturas = cuarto vajo=

- 657 - Un Pais sobre p^{ta}
- 193 - Un Pais g^{de} de mano de mano de fuquier
- 0 - un pais de sobre ventana
- 713- otro pais g^{de}
- 720 - otro pais g^{de}
- 655 - otro Pais g^{de}
- 719 - Otro Pais grande
- 128 - Otro Pais de mano de monpar
- 166 - otro Pais
- 164 - Otro cuadro de caza de m^o de esnedi
- 0 - otra p^{ra} de caza de P^o de voz
- 087 - un pais de difer^s figuras
- 071- un Pais de m^o de bens

Pieça seg^{da}

- 36 - Dos Pinturas y g^s de marinas de m^o flamenco
- 760 - un lienço de Jose con la reyna Putifar
- 109 - un frutero de n^o de m^o de Balderamen
- 1110 - una pintura de ypotas y atalante de mano de guido
- [f. 1v]
- 553 - otro frutero de Balderamen
- 329- un Baço con sus hijas de Rubens [324]
- 322 - una p^{ra} con 4 niños jugando con unas palomas de la p^{te} de ariua una guirnalda de frutas de m^o de ~~Rubens~~ es bidens
- 1093 - una gitana que esta diciendo la buenaventura q no tiene mano -
- 1210 - otra pintura del robo de las sabinas de m^o de Rubens
- 753 - otra de dos jitanas di^{do} la buena ventura
- 1091 - una turça q se esta espulgando y una bieja q la esta alumbrando de m^o de Jerdo
- seg^{da} pieça que se signe*
- 0 - una p^a de una muger con pechos descubierto sin n^o de mano de ticiano
- 211 - un lienço de gallinas y pollos de m^o de esnidens
- 709 - una p^{ra} de sobreventana
- 795 - una p^{ra} de nra s^{ra} con el niño dormido de mano del guido
- 710 - otra p^{ra} de sobrepuerta
- 1088 - un retrato de la Duq^{sa} de saboya
- 059 - una p^{ra} de m^o cuerpo del Marq^s de aytona de mano de vandique
- 1020 - una p^{ra} de una muger ylando junto a la muerte y otras mugeres y grutas y jardines
- [f. 2]
- 061 - un retrato del Marq^s espinola de m^o de Rubens
- 817 - otra p^{ra} de europa sobre los cuernos de un buey
- 047 - un retrato de un h^e a lo antiguo de m^o del mro quintin
- 872 - otro de la mesma manera

Pieça del despacho

- 092 - Un Pais con un leon y un perro de m^o de asnedi
- 0 - otro pais con un lobo que esta degollando una çierba y esta agarrado de un pero

- 1198 — otra p^{ra} de las fuerças de ercules de m^o de rubens
 1199 — otra de la mesma manera de mano de Rubens de Dauid forcejando con un oso y un leon muerto
 214 — una p^{ra} de diana de mano de rubens
 98 — otra de dos figuras desnudas con sus ynstrum^{tos} que la una a la otra le desuella
 882 — otra de la muerte de seneca
 1195 — una p^{ra} de caza de mano de Asnedi
 60 — una p^{ra} en tabla de un gallo y gallinas con otro rinindo de m^o de asnedi
 0 — siete sobreb^{es} de flores
 0 — 14 estatuas de enperadores de bronçes
 0 — 5 Bufetes de piedra
 [f. 2v]

Gabiente

- 1323 — una p^a de la adoracion de los Reyes de m^o flamenco
 1324 — otra de la anunziaç^{on} de la mesma m^{ra} y m^o
 0 — Una p^{ra} del ticiano q^{do} nro s^r echo a los judios del templo
 287 — una madalena dormida de m^o italiana
 796 — una p^r de nra s^{ra} que esta a cauallon u juuuuta del cauallerocyro
 960 — otra ymagen de nra s^{ra} con el niño de mano del guido
 762 — otra en tabla del Bautismo de nro s^r
 1061 — una p^{ra} de un frutero de sobrebentana de frutas
 0 — tres sobrebetanas de florones
 0 — Dos espejos
 0 — Dos Bufetes de p^a

Galeria

- 60 — ua pintura en tabla de mano de Luisa mollen
 2083 — una p^{ra} de fabula de P^o Rente
 2079- otra fabula del mesmo tamaño
 2081 — otra compañera de mano de P^o Rente
 2082 — Otra fabula del mesmo tamaño
 2080 — otra de la mesma mane^a de P^o Rente
 2077 — otra de la mesma manera

DOCUMENTO 2

Pintura vinculadas al mayorazgo del marqués de Leganés.

AHPM 6157, ff. 301v-302

(Transcrito en Crawford Volk 1980, Apendix I, p. 266)¹

- Ytten un rretrato del Rey nro s^r Don Phelipe quarto que Dios guarde muchos años de medio cuerpo armado con sombrero y Plumas Blancas y una Banda roja bechada por el con marco de ebano labrado en ondas original de Pedro Rubens
- Una Pintura de nra s^{ra} con el niño en las manos santa Isabel san juan y ottra figura original de Raphael de Urbino de tamaño [f. 302] de dos varas con marco de ebano Grueso de molduras
- Una Pintura del duque de Alua en lienço original del tiçiano de medio cuerpo
- Yten ottra de un duque de milan con una mano calçada en un guante y la otra sobre un perro con manchas vermejas y Blancas assi mismo de medio cuerpo y original de Tiziano
- Ytten otro rretrato de un duque de ferrara con una cadenilla y un joyel que tiene una perla al cauo y la mano derecha sobre una pieça de artilleria medio cuerpo y original del tiçiano

¹ La transcripción de Volk no contempla la quinta entrada, reduciendo a nueve las pinturas de Tiziano que se listan.

- Ytten otro retrato de un duque de milan del mismo tamaño con unas faxas bordadas en el sayo y la mano derecha sobre un Perro de agua original de tiçiano
- Otro retrato de un dux de Venecia menor q los rreferidos de una bara en quadro con la bistidura de brocado original del tiçiano
- Mas otro retrato del mismo tamaño de la duquettresa su muger con una sarta de Perlas al cuello original del tiçiano
- Otro retrato del mismo tamaño del lantsgratte de besen con un coletto acuchillado la mano izquierda sobre la espada original del tiçiano
- Ytten otro retrato original del tiçiano de un cardenal moço con un brebiario en la mano izquierda
- Ytten otro retrato del mismo tamaño de un senador de Benecia con una rropa forrada en martas y unos guantes en la mano derecha original del tiçiano
- Ytten otro retrato de un jardinero con una naranja en la mano original del Correço
- Ytten otro retrato Pequeño original de Aluerto durero con un bonete y una rropa
- Ytten otro retrato de una muger vieja que se esta tirando de los cauellos con anbas manos original de mro quintin
- mas otro retrato chiquito con guarnicion de ebano de erasmo de roterodani
- Mas un quadro con un marco de ebano original del tiçiano de una ymagen de nra s^ay el niño jesus y san juan
- Ytten otro quadro de otra ymagen de nra s^acon su marco de ebano original de rubens y una orla de flores y animales alrrededor originales de bruxel el biejo

DOCUMENTO 3

**Tasación de las tapicerías que quedaron tras la muerte de la marquesa de Leganés,
Policena Spinola.**

30 abril 1642

AHPM 5399, f 288-290

<i>Lo primero vio y taso una tapiçeria fina de la ystoria de Çipion que son doze paños, los ocho dellos grandes y los quatro entre bentanas todo de seis Anas de cayda que tuvo quatroçientas y catorçe anas y tasso cada una dellas a ciento y veunte Reales que montaron quarenta y nueue mill seiscientos y ochenta reales que haçen un quento seiscientos y siete mill ciento y veinte marauedis</i>	1.687.120
<i>Mas otra tapiçeria de brutescos que no es tan fina de cinco Anas de cayda que tiene treçe paños los nueue grandes y las quatro entre ventanas que tuuieron duçientas setenta y dos anas y media que tasso a seis ducados cada una dellas que montaron Diez y siete mil nouecientos y ochenta y cinco reales</i>	611.490
<i>Mas otra tapiçeria de animales de la misma calidad y cayda que son doze paños los ocho grandes y los quatro entre ventanas que tubieron duçientos y cinquenta y [f. 288v] cinquenta y cinco Anas que montaron, digo que tasso cada una dellas a setenta Reales que montaron diez y siete mill ochoçientos y çinquenta Reales que haçen seiscientas y sesenta y seis mill digo seiscientas y seis mil y nouecientos marauedis</i>	606.900
<i>Mas otra tapiçeria de Peñascos y boscaxe con Aues y animales diferentes de quatro Anas y quarta de cayda que tiene nueue paños los siete grandes y dos entre bentanas que tuno ciento y cinquenta y tres Anas y tasso cada una dellas a diez y ocho Reales que montaron dos mill seteçientos y çinquenta y quatro Reales que haçen nouenta y tres mill seiscientos y treinta y seis marauedis</i>	93.636
<i>Mas otra tapiçeria muy fina de la ystoria de la fabulas de Diana de a siete Anas de cayda que son onze paños que tubieron quatroçientas y cinquenta y una Anas y tasso a Duçientas y veinte Reales cada una dellas que montan nouenta y nueue mill duçientos y veinte Reales que hacen tres quentos trecientos setenta y tres mill quatroçientos y ochenta marauedis</i>	3.373.480
<i>Mas una sobre cemeina (sic) del robo de europa con çenegas de oro tiene ocho Anas y tasso al mesmo preçio que la antezedente que monta mill y seteçientos y sesenta reeales que haçen çinquenta y nueue mill ochoçienos y quarenta marauedis</i>	59840
<i>Mas otra tapiçeria con oro de la creaçion del mundo que son siete paños de a seys Anas de cayda que tubieron treçientas y cinquenta y siete Anas que tasso a treçientos y treitna Reales cada una dellas que montaron çiento y diez y siete mill ochocientos y diez Reales que hacen quatro quentos y cinco mil quinientos y quarenta marauedis [f. 289]</i>	4.005.540
<i>Mas otra tapiçeria de ocho paños de seis Anas de cayda ystoria del Rey salomon que tubieron</i>	1.203.600

<i>ducientas y nouenta y cinco Anas y tasso cada una dellas a çiento y veinte Reales que montan treinta y cinco mill y quatrocientos Reales que hacen un quento duçientos y tres mill y seis cientos mradis Mas otra tapiceria de oro y seda de la Ystoria de Pomona figuras grandes que tiene ocho paños de seys anas de cayda que tuuo treçientas y veynte y dos anas y tasso cada una dellas a quatrocientos Reales que montan ciento y beinte y ocho mil y ochocientos reales que hacen quatro quentos treçientas setenta y nuene mill y ducientos marauedis</i>	4.379.200
<i>Mas otra tapiceria de ocho paños de lana y seda de cinco Anas y media de cayda ystoria del gentilhom^e en su Granja de figuras grandes, tubieron, digo tuuo duçientos y quarenta y eis Anas y tasso cada una dellas a ciento y treinta Reales que montaron treynta y un mill nouecientos y ochenta Reales que hacen un quento nouenta y siete mill treçientos y diez marauedis</i>	1097310
<i>Mas otra tapiceria de lana con muy poca seda muy trayda que tiene ocho paños de seis Anas e cayda digo de cinco Anas de cayda que tubo duçientos y setenta Anas y tasso a quinze Reales cada una dellas que montaron tres mill y quinientos y cinquenta Reales que hacen ciento y veitne mill y setecientos marauedis</i>	120700
<i>Mas otra tapiceria viexa que tiene quatro paños y una antepuerta que tienen de cayda quatro Anas y media y montaron ciento y quatro Anas que las tasso a diez Reales cada una dellas que son mil y quarenta reales que valen treunta y seis mil treçientos sesenta mrs [f. 289v]</i>	36360
<i>Mas otra tapiceria de la ystoria de la sagrada escritura que tiene ocho paños y una entrebentana de quatro Anas de cayda que tuuo ciento y ochenta y nuene Anas y media que tasso a treinta y tres reales cada una dellas que montan seismil duçientos y çinquenta y tres reales y medio</i>	211802
<i>Mas otra tapiceria de nueue paños de boscaxe y arboledas con su Dosel con su çielo tres sobrepuertas y dos sobre bentanas y una columna todo de la misma tapiceria tiene de cayda siete anas q hacen digo que tuuo quatroçientas quarenta y tres Anas y media y tasso a ciento y treinta Reales cada una dellas que montaron cinquenta y siete mill seisçientos y çinquenta y cinco Reales que hacen con un quento nouecientos y sesenta mill duçientos y setenta marauedis</i>	1.960.270
<i>Mas diez reposteros de tapiceria con las armas del Marques de leganes, los ocho de quatro anas en quadro y los dos de a tres y mas dos entrebentanas pequeñas con que son doze que tubieron çiento y sesenta y seis Anas y tasso a diez y ocho reales cada una dellas que montaron dos mill nouecientos y ochenta y ocho Reales que hacen ciento y un mil quinientos y nouenta y dos marauedis</i>	101592
<i>Mas cinco paños espalderos de tapiceria de lana de a tres Anas de cayda de la ystoria de David que tubieron nouenta y ocho Anas y tasso a quarenta y quatro reales cada una dellas que montaron quatro mill y quatroçientos y digo treçientos y doze Reales [f. 290]</i>	146608
<i>Mas seis reposteros de paño Azul de diferentes armas del MArqués de Leganes de quatro Anas en quadro las tasso a ciento y cinquenta Reales cada uno q montan nouecientos Reales</i>	30600
<i>Mas onze reposteros de tapiceria de lana Azul y blanca con armas del MArqués y Marquessa de leganes que los tasso a sesenta y seis Reales cada uno que montan seteçientos y veinte y dos reales</i>	24548
<i>Mas dozereposteros de lana Castellana con las armas del dho Marques de tres baras menos terçia de cayda y de ancho tres menos quarta que se hizieron en Salamanca que los tasso a cien Reales cada uno de ellos que montan mil y duçientos Reales q hacen quarenta mill o ochocientos marauedis</i>	40800
<i>Mas siete paños espalderos de dos anas y media de cayda hechos en Bruselas que tubieron ochenta y seis Anas y tasso a sesenta Reales cada una dellas que montan cinco mil ciento y sesenta Reales</i>	175440
<i>Mas una tapiceria antigua de siete paños y una antepuerta de figuras de la ystoria de Helena de cinco Anas y media de cayda que tuuo ducienta y quarenta y seis Anas y tasso a diez y ocho Reales cada una que montaron quatro mil y quatroçientos y veinte y ocho Rs</i>	150552
<i>Mas un dosel de tapiceria que se hizo en flandes con un escudo de armas de Guzmanes y espinolas en medio que tiene çielo y goteras y seis Anas de caida que tuuo sesenta Anas y tasso cada una dellas a duçientos reales que montaron mil y duçientos Reales que hacen quarenta mil y ochocientos marauedis</i>	40800

DOCUMENTO 4

Inventario de los bienes de la villa de Morata 15 de marzo de 1655
AHPM 6267, f. 678v

[...]

En la villa de Morata en el dho día quince de Março del dho año se empeço el imbentario de los dbos vienes en la manera siguientes

		tassacion
	<i>Primeram^{te} se puso por imbentario unas casas principales en esta villa junto a la iglesia de ella con su jardin, Palomar y un pozo de nienie [f. 769] y unas casas acesorias a ellas q se compraron de fran^{co} Pareja, Gaspar Paris Phelipe de Peces y ju^o Lopez idalgo y en ellas los vienes sig^{tes}</i>	
	<i>Primeram^{te} un mapa que esta en el zaguan de las dhas casas principales q está intitulado mundo theatrum</i>	200
	<i>Otro mapa q esta escito esta es la mapa del Puerto de Maliqui con dos baras de pino redondas p^o cogerla</i>	120
	<i>Otro mapa grande intitulado en lo alto mundi theatrum y en la parte de abajo quinta pars mundo con sus baras de pino</i>	200
	<i>Otro mapa pequeño, intitulado la isla de Gante con sus baras de pino y remates torneados</i>	100
	<i>Otro mapa pequeño de la parte de la Alsatia tiene su bastidor</i>	050
	<i>Otro intitulado assi la mer Oceane</i>	040
	<i>Otro pequeño intitulado occidens occidentalis</i>	050
	<i>Otro en papel y t^{te} por armas un leon coronado</i>	036
	<i>Otro de la diuission de las partes de abarra Castilla y francia</i>	036
	<i>Otro mapa pequeño en papel y bastidor de Irlanda y Inglaterra</i>	024
	<i>Otro que tiene en el medio un norte esta en papel y t^{te} sus bras en lo lto y bajo</i>	024
	<i>Otro q esta en papel y dedicado al cardenal D. Junio Albornoz</i>	050
	[f. 679v]	
	<i>Otro q tiene las armas del Marq^s mi s^r hecho por el capitan D. P^o de Alcega</i>	400
	<i>Otro q tiene en lo alto un norte yun compas en campo blanco</i>	012
	<i>Otro mapa grande en pergamino intitulado mundi theatrum y en el medio estan armas del Marq^s mi s^r</i>	200
	<i>Otro mapa pequeño de l aparte setemprional</i>	024
	<i>Otro intitulado Purto de Cliforte</i>	006
	<i>Otro intitulado Ducato de Milano</i>	012
	<i>Otro de la villa de gante</i>	036
	<i>Otro de las partes de Alcarria y Sierra</i>	072
	<i>Otro de la discription de la costa de Brasil</i>	200
	<i>Otro de l adiuission d españa con francia</i>	120
	<i>Otro de las costas de flandes</i>	200
N ^o 398	<i>Una Pintura de la ciu^d de Mallorca con marco negro n^o 398</i>	300
598	<i>Una Pintura de Obstende con su marco negro numero quinientos y nobenta y ocho</i>	100
678	<i>Otra de un capitan orlande num^o seis^{as} y setenta y ocho</i>	120
364	<i>Otra de una costa de mar con su marco negro num^o trecientos y sesenta y quattrro</i>	200
731	<i>Una pintura de Jio Galeaz^o M^a n^o setecientos y treinta y uno</i>	150
729	<i>Otra pintura de philipo M^a n^o setecientos y v^{ta} y nuene</i>	150
1331	<i>Otra pintura de la vi^a de morata n^o mil tresçientos y tr^a y uno</i>	200
	[f. 700]	
1318	<i>Otra Pintura de un perro grande sin marco n^o mil trecientos y diez y ocho</i>	100
374	<i>Otra pintura de dos cigüeñas una garraf y una jarra</i>	600
664	<i>Otra pintura de un general di mare umero seis^{as} y sesenta y quatro</i>	120
305	<i>Otra pintura de un musico con su guitarra n^o treçientos y cinco</i>	48
	<i>Otra pintura del socorro de Grol sin num^a</i>	120
668	<i>Otra de un nobile ordi^o n^o seis^{as} y cinquenta y seis</i>	120
670	<i>Otra de un doge diuentio n^o seis^{as} y sesenta</i>	120

1291	Un retrato grande de un hombre a caballo y armado con un baston en la mano n° mil ducientos y nobenta y uno	600
1289	Otro de un homr a caualllo armado medio cuerpo con baston en la mano n° mil ducintos y ochenta y nueue con su margo negro	36
674	Otra Pintura q esta intitulada Admiraglio del Arsenale con su marco negro num° seis ^{os} y setenta y quatro	120
	Una pintura de san pedro con su marco negro q tie una llaue en la mano [f. 700v]	600
520	Una pintura de la coronacion de los emperadores un° quinientos y veinte	120
517	Otra de la mis ^a hist ^a n° quinientos y diez y siete	120
522	Otra como la dha n° quinientos y v ^{te} y dos	120
521	Otra de la misma historia n° quinientos y veinte y uno	120
515	Otra num° quinientos y quince	120
524	Otra de la mis ^a historia num° quinientos y veinte y quatro	120
523	Otra um° quinientos y ve ^{te} y tres	120
525	Otra de la mis ^a hist ^a nun quin ^{os} y v ^{te} y cinco	120
518	Otra de la mis ^a hist ^a nu° quin ^{os} y diez y ocho	120
513	Otra de la mis ^a hist ^a n° quinientos y trece	120
519	Otra de la mis ^a hist ^a n° quin ^{os} y diez y nueue°	120
514	Otra Pintura de la misma historia numero quinientos y catorce	120
516	Otra de la mis ^a his ^a n° quinie ^{os} y diez y seis	120
627	Una pintura de Sultan mahometo emperador de turcos con marco negro nu° seis ^{os} y v ^{te} y siete	200
629	Otra de sultan hacmat n° seis ^{os} y v ^{te} y nueue	200
625	Otra de sultan morat n° seis ^{os} y v ^{te} y z ^{inco}	200
641	Otra de sultan mostafa n° seis ^{os} y q ^{ta} y uno	200
628	Otra de sultan horcan Bech n° seis ^{os} y v ^{te} y ocho [f. 702]	200
631	otra de sultan Baiasetu n° seis ^{os} y tre ^a y uno	200
642	Otra de sultan Morat n° seis ^{os} y quar ^{ta} y dos	200
634	Otra de Celebi sultan mahometo n° seis ^{os} y treinta y quatro	200
637	Una pintura de Casi sultan Morat num° seis ^{os} y treinta y siete	200
630	Otra de sultan osman n° seis ^{os} y treinta	200
638	Otra de Sultan Celim n° seis ^{os} y treinta y ocho	200
633	Otra de jabus sultan celin n° seis ^{os} y tr ^a y tres	200
640	Otra de sultan mahometo n° seis ^{os} y qua ^{ta}	200
639	Otra de sultan osman n° seis ^{os} y treinta y nueue	200
636	Otra de sultan soliman n° seis ^{os} y tr ^a y seis	200
643	Otra de sultan morat n° seis ^{os} y quar ^{ta} y tres	200
632	Otra de sultan lidrum Baiaseto num° seis ^{os} y treinta y dos	200
644	Una pintura de unos turcos comiendo n° seis ^{os} y quar ^{ta} y quatro	240
647	Otra pintura con un sitial donde hay quatro turcos n° seis ^{os} y q ^{ta} y siete	240
648	Otra pintura de contratacion de turcos, numero seis ^{os} y quarenta y ocho	240
464	Itra de Ju° de Castro n° quatrocientos y sesenta y quatro	120
636	Otra de un abogado di comun n° seis ^{os} y setenta y seis [f. 701v]	120
680	Una pintura de chancilier Grande n° seis ^{os} y ochenta	120
661	Una de un procuratore Cabalier nu° seis ^{os} y sesenta y una	120
667	Otra Abogador di comun n° seis ^{os} y sesenta y siete	120
682	Otra de sabio de terra ferma n° seis ^{os} y ochenta y dos	120
663	Otra de un doge di venetia n° seis ^{os} y sesenta y tres	120
677	Otra de un general di mare n° seis ^{os} y setentaq y siete	120
669	Otra de un nobile ordin° num° seis ^{os} y sesennta y nuebe	120
672	Otra intitulada assi Porcuratore Cabalier nu° seis ^{os} y setenta y dos	120
673	Otra capitano grande num° seis ^{os} y setenta y tres	120
675	Otra pintura de un cabalier del Doge n° seis ^{os} y setenta y cinco	120
679	Otra como la dicha nu° seiscientos y setenta y nueue	120

675	Otra <i>Almiragio del aRsenale nu° seis^{os} y sesenta y cinco</i>	120
400	Otra <i>pintura con una muger descubierta los pechos un hombre armado y un Angel nu° quatrocientos</i>	600
976	<i>Dos pinturas juntas con un marco negro q hace diuision la una del Baron de Batenila n° nobecientos y setenta y seis y otra de christonal de Rey^a</i>	480
896		
244	<i>Una sobrepuerta en q esta pintada una zñdad y una batalla por mar y tierra n° ducientos y quarenta y quatro</i>	200
031	<i>Otra sobrepuerta de un hombre sin barbas q esta con recado de escriuir contando doblones</i>	240
102	<i>Otra sobrepuerta en q esta pintado un cardo, dos rabanos, un frasco, y una garrafa, numero cientos dos</i>	072
1297	<i>Una Pintura con diferentes frutas n° mil ducientos y nobenta y siete</i> [F. 702]	600
323	<i>Una Pintura de dobegon en q esta un muchacho con una caueza de janali y otras cosas n° trecientos y v^{te} y tres</i>	600
o 1307	<i>Un retrato del coronel P° De la Puente no tiene numero</i>	200
397	<i>Una sobrepuerta con su marco negro n° trecientos y nobenta y siete</i>	300
835	<i>Una pinturita pequeña de una bieja en bosquejo con su marco negro n° ochocientas y treinta y cinco</i>	120
1155	<i>Un bodegon con su marco negro con un corderillo vibo n1 mil ciento y cinq^{ta} y cinco</i>	400
885	<i>Un retrato del mariscal de toraz n° ochocientos y ochentqa y cinco</i>	240
912	<i>Otro Retrato del conde Ferrante Atendolo Bolonin n° nobecientos y doce</i>	240
1156	<i>Otro bodegon con su marco negro pintado un hombre y una muger en el n° mil ciento cinq^{ta} y seis</i>	360
1157	<i>Otro bodegon de diferentes pescados n° mil ciento y cinquenta y siete</i>	360
1154	<i>Otro bodegon en q esta pintada una muger con una gallina pelada en la mano n° mil ciento y cinq^{ta} y quatro</i>	360
626	<i>Una pintura de un hom^r sentado en una silla con una ropa de martas n° seis^{os} y v^{te} y seis</i>	300
344	<i>Otra pintura pequeña de un medio cuerpo de un teatino n° trecientos y q^{ta} y quatro</i> [F. 702v]	240
1101	<i>Otra pintura de una muger con una esfera en una mano y un compas en la otra n1 mil ciento y uno</i>	100
1063	<i>Un frutero con unos melocotones y un Pero num° mil y sesenta y tres</i>	240
403	<i>Un Retrato del rey Pl^r el hermoso num° quatrocientos y dos</i>	240
403	<i>Un retrato de D^a Ju^a madre de carlos quinto n° quatrocientos y tres</i>	240
419	<i>Una pintura de un bobmre con calza de obra y una cadena y tuson n° quatrocientos y diez y nueue</i>	240
478	<i>Un retrato de una muger sentada en una silla n° quatrocientos y setenta y ocho</i>	240
320	<i>Una pitnrria pequeña de un hom^r q t^r el collar del tuson y una gorrilla con una pluma blanca n° mil trecientos y veitne</i>	120
1310	<i>Otra como la dicha de una muger con un rebozo de toca y un cordoncillo de oro n° mil trecientos y diez</i>	120
415	<i>Un retrato del emperador Rodolfo n° quatrocientos y quince</i>	240
421	<i>Otro del emperador ferdinando seg^{do} numero quatrocientos y veinte y uno</i>	240
422	<i>Otro de la emperatriz leonora n° quatrocientos y v^{te} u dos</i>	240
423	<i>Otro del Rey de ungria n° quatrocientos y veynte y tres</i> [F. 703]	240
424	<i>Otro de la Infanta M^a n° v^{te} y quatro</i>	240
1297	<i>Una sobrepuerta de un pays n° mil ducientos y nobenta y siete</i>	--
409	<i>Otra Pintura de la Rey^a de Inglaterra M^a no quatrocientos y nueue</i>	240
408	<i>Otra de la Rey^a de Portugal n° quatrocientos y ocho</i>	240
672	<i>Otro del Rey Pl^r seg^{do} armado n° seis^{os} y stenta y dos</i>	240
1115	<i>Una sobrepuerta de unas ubas y quatro melocotones num° mil ciento quinze</i>	120
413	<i>Un Retrato del rEy nro s^r n° quatrocientos y trece</i>	600
414	<i>Otro de la Rey^a D^a Isauel de Borbon n° quatrocientos y catorce</i>	240
o 1302	<i>Otro retrato de su Mag^d bestido de caza sin num°</i>	300
1303	<i>Otro retrato de la Rey^a nra s^{ra} n1 mil trecientos y tres</i>	120

Ø	Una sobrepuerta de un país q ba una muger buyendo de un homr muerto	120
405	Otro Retrato de D ^a Isauel Rey ^a de Portugal nu ^o quatrocientos y cinco	200
489	Otro retrato del rey D P ^o el del puñal num ^o quatrocientos y ochenta y nueue	200
411	Otro del Rey Ph ^e tercero n ^o quatrocientos y once	200
	[f. 703v]	
412	Otro de D ^a Margarita de Austria n ^o quatrocientos y doce	200
	Una sobrepuerta de un frutero de diferentes frutas y dos ramilleteros n ^o nobecientos y sesenta y nueue	200
407	Otro retrato de D ^a M ^a de Austria n ^o quatrocientos y siete	200
410	Otro de la Rey ^a Isauela de Oalos n ^o quatrocientos y diez	240
105	Una Pintura de una flamenca con unas flores qu significa la primauera no tie num ^o es la	
Ø	primauera	140
107	Otra con fruta n ^o mil ciento y siete	140
1104	Otra q significa el imbierno n ^o mil ciento y quatro	140
1106	Otra del estio n ^o mily ciento y seis	140
1295	Un Pays grande a donde esta pintado s ^a fran ^{co} num ^o mil duçientos y nobenta y cinco	072
1294	Otro adonde estapintada nuestra señora con el nió al pecho y s ^a joseph n ^o mil ducientos y nobenta y quatro	072
972	Otra Pintura de Venus y cupido n ^o 1 nobecientos y setenta y dos	120
Ø 1162	Una lamina de s ^a Diego con marco de ebano embutido de piedra num ^o 1162	600
249	Una lamina pequeña en bosquejo blanca nu ^o ducientos y quarenta y nueue	240
	[f. 704]	
54	Una lamina de un país pintado un peñasco num ^o cin ^a y quatro	120
306	Una pintura de nra s ^a pequeña con un niño jhs en los braçs y s ^a Joseph n ^o trecientos y seis	600
1056	Un pays pequeño con marco de ebano num 1056	120
Filosofo Ø	Un medio cuerpo de un hombre con balona redonda num ^o	024
329	Una pintura de un medio homr num ^o 320	024
1168	Una sobrepuerta Pintado un azafate de ubas un barro y unos ygos n ^o mil ciento y sesenta y ocho	120
736	Una pintura de Ant ^a Malatesta n ^o setecientos y treinta y seis	150
733	Otra de Beatria Tenda n ^o setecientos y treinta y tres	150
726	Otra de Gio Galezao num ^o 726	150
Es de Raphael	Una sobrepuerta de un medio cuerpo de hombre con un collar de oro y un birrete netro no tie num ^o	
de Urbino y se llama Ant ^a de Mora		
secret ^o del Rey de Inglaterra		1200
924	Una Pintura que esta intitulada la Sorrella num ^o 924	150
1003	Otra que esta Intitulada Abella Aragonia quartas num ^o 103	150
765	Una Pintura pequeña de una batalla n ^o setecientos y sesenta y cinco	300
Es de mi s ^a	Otra de un perro grande y un pequeño no tie num ^o	
1036	Una pintura de una muger medio cuerpo n ^o mil y treinta y seis	200
	[f. 704v]	
732	Un retrato de Blanca M ^a Vicecom n ^o setecientos y treinta y dos	150
Ø	Otro de Barnabas vicecomes no tie num ^o	150
735	Otro de Bona filiberti Sabudiac n ^o 1 setecientos y treinta y cinco	150
725	Otro de maximiliano sforça num ^o 725	150
935	Otro de Beatrice della escala num ^o 935	150
Ø	Otra pintura de nuestra s ^a con el niño en los braços y san joseph q esta encima de la puerta de la escalera prin ^a con una cortina de tafetan berde es del Porcachin	1750

484	Un Retrato del conde duque a caballo n° quatrocientos y ochenta y quatro	1200
292	Un Retrato del Duq de Alba a caualllo n° mil ducientos y nobenta y dos	600
1238	Otra grande del incendio de Troya n° 1238	1700
1290	Un retrato del conde de Bucquoy a caballo n° mil ducientos y nobenta	600
1293	Otro del Mar ^s Spinola a caualllo n° mil ducientos y nobenta y tres	600
723	Otro Retrato de Ludouico il moro setimo num° setecientos y v ^{te} y tres	150
645	Una sobrepuerta de moros q ban a pagar el feudo n° seis ^{as} y quarenta y cinco	240
724	Otro Retrato de Galeazzo M ^a Sforça n° setecientos y veinte y quatro	150
730	Otro de fran ^{co} sforça n° setecientos y treinta	150
	[f. 705]	
923	Otra de luchino Vicecomes no tr ^e num°	150
876	Otro Retrato del Gl de los corbatos ysolani 876	-
Ø	Otro de galeazus primus vicecomes no tr ^e num°	072
155	Una pintura de medio cuerpo del Moraçon	1200
728	Otro Retrato de Gio M ^a Vizconti n° setecientos y V ^{te} y ocho	150
583	Otra pintura de medio cuerpo de lope de Vega	120
727	Un retrato de fran ^{co} sforça n° setecientos y v ^{te} y siete	
586	Una pintura de un medio cuerpo de un hom ^e anciano n° quinientos y ochenta y seis	120
916	Un retrato de Galeazzo secundus Vicecomes octano n° nobecientos y diez y seis	150
646	Una sobrepuerta de unos turcos q estan en un banquete n° seis ^{as} y quarenta y seis	240
921	Un retrato de octo vicecomes prim ^o n° nobecientos y v ^{te} y uno	150
373	Una sobrepuerta larga q estan pintados unos gallos y gallinas n° trecientos y setenta y tees	480
929	Un retrato de joanes vicecomes Archipiscopus n° nobecientos y v ^{te} y nueue	150
922	Otro de Matheus Magnus Vicecomes n° nobecientos y v ^{te} y dos	150
917	Otro de Actio Vicecomes quarto Matheus Secundus Vicecomes n° nobecientos y diez y siete	150
	Otro de matheus Vicecomes n°	
700	Un retrato de Artegiana Venetiana num° setecientos	150
	[f. 705v]	
589	Una pintura de m° cuerpo de D fran ^{co} de queuedo	120
696	Un retrato de una doncella venetiana num° Seis ^{as} y nobenta y seis	132
584	Otro de medio cuerpo de narbaez n° quinientos y ochenta y quatro	120
701	Un retrato de una camarera venetiana n° setecientos y uno	132
688	Otro de una gentildona venetiana n° seis ^{as} y ochenta y ocho	132
691	Otro de una dogaresa venetiana n° seis ^{as} y nobenta y uno	132
1135	Un medio cuerpo de jacobus Aponte Vasanensis Pintor insigne	132
693	Un Retrato de una sposa Venetiana n° seis ^{as} y nobenta y tres	132
695	Otro de una serba venetiana n° seis ^{as} y nobenta y cinco	132
686	Otro de una meretrice Venetiana n° seis ^{as} y ochenta y seis	132
702	Otro de contadina Venetiana n° setecientos y dos	132
692	Otro de una Bodeua Venetiana n° seis ^{as} y nobenta y dos	132
683	Otro de una nobiça venetiana n° seis ^{as} y ochenta y tres	132
1163	Un fruterillo de mençanas n° mil ciento y sesenta y tres	024
685	Un retrato de una contadina venetiana n° seis ^{as} y ochenta y cinco	132
690	Otro de una Bedoua Venetiana n° seis ^{as} y nobenta	132
	[f. 706]	
687	Otro de una dogaresa veneciana n° seis ^{as} y ochenta y siete	132
1170	Un frutero con unos membrillos n° mil ciento y setenta	24
694	Un retrato de Artegiana Venetiana n° seis ^{as} y nobenta y quatro	132
684	Otro de una Gentildona venetiana n° seis ^{as} y ochenta y quatro	132
225	Una sobrepuerta con un plato de aceitunas y unas cajas n° ducientos y v ^{te} y cinco	120
689	Un retrato de una camarera venetiana n° seis ^{as} y ochenta y nueue	132
1167	Un grutero con una granada membrillos ubas y mançanas n° mil ciento y sesenta y siete	072
697	Un retrato de una doncella venetiana n° seis ^{as} y nobenta y siete	132
699	Otro de una meretrice venetiana n° seis ^{as} y nobenta y nueue	132
698	Otro de una serba venetiana n° seis ^{as} y nobenta y ocho	132
681	Otro de un chancier grande n° seis ^{as} y ochenta y uno	150

138	Una Pintura pequeña con su marco de ebano con un cerquillo de oro t ^e endida la tabla y n ^o	
340	ciento y treinta y ocho	600
307	Una pintura de nro s ^r con la caña en la mano y hay pintado un perro con su marco de ebano con guarnición dorada n ^o trecientos y siete	600
34	Un retrato del conde duque con una vara en la mano	600
	[f. 706v]	
303	Una lamina pequeña con su marco de ebano n ^o trecientos y tres	240
258	Otra pintura pequeña de un tronco n ^o ducientos y cinq ^a y ocho	300
1189	Otra Pintura pequeña de un Risco n ^o mil ciento y ochenta y nueue	120
	Una pintrua de Nra S ^{ra} con el niño y santa chatarina t ^r un marco Angosto	240
425	Un medio cuerpo del Archiduque Alberto n ^o quatrocientos y v ^e y cinco	600
318	Una Pintura pequeña de S ^{to} Domingo num ^o trecientos y diez y ocho	200
305	Otra de san Fran ^{co} en extasis n ^o trecientos y cinco	200
416	Un retrato medio cuerpo de una muger q t ^e un retrato de nra s ^a de la conception pendiente del pecho n ^o quatrocientos y diez y seis	600
333	Una pintura de Christo en el templo es de G ^{mo} Bosco	600
288	Otra pequeña de quando crucificaron a nro S ^r n ^o 1 ducientos y ochenta y ocho	060
304	Un país pequeño a donde esta S ⁿ G ^{mo} num ^o trecientos y quatro	600
1317	Un país en q esta nra s ^{ra} y s ^a Ana num ^o mil trecientos y diez y siete	150
308	Un retrato de un niño con un baston en la mano n ^o ciento y v ^e y tres	
Es el		
principe		
Nr s ^r		123
1310	Una pintura del Baptismo de nro s ^r n ^o mil trecientos y diez	100
	[f. 707]	
242	Una Pintura pequeña de un biejo con la mueten ^o docientos y quarenta y dos	480
1316	Otro del templo de salomon n ^o mil trecientos y diez y seis	200
1313	Otra del naci ^o de s ⁿ Ju ^o n ^o mil trecientos y tres	150
1314	Otra de s ⁿ Ant ^o de Padua n ^o mil trecientos y catorce	150
1315	Otra de la adoracion de los Reyes n ^o mil trecientos y quince	150
1309	Otra de la Hnyda a egipto n ^o mil trecientos y nueue	150
1312	Otra de S ⁿ G ^{mo} n ^o ml trecientos y doce	150
380	Una sobreventana n ^o trecientos y ochenta	150
o Son de	Dos pinturas pequeñas con sus marcos de ebano en q se parece un pedaço de mar y riscos	240
pedra		
Ø	Un bodegon en q hay un Pabo R ^l un gamo y un muchacho con una mano de carn ^o en la suya y otras cosas	600
Ø	Un retrato de Jacosa Borra moglier de magno matheo	150
Ø	Otra de Beatriz extensis	150
1173	Un frutero con unas ubas n ^o mil ciento y setenta y tres	48
366	Un retrato de Ant ^o Serbas caporal de minadores n ^o trecientos y sesenta y seis	600
970	Un retrato de una muger desnuda de medio cuerpo arriba con un libro de musica en la mano n ^o nobecientos y setenta	240
927	Otro retrato de Beatrice de Aeste moglie de Galeazo primo n ^o nobecientos y v ^e y siete	150
	[f. 707v]	
931	Otro de Isauella fiesca moglie de Luchino n ^o nobecientos y treinta y uno	150
708	Una pintura en q estan retratados el M ^s mi s ^r de leganes mi s ^{ra} la M ^{sa} de Alm ^{an} el s ^r Ambrosio y s ^r D. Diego q ^{do} eran niños	300
1194	Otra Pintura grande de diferentes figuras y Aues n ^o mil cientos y nobenta y quatro	
Del		
Bazan		1800
098	Dos cabeças formadas de riscos uno nu ^o nobenta y ocho y otro n ^o nobenta y nueue	
099		300
Ø	Un retrato de Christerna Danie Regis	150
928	Otro de Catherina de Saboya n ^o nobecientos y v ^e y ocho	150
925	Otro de Blanca de Saboya muger de Galeazo secundo	150

930	Otro de Ana figliola n° nobecientos y treinta	150
1171	Un frutero con unas granadas n° mil cientos y setenta y uno	048
Ø	Una nra s ^{ta} con rostro moreno y manto azul con estrellas y guarnicion dorada	072
107	Una Pintura de St ^a Lucia n° cientos y siete	1200
Ø	Otra de un oso con un alano atravesado en los brazos	144
1175	Otra de quando coronaron de espinas a nro s ^r es pequeña y tiene n° mil cientos y setenta y cinco	300
33 del mro de Rubens	Otra de una bieja tirandose de los cauellos n° treinta y tres	840
1178 del Bosco	Una lamina pequeña de diuersidad de figuras con caras de monos n° mil cientos y setenta y ocho	300
84 Orrente	Una pintura de una muger combertida en tronco [f. 708] medio cuerpo n° ochenta y quatro	1200
89	Otra de un leon en la red n° ochenta y nueue	1200
1274	Una lamina pequeña en q estan pintados unos riscos y un piramide y a lo bajo una batalla con su marco de ebano n° 2274	300
90	Una Pintura de un Pays y una liebre n° nobenta	1200
585	Un retrato medio cuerpo de un clérigo n° 585	132
92	Una pintura de una cabra dando de mamar a un lobo n° nobenta y dos	1200
93	Otra en que estan dos cigüeñas y un ganso n° nobenta y tres	1200
91	Otra de un galbo pasando por un puente mirando un pedaço de marne q esta en el agua nu° nobenta y uno	1200
94	Otra de unos espines y culebras n° nobenta y quatro	1200
350	Una pintura en que estan Retratos mi s ^{ta} la M ^{sa} de Almazan el M ^s de leganes mi s ^r de peregrinos n° 350	200
756	Un medio cuerpo de muger con un lienço en la mano n° setecientos y cinq ^{ta} y seis	770
328	Una Pintura de dos figuras una escriuientos en un libro y otra contando moneda n° trecientos y veinte y ocho	3300
746	Otra de la ciu de Nouara n° setecientos y quarenta y seis	250
740	Otra de la ciu ^d de Pauia n° setecientos y quarenta [f. 708v]	250
745	Otra de la ciu ^d de Como n° setecientos y q ^{ta} y cinco	250
741	Otra de Bobio n° setecientos y q ^a y uno	250
1051	Otra Pintura de un niño con unas ubas en la mano n° mil y cin ^{ta} y uno	132
933	Un retrato del P ^e Arteaga n° nobecientos y treinta y tres	132
889	Otro del P Camasa n° ochocientos y ochenta y nueue	200
926	Otro de fliquiola Gonçaga moglie de Matheo secundo n° 926	150
878	Una Pintura de una muger en mangas de camisa descubierto el pecho y puesta la mano derecha en un bufete tr ^e n° 878	120
1144	Una sobrepuerta de un biejo sentado a una mesa con una muger n° 1144	600
895	Un Retrato del conde Ant ^o Biglia n° ochocientos y nobenta y cinco	200
243	Una pintura de un pedaço de mar con alg ^{as} nabios y marco negro n° ducientos y quarenta y tres	600
966	Una Pintura de medio cuerpo de San B ^{me} n° nobecientos y sesenta y seis	600
605	Una pintura pequeña de unas ubas y un barro n° seis ^{os} y cinco	120
1068	Una Pintura de una porcelana con unas cereças n° mil y sesneta y dos	600
30	Una pintura de raphael de Urbina n° treynta [f. 709]	280
65	Un pays ochauado con marco negro n° sesenta y cinco	300
892	Un retrato de don Antonio de leyba n ^{oo} 892	132
Ø	Otro Retrato del conde Mathias Galeaço	132
156	Un frutero con ubas y un melon n° ciento y cinq ^{ta} y seis	200
890	Un retrato de miguel Cermel impresor del pan de munician del estado de Milan	120
301	Una pintura de s ⁿ G ^{mo} con una calabera y un libro n° trecientos y uno	2400
Ø	Una Pintura de s ⁿ Ignacio de loyola es pequeña	300

10	Una pintura pequeña de nuestra s ^{ra} con el nió san ju ^o y un Angel q a la buelta esta nu ^o diez	1200
905	Un retrato de Pl ^e Spinola maese de campo de un tercio de Infant ^a lombarda n ^o nobecientos y cinco	200
897	Un retrato del conde de la Riñera n ^o ochocientos y nobenta y siete	200
894	Otro de D. Alvaro de Quiñones n ^o ochocientos y nobenta y quatro	200
41	Otro de un Philosopho muy barbado descubierta la caueza n ^o 41 a la buelta	1200
910	Otro Retrato del Principe Reynaldo Deste num ^o nobecientos y diez	200
350	Otro Retrato de mas de medio cuerpo armado desde la cincutra ariba con calza de obra blanca y baston en la mano es Pl ^e terz ^{ero}	100
818	Una cabeça de un muchacho riyendose n ^o ochocientos y diez y ocho	1200
64	Un pays en Redondo pintado un pedazo de mar [f. 709v] y un castillo num ^o sesenta y quatro	
1315	Un Retrato de jorge sto ^z n ^o Mil trecientos y quince	300
468	Un retrato del marq ^s q esteen el cielo medio cuerpo armado con baston en la mano n ^o quatrocientos y sesenta y ocho	600
Ø	Otro medio cuerpo del conde duq	120
899	Otro de D. Martin de Aragon n ^o ochocientos y nobenta y nueue	200
913	Otro del Marq ^s de caracena n ^o nobecientos y trece	200
907	Otro de Don Vicente Gonçaga n ^o nobecientos y siete	200
900	Otro de erasmo lener n ^o nobecientos	200
978	Otro del Baron de Seebach n ^o nobecientos y setenta y ocho	200
1322	Otro del Marques serra n ^o 1322	200
904	Otro de tiberio Brancacio n ^o nobecientos y quatro	200
891	Otro de D. Antonio Sotelo n ^o ochocientos y nobenta y uno	200
906	Otro del Marq ^s Pablo Ant ^o Lunato num ^o nobecientos y seis	200
911	Otra de con Carlos Sfrondato n ^o nobecientos y once	200
1315	Otro del conde Galeço Troto n ^o 1315	200
888	Otro de m ^s Cosimo Ricardi n ^o ochocientos y ochenta y ocho	1100
909	Otro del Duq de Ruan n ^o nobecientos y nuebe	200
Ø	El marques de Mortara	100
977	Otro del conde de Tronzan n ^o nobecientos y setenta y siete	200
1326	Otro de D Rodrigo Mojica n ^o 1326	250
901	Otro de Carlos de la Gata n ^o nobecientos y uno	200
	[f. 710]	
887	Otro de D Juan Bazque ^z coronado n ^o ochocientos y ochenta y siete	200
898	Otro de Ju ^o de Garay n ^o ochocientos y nobenta y ocho	200
903	Otro de don Pl ^e de silua n ^o nobecientos y tres	200
886	Otro de don Fran ^{co} de Melo n ^o 886	200
1316	Mas se puso por imbentario un retrato del Gen ^l don Juan del Aguila num ^o 1316	240
914	Otro retrato de Mons de quiriqui n ^o nobecientos y catorçe	200
902	Otro de Gil de Hes n ^o nobecientos y dos	200
908	Otro del Baron del sacro imperio n ^o nobecientos y ocho	908
1308	Otro del maese de campo G ^d D. Sancho Davila 1308	200
1311	Un Pays de s ^a Onofre n ^o mil trecientos y once	100
812	Una pintura de nra s ^a con el bastidor pequeño con el niño tendido en los graços digo en las faldas y s ^a joseph n ^o ochocientos y doce	200
872	Otra de Rubens n ^o ochocientos y setenta y dos q es un medio cuerpo	1200
1169	Un frutero con un plato de duraznos n ^o mil ciento y sesenta y nueue	100
251	Una laminita pequeña en papel de un hombre en bosquejo con su marquito negro	240
Ø	una pintura pequeña de un hom ^e en un caballo negro y un morrion pendiente en un tronco con un penacho azul	120
263	Una pinturita de papel con su marquito negro n ^o 263	240
	[f. 710v]	
1191	Una pintura de medio cuerpo pequeña de la Reyna de escocia n ^o mil ciento y nobenta y uno	132
1179	Otra pintura de elisauet Rey ^a n ^o mil ciento y setenta y nueue	132
245	Una lamina pequeña pintado un pays en obalo n ^o ducientos y quarenta y cinco	132

1048	Un retrato de una caueza de un homr en bosquejo riyendose nu ^o mil y quarenta y ocho	132
253	Una laminita pequeña en obalo con unos nobarrones n ^o ducientos y cinq ^{ta} y tres	132
254	Otra maninita pequeña pintado un monte en obalo n ^o doscientos y cinq ^{ta} y quatro	132
1172	Un frutero con un plato de melocotones n ^o mil cientos y setenta y dos	024
252	Una laminita pequeña en obalo pintado un balcan de fuego n ^o doscientos y cinq ^{ta} y dos	132
1079	Una sobrepuerta del assanto de Berrua 1079	120
331	Una sobrepuerta de un medio cuerpo de muger con una gorra y una pluma blanca n ^o trecientos y treinta y uno	600
43	Otra pintado un medio cuerpo de un homr cerrado de barba con una balona tosca y se descubre parte de una mano tr ^o num ^o 43	600
332	Otra de un medio cuerpo de un muchacho con un papel en la mano n ^o trecientos y treinta y os	600
133	Otro medio cuerpo del Conde de Bucquoy nu ^o ciento y treinta y tres	120
	[f. 711]	
127	Un retrato de medio cuerpo del Car ^l Avila n ^o cientos y v ^{ta} y siete	600
186	Una pintura de san geronimo el medio cuerpo descubierto n ^o ciento y ochenta y seis	300
Ø	Una Pintura grande de Nra S ^{ra} con el nió en los braços y s ^a Joeph con tres Angeles en lo alto y un pedaço de coluna	1200
1044	Una Pintura de la magdalena penitente con un crucifijo y un Angel que le da una cestilla 1044	600
1114	Una pintura de nra s ^{ra} con el niño a los pechos n ^o mil cientos y catorce	600
1298	Una pintura grnade con puertas de la adoracion de los Reyes n ^o mil y ducientos y nobenta y ocho	2400
293	Otra pintura de S ⁿ Pedro n ^o Docientos y nobenta y tres	600
360	Otra pintura de Nra S ^{ra} con una toalla en la mano n ^o 360	600
499	Una Pintura de un s ^{to} eccehomo con una caña en la mano y un judio con una bara n ^o quatrocientos y nobenta y nueue	360
1299	Otra pintura de nuestra s ^{ra} q esta decubriendo al niño y pastores viendole y adorandole n ^o 1299	600
843	Otra Pintura de nuestra s ^{ra} con el niño en los braços y s ^a Miguel con un peso en la mano n ^o ochocientos y quarenta y tres	1200
	[f. 711]	
1327	Otra pintura de nuestra s ^{ra} con el niño en los braços y esta dando flores a s ^a Ju ^o y cercada de flores diferentes y pintadas alg ^{as} mariposas 1327	2200
311	Otra pintura de Christo en la coluna n ^o ochocientos y quarenta y nueue	300
1332	Una lamina de piedra con un ramillete de flores en campo negro y una pilita de piedra y su marco negro	1200
Ø	Una pintura de la Batalla de norlinghen en Alemania no tr ^o nu ^o	120
1301	Una pintura grande del cerco de valencia del Po num ^o 1301	600
47	Quatro países sobrebentanas de arboledas no tienen num ^{os}	
Son de mi s ^{ra}		
757	Una pintura de m ^o cuerpo de Porcachin menor n ^o setecientos y cinq ^{ta} y siete	600
734	Un retrato de catharina Vernabobis n ^o setecientos y treinta y quatro	150
742	Una Pintura de Cremona n ^o setecientos y quarenta y dos	250
737	Otra pintura de milan nu ^o setecientos y treinta y siete	250
343	Una pintura de segres medio cuerpo num ^o trecientos y quarenta y tres	300
739	Otra Pintura de Tortona n ^o setecientos y treinta y nueue	250
738	Otra pintura de Lodi n ^o setecientos y tr ^a y ocho	250
	[f. 712]	
754	Otra pintura de Porcachin mayor n ^o setecientos y cinq ^{ta} y quatro	600
Ø	Otra pintura de medio cuerpo de Paulo Caliaris pintor n ^o tr ^o num ^o	48
744	Otra Pintura de Bigenano n ^o setecientos y quarenta y quatro	250
Ø	Otra pintura de medio cuerpo de titiano no tr ^o n ^o	72
1182	Una lamina pintado un racimo de ubas n ^o mil ciento y ochenta y dos	12
1183	Otra lamina pintados unos ygos y un barro nu ^o mil ciento y ochenta y tres	12
1187	Una pintura pequeña con diuersidad de figuras y su marco de ebano pardo num ^o mil ciento y	240

- ochenta y siete
 1189 Una pintura pequeña con su marco negro pintado un pajarero y unos igos y una copa nu^o mil
 ciento y ochenta y nnueue 24
 743 Una Pintura de Cremona n^o setecientos y quarenta y dos
 Mas se puso por imventario veinte y quatro sillas de cordouan... [...]

DOCUMENTO 5

Inventario de las Tapicerías realizado a la muerte del I marqués de Leganés.**2-3 marzo 1655****AHPM 6267, f. 436v-440.**

1. Mas se pone por ynventario una tapiceria fina y ustoria de çipion que son doce paños ocho grandes y quatro entrebentanas todo de seis anas de cayda =esta tapiceria se dio en dote a la señora [f. 437] marquesa de alman por las capitula^{es} que se hizieron quando se trato el casamiento con el señor marques de Almazan
2. Mas otra tapiçeria de çinco anas de cayda de brutescos que no es tan fina que tiene nueue paños grandes y quatro entrebentanas
3. Mas otra tapiçeria de la misma calidad de animales que son ocho paños grandes y quatro entrebentanas de çinco anas e cayda
4. Mas otra tapiçeria de peñascos y bosqueje con abes y animales diferentes que tiene siete paños y dos entrebentanas de quatro anas y quarta de cayda
5. Mas nueue reposteros de tapiçerias con las armas de su ex^a dho señor marques las ocho de quatro anas en quadro y el uno a tres y mas y una entrebentana pequeña que son diez en todas
6. Mas unos espalderos de tapiçeria de lana de tres anas de cayda de la ystoria de dabit y ulises son çinco paños
7. Mas seis reposteros de paño azul muy biejos y rotos con diferentes armas de su ex^a el dho señor mar^s de quatro anas en quadro
8. Mas diez reposteros de lana açul y blanca con [f. 437v] las armas de su ex^a biejos
9. Mas honçe reposteros de lana castellana con las armas del dho señor marques de a tres baras menos terçia de cayda y de ancho tes menos quarta que se hizieron en salamanca
10. Mas siete paños espalderos de dos anas y media de cayda de bruselas
11. Mas otra tapiçeria antigua historia de helena de çinco anas y media de cayda que son siete paños
12. Mas honçe paños de tapiçeria muy finos de siete anas menos terçia de cayda ystoria de las fabulas de diana que es la que dio a su ex^a el Rey de francia y la que deja vinculada el dho señor marques
13. Mas otra tapiçeria de seda y oro de la creacion del mundo que son siete paños de seis anas de cayda que es la que dio al dho señor marques la señora ynfanta de flandes y la que su ex^a deja vinculada en su testamento
14. Mas otra tapiceria de ocho paños de seis anas de cayda de lana y seda ystoria del Rey salomon
15. Mas otra tapiçeria de oro y seda de la ystoria de pomona figuras grandes que tiene ocho paños y seis anas e caida la q^a deja vinculada su ex^a
16. Mas otra tapiceria de ocho paños de lana y seda de çinco anas y media de cayda y storia del gentil hombre en su granja [f. 438] de figuras grandes
17. Mas otra tapiçeria de lana de ocho paños ystoria de yndios con muy poca seda ya biejos de seis anas de cayda
18. mas otra tapiçeria bieja de lana que pareçe fue de don Nuño de Mujica que tiene quatro paños y una antepuerta
19. mas un dosel de tapiçeria de flandes con un escudo de armas de guzmanes y espinolas en medio que tiene çielo y goteras de seis anas de cayda
20. Mas otra tapiçeria ystoria de la sagrada escriptura que fue del señor marques espinola que tiene ocho paños y una entrebentana de quatro anas de cayda
21. Mas otra tapiceria de nueue paños fina de bosqueje y arboledas de cosa de seis anas de cayda
22. Mas un dosel con su çielo y caida de la tapiçeria antecedente
23. Mas cinco sobrebentanas de la tapiceria de arriba

24. Mas una coluna de la misma tapiçeria para entrepuerta y bentana y esta toda la dha tapiceria que lo aforrado en anjeo
 25. Mas otra tapiçeria y storia de Romulo y Remo de ocho paños que tiene çiento [f. 438v] y ochenta anas = y quatro anas de cayda con su letrado en la çenefa Patron de Rafael de Urbina lana y seda muy fina que tambien su ex^a la deja vinculada por dho su testamento
 26. Mas otra tapiçeria de nueue paños de oro y seda y lana y storia de deçio de seis anas de cayda que tambien la deja su ex^a vinculada por el dho su testamento y se la dio el señor prínçipe tomas de saboya
 27. Mas çincopaños de tapiçeria de bosque hordinaria de quatro anas de cayda mas dos paños de sebilas de tres anas de cayda
 28. Mas doce reposteros traydos de salamanca con las armas del señor marques de leganes
 29. Mas una tapiçeria de siete paños de lana y storia de dauid que tiene çiento y çienquenta y dos anas y quatro de cayda mas dos reposteros de lana azul Biejos Bordados de paño amarillo
 30. Mas otra tapiçeria de nueue paños de lana [f. 439] figturas pequeñas que es la de deço mandada a su ex^a el señor cardenal spinola de çinco anas de cayda poco mas o menos
- Y por este dia se quedo en este estado el dho ynventario para proseguir en el de que doy fee
- Juan Nues de Guev^{ra}
- En la villa de Madrid a tres dias del mes de março de mill y seisçientos y çinquenta y çinco años los dbos señores testamentarios del dho ex^{mo} señor marques de leganes prosiguieron en el dho ynventario en la manera siguiente
31. Primeramente una tapiçeria de flandes de bosque de seda y oro de çinco anas menos quarta de cayda que son ocho paños y tres sobrebentanas
 32. Mas otra tapiçeria de lana de doce paños [f. 439v] de ramilleteros de çinco anas y terçia de cayda con sus quatro entrebentanas quatro sobre puertas y quatro sobreventanas en todas son veinte y quatro piezas mas çinco reposteros de lana azul y blanca con las armas del conde de Arcur que son los que su ex^a por dho su testamento deja vinculados
 33. Mas una colgadura de damasco carmesi y brocatel carmesi y amarillo q tiene quarenta y ocho piernas con sus goteras de brocatel con frajas de seda son hoçe paños y seis goteras
- [Al margen:] esta colgadrua se la ma^{do} su ex^a en su vida al s^r d ambrosio
34. mas honçe paños de tafetanes de primavera que tienen quarenta y seis telas enteras y çinquenta y una medias con su çenefa para arriba y por abajo on forma las medias piernas
 35. mas otra colgadura de honçe paños la una pierna de tafetan de granada naranjado y açul la otra ondeada de tafetan de ytalía de açul y blanco tiene çinquenta y çinco piernas enteras y quarenta y çinco medias
 36. de la colgadura de damasco y terçiopelo [f. 440] carmesi que tenia diez y ocho piernas de terçiopelo y diez y nueue y media de damasco =pareçe que se desbiço en tiempo de francisco berta y se allaron dos paños que tienen diez piernas las seis de terçiopelo y quatro de damasco y ansi mismo se ballo una cortina del mismo damasco de dos piernas de bata y dos terías
 37. mas una colgadura de damasco carmesi pajiço unas flores de aguila con su franja de seda de la misma color en la énefa y alcanto un flueco de quarenta y ocho piernas la colgadura y la çenefa de treinta baras menos quarta de largo todo afforrado en bocaci colorado
- [Al margen:] esta es de la s^{ra} marquesa
38. mas otra colgadura de siete paños de guadamaçiles [...]

DOCUMENTO 6

Pinturas prestadas a duque de Medina Sidonia 28 octubre 1680
AHN, Nobleza, Baena C^a 222.

El Marq^d de Leganes mi s^r y mi Primo me a Prestado ocho Pinturas para poner en mi casa y las entrego Matias Maroto su guardaropa de las que tiene a su cargo

Dos pinturas iguales amberes por la parte de mar y la otra por la parte de tierra de quatro baras de ancho y m^a y en la una su n^o 113 y la otra no se reconoze n^o

Otra pintura de diuersas aues que llaman la musica de zinco baras y m^a de ancho y quatro de alto firmada P^o de Vos Pintor no se le conoze n^o

Otra Pintura de Carlos V a cauallo con la Fama coronandole con laurel y en la otra mano yzquierda una palma con mucha jente de guerra a los Pies no se reconoze n^o de quatro baras de alto poco menos y de ancho tres baras

Otra Pintura del Marques mi s^r aguelo que Dios aya a caualllo de quatro baras de alto poco mas y de ancho tres baras y quarta y tiene el retrato un baston en la mano derecha lebandado y dos bandas encarnadas bolantes en sombrero y en la zinta y muchas batallas y a los Pies su n^o 485

Otra Pintura sobre bentana de Perros y gatos quebrada una jofaina con fruta y enzima de un bufete un ramo con unos pajaros muertos y en el ramo melocotones atados todo de tres baras de largo y de alto bara y m^a su num^o 206

Otro retrato de cuerpo entero del natural de la Reyna de Yngalaterra con la mano dra enzima de un bufete y enzima de unas rosas su n^o quatrozientos y treynta y nueve

Otro retrato de cuerpo entero del natural de Madama la Duquesa de Orliga con un abanico en la mano yzquierda a medio abrir y un n^o 437

Ma^a 28 oct^o de 1680

DOCUMENTO 7

Memoria de la ropa y pinturas remitida a Barcelona el 29 de de diciembre 1680
AHN-Nobleza, Baena, C^a222.

La ropa que remite el ex^{mo} s^r Marq^s de leganes mi s^r A Barcelona con sebastian pelli^zer en 1^o de he^o de 1681

Quatro cajones biguales en q^e ban los estantes con sus libros con los numeros 1- 2- 3- 4

[al margen:] el cajon del n^o 4 no pudo yr

[al margen, con otra letra:] ya se remitio en otra ocasion con ge^{mo} nan[...]

En el cajon del n^o 1 ban las pint^{as} siguientes

n ^o 805	Una Magdalena en tabla de m ^a bara de alto y m ^a menos dozauo de ancho su tassa	2400 Rs
n ^o 058	Un pais en lamina pequeno su tassa	2150
n ^o 188	un s Juan en tabla de dos ter ^{as} de alto su tassa	2550
n ^o 798	una nra s ^{ra} tiene de alto m ^a bara y dos dedos su tasa	2335
n ^o 256		

La batalla de Plata juntamente y la caja Eayor de los extrumentos matematicos

En el cajon del n^o 2 las dos urnicas de adan y eba y cayn y abel = y las quatro cortinas de los estantes con sus ban^{as}

En el cajon del n^o 3 va el relox de los carneros en su caxa de terciopelo = u la caja menor de los extrumentos matematicos y un atado de barillas de caballo

Este se El estante y su cajon solo ban los libros que tenia
 quedo aca
 n^o 4

	La caja del n ^o 8 ban ocho pinturas son las siguientes	
n ^o 035	Una pintura de m ^o cuerpo pintada en tabla de la diosa flora de dos tercias de alto su tassa	12000 Rs
n ^o 870	Otra de Julian pintor de m ^o cuerpo en tabla su tassa	2300
n ^o 845	Otra del dezendimiento de la cruz con nra s ^{ra} y dos angeles tassa	2800
n ^o 1070	Un santo con la cruz a cuesta de mano de lubintie de alto tres quartas en tabla tassa	22000
n ^o 287	Una Magdalena en tabla de bara de alto tassa	2880
n ^o 020	Un cardenal de medio cuerpo en lienzo de mano del tiziano	22200
n ^o 1068	Una santa catalina del cayro de alto bara y sesma tasa	2600
n ^o 47	Un retrato de m ^o cuerpo pintado en tabla con un azor sobre una mano y en la otra un capirote tassa	2400 Rs
	Una caja del n ^o 5 en que ban los dos escritorios de terciopelo	
	Otra del n ^o 6 los bufetes dellos	
	Otra del n ^o 7 los banquillos de terciopelo son seis	
	Un baul del n ^o 11 de la recarara	
	Otro del n ^o 9 de D Frar ^o abendaño	
	Otro maletón del n ^o 10 del picador	

Esta memoria es la misma que contiene la primera que solo se hizo p^a sacar el valor de las pinturas al margen que aunque aze menzion demas pinturas no se llebaron a barzelona que las dio su ex^a en Madrid como lo menziona dicha memoria antezedente como digo.

L ropa que a manda^{do} enbir a Barzelona el marq^s mi s^r en 29 de di^{ze} de 1680 con sebastian pelli^{zer} ff^o a 8

DOCUMENTO 8

Pinturas devueltas por el Conde de Altamira y depositadas en el almacén de la calle de la Sarten de Madrid el 14 de marzo de 1685.

AHN, Nobleza, Baena C^a 222.

Memoria de las Pinturas del Marques que estaban puestas en la casa en que bibio el conde mi s^r de Altamira en la calle de la ballesta y quando S E caso y se fue a Almazan se recojieron con los demas trastos de S E en la calle de la Sarten en un quarto que se tomo para este fin = y el no auer lleuado estas Pinturas a la casa Prinzipal del Marques mi s^r fue la causa de que el conde de Monterrey tenia Puestas las suyas en los blancos de las paredes ni en la guardaropa caui^{an}

Tres países yguales de dos baras y quarta de ancho y de alto lo mismo poco mas o menos de unas monterias de diana con sus ninfas

Un retrato de carlos segundo quando niño de cuerpo entero vestido de luto

Un retrato del ex^{mo} s^r marques de leganes abuelo de cuerpo entero del natural

Una pintura de un jauali colgado y auuerto lamiendole el o^zico un perrillo

Estas seis Pinturas estan sin numeros

Y las demas que estan en dba casilla de la sarten juntamente con estas seis son con los numeros siguientes

Una con el n^o 221

Otra con el n^o 220

Otra con el n^o 218

Otra con el n^o 190

Otra con el n^o 127

Otra con el n^o 453

Otra con el n^o 420

Otra con el n^o 749

Otra con el n^o 445

Otra con el n^o 480

Otra con el n^o 479

Otra con el n^o 1146

De manera que ambas memorias metida una en otra son de veinte y seis pinturas que de orden del conde mi s^r lleuaron con los demas trastos como digo a la casilla de la calle de la sarten Ma^d a 14 de mar^{zo} de mil 685

DOCUMENTO 9

Revisión del inventario del mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de San Basilio, 11 Julio 1697.

ADM, C^a 2101, 1^{er} cuadernillo, sin foliar.

Yo diego Dias de Vello Scriuano del Rey nro S^{or} vezino de Madrid Doy fee que en ella oy dia de la fecha a las nuene de la mañana estando en las casas principales del Mayorazgo que goza el ex^{mo} s^{or} D. Diego Phelipe^z de Guzman Duque de s^a lucar Marq^s de leganes y Morata Gentil hombre de la camara de su Mag^d Gouer^{or} y cap^{an} General de el estado de Milan, sitas en la calle ancha de s^a Berr^{do} que al presente estan desocupadas por el es^{mo} conde de lucobi^z embaxador en esta corte por su Mg^d cesarea del s^{or} emperador de Alemania, que las viuio y ocupo; el R^{mo} P^e Mno Dⁿ andres esteuan Abad actual del Monesterio de s^a Basilio Magno de esta Corte del qual es Patron el dho ex^{mo} s^{or}

Duque de ^{sa} lucar Marq^{te} de Leganes, en compañía del R^{do} P^e Predicador Dⁿ Manuel andres de hortigosa y del R^{do} P^e Dⁿ Manuel Cobos procurador general de dho conu^{to} que fueron a dhas casa en compañía de mi el scriu^o para el efecto que adelante yra declarado; y dijo que el ex^{mo} s^{or} Dⁿ Diego Phelipez de Guzman Duque de ^{sa} lucar Marq^{te} de Leganes y de Poza del consexo de estado y guerra de su Mg^d y Presidente del supremo de Ytalia, por el testam^{to} cerrado debaxo de cuiu disposizi^{on} fallecio que fue auuerto y publicado en esta villa a seis de febrero del año de mill seis^{as} y cinquenta y cinco por el s^{or} Dⁿ Antonio Mendez de lara then^{te} correx^{or} de ella ante fran^{co} suarez ess^o de numero, bordena y manda que por quqnto deja vinculadas a su Maiorazgo diferentes pintruas numeradas qu su ex^a tenia en dhas casas, y encargo el particular cuidado de ellas y de otras Alaxas vinculadas como son una tapiceria de jupiter y diana que hauia dado a su ex^a Luis dezimo tercio Rey de francia de seis anas de caida y quatrocientas y setenta y tres de corrida qu tiene onze paños = otra de seda y oro historia de Dezio de seis anas = otra de seda y lana de ocho paños de quatro anas de caida historia de romulo = otras de oro y seda de la creación del mundo de siete paños de a seis Anas de Caída = otra de oro y seda fina historia de Pomona de ocho paños de a seis anas de caida = y n dosel de tapiceria hecho en flandes con escudos de Armas de Guzmanes y Spinolas con Cielo y goteras y seis Anas de caida = y dos camas la una de Damasco Carmesi y la otra de tela y oro verde = otra colgadura de cama de tauid (sic) de oro = seis flamenquillas de plata = cinco Reposteras = una saluilla y una copa con tapador todo de oro = y un xintillo dado a su ex^a por el s^{or} emperador ferdinando terzgero de oto y diamantes y una gargantilla de perlas; según por menor se expresa en dho testamento; y bordena y encarga al Abad que por tiempo fuere de dho Monesterio de sⁿ Basilio de esta corte que todos los años mire y Reconozca si las dhas Pinturas tapiceria joyas Alaxas estan en ser y en faltando qualquier cosa de ellas las saque de poder de quales quier personas que las huviere comprado o rezibido por qualquier titulo que sea y el precio del justo valor le cobren de los vienes y rrentas del maiorazgo y vienes libres del posebedor, y si no pareciere la Alaxa pintura tapiceria o joya se saque el doblo de su valor de los vienes libres del posebedor del Maiorazgo y todo lo que procediere de dinero en uno y otro caso todas quantas bezes succdiere los aia y cobre para si el dho Monesterio de Sⁿ Basilio convirtiendo la en fabrica de su Yglesia y conu^{to}; y culto diuino de el, y despues de hauer cobrado el valor de la cosa o cosas rreferidas si las huviere hallado en qualquier forma las bueluan al Maiorazgo tomando carta de pago del posebedor del con cuiu grauanen dexa fundado dho Maiorazgo y pone otras penas mas graues y sobre ello encargo la conciencia a dho P^e Abad que por tiempo fuere y en cumplim^{to} de dha clausula y de la obligaz^{on} en que se le a puesto, hauiendo entrado en las dhas casas con los referidos y en compañía de mi el scriuano estaua en lla Mathias Maroto Criado y Guardarropa de su ex^a que cuida de las pinturas y Alaxas de dha casa y vieron y reconocieron las bouedas de ellas quartos principales segundos desbanes y jardin y se hallo y reconoció estar sumam^e deteriorada asi en fabrica y adornos de pinturas por hauer dho s^{or} embaxador rompido una pared Mra de una chimenea que amenazaba Ruina a todo el quarto que es preciso se rrepare con toda brevedad, y en las vouedas las pinturas que ay en llas estan mui maltratadas de negridas y de mal color por hauer cocido vino en dhas vouedas dho s^{or} embax^{or} y en el jardin mucho daño por que esa asolado y destruido po buenarse arrancado de su borden todo el plantio que estaua en el, y las estatuas de Marmol de el estan Maltratadas y muchas por el suelo Y en quanto a las pinturas de los demas quartos de la casa estan todas Maltratadas y con poca limpieza y aseo y el maior daño le tienen las de el quarto segundo que estan las mas unas fuera de su lugar y sin marcos ni bastidores y otras muchas Rotas y rasgadas de Alto a baxo; y asi mismo en dho quarto segundo Rompio dhor s^{or} embaxador otro tanique para poner una cama en una pieza de que se le a seguido mucho daño a la casa y hauiendose hecho la diligencia Referida preguntando el dho R^{mo} P^e Abad al dho Mathias Maroto por las tapicerias joyas y camas arriva expresadas, el qual respondio parauan en Poder de el dho ex^{mo} Señor Duque de san Lucar Marques de leganes para el adorno y seruicio de su casa y persona= con lo qual se quedo en este estado dha diligencia y de dho R^{mo} Padre Abad pidio a mi el escriuano ponga este testimonio a continuaci^{on} de el Ymbentario de dhas Pinturas que para en el Archivo de dho Monasterio y otro para remitirlo a su ex^a para efecto de que se ponga remedio en el daño Regferido y se cobre de quien lo ocasiono y se Restituia todo lo que falta a dha casa y Mayorazgo, con protesta que haze por si y en nombre de los demas que succdieren en dho puesto de que cada y quando que asu noticia llegue estan enegenadas las dhas Alaxas y qualquier de ellas bara y executara y los demas que le succedan lo que les toca por dha fundazi^{on} y lo firmo a quien doi fee conozco que es fecho en la villa de Madrid a onza dias del mes de julio del año de mil seis^{as} y noventa y siete= y en fee dello losigne y firme

Mro D. Andres estean

Abbad

En testimonio de verdad

Diego Diaz de Vello

DOCUMENTO 10

Revisión del inventario del mayorazgo de Leganés por parte del abad del monasterio de San Basilio. 20 abril 1711**A.D.M. C^a 2101, 1^{er} cuadernillo, sin foliar.**

Yo *franzisco Garçia ss^{mo} del rey nuestro s^{or} ressidente en su corte y Provincia doy ffe q en esta villa de Madrid oy dia de la fba siendo como a las quatro de la tarde con poca diferencia en las casas Pinçipales del ex^{mo} s^{or} Marques de Leganes q santta glooria aya sitta en la calle Ancha de sⁿ Bernardo que son de su mayorazgo el R^{mo} P^e Dⁿ Joseph Ant^o sanchez Abad actual del Monasterio de sⁿ Vasilio el Magno de esta corte en q en compañía del Oedre gregorio de la Cuesta y P^e fr Joseph Rui procurador de dho monasterio que fueron a dhas casa en compañía de mi el es^{mo} para el efecto que adelante yra expressado y Dixo que el ex^{mo} s^{or} Dⁿ Diego Ph^e de Guzman Dique de sⁿ Lucar Marques de leganes y de Poça del Consejo de estado y guerra de su Mag^d y presidente del supremo de Ytalia por el testam^{to} zerrado vajo de cuia disposizion fallecio que fue auierito y publicado en esta villa en seis de febrero del año de mill seis^{as} y zinquenta y zinco por el s^r Don Ant^o Mendez de lara t^{hr} de correxidor de ella borden y manda que por auqnto dexa vinculadas a su Mayorazgo diferentes Pinturas y alaxas como constta del dho testam^{to} y visittas antezedentes y en cumplim^{to} de dha clausula y de la obligaz^{on} que se le a puesto a dho R^{mo} P^e Abad auiendo enttado en dhas casas en comp^a de dbos Padres y de mi el dho ss^{mo} estaua en ellas Don Martin soano contr^{or} de dho ex^{mo} s^{or} y Carlos Maroto guarda ropa de su ex^{ta} y auiendo preguntado dho R^{mo} P^e Abad al referido Dⁿ Martin solano primeram^{te} si sauia que las alaxas que en la visita antezedente que hizo en el año de mill seiscientos y noventa y siete ante Diego Diaz de Vello ss^{mo} que fue de su Mag^d el R^{mo} P^e Dⁿ Andres esteban Abad q entonces era de dho Monasterio y se allaron menos, si se auian restituído a dhas casas y puesto en su lugares respondio daria razon de lo que se le pregunta el dho Carlos Maroto a cuyo cuydo estan paños y tapizierias de ellas y ayendole embiado a llamar al suso dho dixo no auer tales alaxas de tapizierias en dhas casas ni ttener nottizia zierta y fixa donde parauan. Y lo mismo respondio el dho Dⁿ Martin solano a si en quan a estas dhas alajas como de las demas que por dha visita antezedente constta averse allado menos en dhas casas. Y ademas de llas se allo menos la Pintura original de Raphael Urbino de nra S^{ra} con el niño Jesus en los brazos y sⁿ Juan Y santa Ysabel, que según consta por el Ymbentario y ttasaz^{on} de las Pinturas que se hizo asi de las vinculadas como de otras esttta tasada dha Pintura en ziento y sesenta y zinco mil R^{ts} y prosiguiendo en la visita de los cuadros vinculados por no estar puestos según el orden y como se hallan en el Ymbentario y muchos de ellos borrados los numeros y por hauerse retocado por ahora se ballaron menos las pintras del numero tres y numero quatro tasada la una en onze mill R^{ts} de vellon y la otra en dos mill y quatrozientos y por quanto Dⁿ Martin solacon contador de los Estados de su Ex^a dho señor Marques de Leganes y depositario del orden del señor vicario de esta villa de Madrid, por quien esta nombrado esta haziendo el reconocimiento de las pinturas vinculadas, por mandado del ex^{mo} señor Marques de Astorga Conde de Altamira, por ahora dho R^{mo} P^e Abad, y eso en dha visita hasta tanto que el dho Dⁿ Martin acaue de executar dho reconoçimiento para despues acauarla de concluir con todo conocimiento e indibidualidad de lo que faltare reseruando como reserua en si y en dho Monasterio qualquier dro y accion que les Competta para repetirle quando y como les Combenga en que a de ser visto no quedar perjudicados, en cosa alguna y para que conste de pedimeinto de dbos R^{mo} P^e Abad doy el pres^{te} que sig^e y firme en la vilal de Madrid a Veinte dias del mes de Abril año de mill setecientos y onze= y lo firmo dho R^{mo} P^e Adad.*

N^o dⁿ Jose Antonio Sanchez AbadEn testim^o de ver^d Francisco Garcia

DOCUMENTO 11

Reconocimiento de los bienes enajenados del mayorazgo en vida del III Marqués. 27 julio 1711**A.D.M. C^a 2102, cuadernillo 3, f. 4v-14v.***“reconocim^{to} y cotejo de vienes*

En la villa de Madrid a veinte y siete dias del mes de julio año de mill setecientos y onze en cumplimiento de lo mandado por el auto antezedente y el de catorze de Abril pasado de este año estando en las Casas donde vivio el ex^{mo} dⁿ diego Phelipez de Guzman Marqués q fue de Leganes q estan en esta villa en la calle ancha de San Bernardo de ella teniendo presente la fundaz^{on} de el mayorazgo de la casa de Leganes q hizieron los ex^{mos} s^{res} dⁿ Diego Phelipez de Guzman y Dⁿ Polizena espinola s

u primera muger q le otorgaron por [f. 5] escriptura en esta villa en treinta de Marzo de mil seisçientos y quarenta y dos ante fran^{co} suarez de Ribera s^{no} q fue del num^o de ella y teniendo asi mismo pres^{te} el ynventario y tasaç^{on} q se hizo de diferentes bienes muebles q dbos ex^{mos} s^{res} dejaron vinculados e yncorporados en dho maiorazgo al tiempo de su falleçim^{to} por clausulas de sus testamentos cuio ynventario y tasaç^{on} se hizo en el año pasado de mill seisçientos y çinqu^{ta} y çinco ante fran^{co} suarez de Ribera s^{no} q fue del numero de esta villa = yo el ynfrascripto s^{no} del numero en cumplim^{to} de la comision q por dbos autos se me da en presenzia y con asistenzia de Dⁿ Estenan Romero axente maior del ex^{mo} s^{or} Marques de Astorga Conde de Altamira Marques de Leganes y su poder hauiente y de Dⁿ Martin Solano contr^{or} de la casa y estados de Leganes y depositario de los vienes muebles q dejo el ex^{mo} s^{or} Marques de Leganes dⁿ Diego Phelipeç de Guzman ultimo posebedor de ellos y de Dⁿ Senastian Garçia de Alarcon theso^{ro} q fue de su ex^{ta} = para efecto de nazer cotexodescripcion y reconozimientto de las alaxas muebles q al presente faltan de las comprehedidas en dho maiorazgo ymbentario y tasaç^{on} çitado q es lo que esta pedido por dho ex^{mo} s^{or} Marques de Astorga Conde de Altamira Marques de Leganes y mand^{do} por los dos autos çitados= di prinzipio a dho cotexo y reconozimientto de alaxas y bienes muebles y las q faltan de las yncorporadas en dho maiorazgo su calidad y las cantidades en q se taso cada una al tiempo de la muerte de dbos s^{res} Dⁿ Diego Phelipeç de Guzman y D^a Polizena espinola con distinçion y claridad de cada una es en la forma y manera sig^{te}-----

Tapizerias

Primeramente una tapizeria fina historia de Jupiter y Diana q fue dadina del s^{or} Rey de Franzia Luis dezimo terçio de onze paños y siete annas de caida hazen quatro [f. 5v] çientas y setenta y tres annas tasada por Pedro Blanco tapizero de su Mag^d en veinte y siete de Agosto de dho año de mill setezientos (sic) y çinquenta y çinco en doscientos y setenta y siete mil tresçientos y setenta y çinco Reales 277375

Otra tapizeria de nueue paños de oro y seda historia de Deçio de seis annas de caida q tiene tresçientas y çinquenta y nueue annas tasada por dho mro de çiento y veinte y çinco mil seisçientos y çinquenta Reales 125650

Otra tapizeria de seda y lana de ocho paños de quatro annas de caida historia de romulo con letrero en la zenega patron Rapael de urbino de çiento y ochenta annas tasada en catorçe mil y quatroçientos R^s 14400

Otra tapizeria de oro y seda de la creaz^{on} del mundo de siete paños de a seis annas de caida q fue dadina de la serenissima s^{ra} Ynfanta en flandes de quatroçientas y çinquenta y siete annas tasada en çiento y veinte y quatro mill nouezientos y çinquenta Reales 124950

Otra tapizeria de oro y seda historia de Pomona de figuras grandes de a ocho paños de seis annas de caida que tiene tresçientas y diez y nueue annas tasada en sesenta y çinco mill y sieteçientos R^s 65700

Zinco reposteros de el Conde de Ancuz de paño azul bordado de blanco y paxiço con las armas del dho Conde tasados en mil y quinientos R^s 1500

alax^s de oro y Diamantes

Un çintillo q fue dadina del s^{or} emperador Ferdinando terçero en la Ocasion de la batalla de Norlinguent contra los suecos q hera de oro y diamantes con quarenta y seis diamantes quadrados con su vellota por remate tasado por diego de Molina tasador q fue de joias de esta corte en mill [f. 6] y seisçientos y veinte Ducados de plata que hazen vein^{te} seis mill sieteçientos y tresita R^s de v^o 26730

Una gargantilla de quarenta y una perlas dos pequeñas y una grande y las demas conformes con una cruzçeta de oro de siete diamantes pendientes de una media luna q se taso por dho Diego de Molina en mil y tresçientos Ducados de plata q hazen veinte y un mil quatroçientos y çinquenta R^s de v^{on} 21450

Una copa de oro con su tapador y salbilla q fue presente q hizo la çindad de Zaragoza en grazias del buen suçeso del socorro y sitio de Lerida tasada [en blanco el resto de la partida]

Pinturas

Un s^a Juan Baup^a con el cordero de ano de villa mizar bara y quarta de alto y menos de vara de ancho con el num^o diez tasada en mill seisçientos y çinquenta R^s 1650

Una pintura de Raphael de Urbino nra s^{ra} con su hijo sⁿ Juan S^{ta} Ana y s^{ta} Ysabel dos baras de alto y bara y media de ancho tasada en çiento y sesenta y çinco mil R^s del numero primero 16500

Una nra s^a Antigua con el niño en las faldas sⁿ Joseph con un libro en las manos y otras dos santas de bara en quadro tasada en dos mill y quatroçientos R^s del n^o quinto 2400

Un salbador de una quarta en quadro de mano de Juan Banaik num^o doçe tasada en quinientos y çinquenta R^s 550

Un retrato de un Duque de ferrara del tiziano con un perro q no se ve sino la caueza y el lomo Rojo y blanco con un guante calzado en la mano hizquierda y el otro en [f. 6v] ella con tuison y el vestido con botonzillo d oro y una gorra antigua con una pluma blanca num^o veinte y uno tasado en tres mill y 3600

<i>seiscientos Rs</i>	
<i>un sⁿ Senastian de el Bandik atado a un arbol con figuras a caualllo y a pie dos baras y media de alto y dos de ancho num^o çiento y sesenta y nueue tasada en tres mil y tresçientos Rs</i>	3300
<i>un sⁿ Matheo con el Angel y un leon dos baras de alto y media de ancho de el Bandik num^o çiento y ochenta y seis tasado en mil y quinientos Rs</i>	1500
<i>una nra s^{ta} sobre tabla con el niño en los brazos vesandole del Mro quintin dos terçias de alto y una de ancho num^o dosçientos tasada en dos mil Rs</i>	2000
<i>Otro con el niño sⁿ Joseph sⁿ Juan y el Cordero y los angeles estan cojiendo fruta de un arbol y una çesta llena de ella de tres baras y media de ancho dos y media de alto num^o dosçientos y uno tasada en mil y çien Rs</i>	1100
<i>un sⁿ Geronimo pintado con la luz de noche con un candelero un çpto y y escriuiendo en un libro de mano del Saguer dos baras de largo una terçia de alto num^o dosçientos y nueue tasado en mil y tresçientos Rs</i>	1300
<i>Una Magdalena de Rubens de çinco quartas de alto una de ancho desnuda y sus cauellos tendidos y lagrimas en los ojos [f. 7] Numero dosçientos y veinte y ocho tasada en mill y çien Rs</i>	1100
<i>Una nra s^{ta} de dos terçias de alto y poco menos de ancho el niño sⁿ Juan sⁿ Joseph y S^{ta} Ana con una cuna num^o dosçientos y quarenta y siete tasada en dosçientos Rs</i>	200
<i>Un nazimientto de nro s^{or} media bara de alto y poco menos de ancho con diferentes figuras num^o dosçientos y çinq^{ta} y seis tasada en ochoçientos y ochenta Rs</i>	880
<i>Un desposorio de s^{ta} Cathalina con el niño Jesus q le tiene su madre y otras tres figuras bara y terçia de alto y dos de ancho num^o dosçientos y ochenta y seis tasado en mill Rs</i>	1000
<i>Una Magdalena dormida sobre un çpto cruzificado y el codo sobre una clabera de bara de alto y poco menos de ancho sobre tabla num^o dosçientos y ochenta y siete tasado en ochoçientos y ochenta Rs</i>	880
<i>Una pintura del vazan de tres quartas de ancho y una bara de alto el prendim^o de çpto num^o dosçientos y nouenta tasada en mill y çien Rs</i>	1100
<i>Una pintura denro s^{or} con alguno de sus apostoles hechadoles la vendiç^{on} bara y quarta de ancho dosterçias de alto del mro del tiziano edn tabla num^o dosçientos y nouenta y siete tasada en mill Rs</i>	1000
<i>un çpto atandole un saion a la coluna y otro q esta haziendole un manojo para [f.7v] azotes dos baras de alto una y media de ancho numero dosçientos y nouenta y nueue tasado en quinientos Rs</i>	500
<i>Nra s^a con el Niño en los brazos sⁿ Joseph s^{ta} ana de bara en quadro num^o tresçientos y dos tasado en mill Rs</i>	1000
<i>un sⁿ fran^o en la cama los Angeles q le dan musica sus compañeros rezando junto a el un çpto y una calauera una quarta de ancho y otra de alto num^o tresçientos y doçe tasado en quinientos Rs</i>	500
<i>un sⁿ tiago con un baculo en una mano y en otra una calauera de bara de ancho y quarta de alto num^o tresçientos y quinze tasada en tresçientos Rs</i>	300
<i>Una ymagen de nra s^{ta} con el niño en una cuna de mimbres sⁿ Juan junto a el nra s^{ta} con una mano sobre una çesta y otra sobre la ropa bara y terçia de alto una y media de ancho num^o tresçientos y diez y siete tasada en mill Rs</i>	1000
<i>La Madre Ana de sⁿ Bart^{me} de medio cuerpo num^o tresçientos y veinte tasada en çiento y çinquenta Rs</i>	150
<i>una pintura de ara y media de ancho y una de alto de mano de Rubens nro s^{or} con Sⁿ Juan y dos Angeles jugando con el cordero arrimado a una almoadilla junto a un çestillo de frutas en tabla num^o tresçientos y treinta y seis tasado en tres mil Rs</i>	3000
<i>Una pintura de noche de Jacob y otra figura con un cabrito en las espaldas dos baras de alto y una y media de ancho num^o tresçientos y quarenta y nuebe tasada en dosçientos Rs</i>	200
<i>Un nazimientto de media bara en quadro num^o tresçientos y setenta y siete tasado en [f.8] quatroçientos Rs</i>	400
<i>una ymagen de nra s^a con el niño en los brazos dos Angeles q la coronan de poco menos de bara en quadro num^o tresçientos y setenta y ocho tasada en quatroçientos Rs</i>	400
<i>Otra con el niño en los brazos q tiene en la mano derecha un Rosario de poco menos de una bara en quadro num^o tresçientos y setenta y nueue tasada en mil y dosçientos Rs</i>	1200
<i>Otra ymagen con el Niño en el pesebre sⁿ Joseph con un frasco colgado en la pared el Buei un çielo estrellado un Angel q baxa es de lubin media bara de alto una terçia de ancho num^o tresçientos y nouenta y quatro tasada en mil y dosçientos Rs</i>	1200
<i>Un corço colgado el cuerpo y una caeça de jabali enzima un faisán y una çesta de fruta de mano de Martini bara y quarta de largo y una de alto num^o tresçiento y nouenta y seis tasada en dosçientos Rs</i>	200
<i>un pais con un Aguila q llena a una muger en las uñas bara en quadro num^o quatroçientos y ochenta y</i>	100

seis tasado en *zien* R^s

Mas ocho copias de los *doze* meses de laño del Bazan de tres baras de ancho y dos de alto q son los num^{os} quinientos veinte y seis; quinientos y veinte y siete; quinientos y veinte y ocho; quinientos y veinte y nueve; quinientos y treinta; quinientos y treinta y uno; quinientos y treinta y cinco; y quinientos y treinta y siete; q estan tasadas a quatrocientos R^s cada una ymportan todas tres mill y doscientos R^s 3200

[f. 8v]

Una pintura de un portero q esta cargado con un leño un palo en la mano y un perro junto a el num^o quinientos y *zing^{ta}* y siete tasado en doscientos R^s 200

Otra de una bara enquadro de una muger y un niño q tiene una *zesta* de hubas num^o quinientos y *zin^{ta}* y ocho tas^{do} en mil y doscientos R^s 1200

otra del mismo tamaño una muger abrazada de un Cupido num^o quinientos y *zing^{ta}* y nueve tasado en mil y doscientos R^s 1200

un pais bara y media de ancho yna *dozana* de alto con un hermitaño n medio num^o quinientos y sesenta y quatro tasado en quatrocientos R^s 400

una pintura media bara en quadro de un garo perro conexo mono y *zorrilla* num^o quinientos y nouenta y seis tasado en doscientos R^s 200

Otra pintura de bara y *dozana* de ancho y dos de alto de dos figuras una muger y un hombre bestido de verde q tiene gallinas huebos y esparragos num^o quinientos y ochenta y dos tasado en dos mill y quatrocientos R^s 2400

Otra de bara y *terzia* de ancho bara y dos *terzias* de alto un pais en q esta un hermitaño sentado escriuiendo num^o seiscentos y *zing^{ta}* y ocho tasado en quinientos R^s 500

Otra de dos baras y *terzia* de alto y tres baras escasas de ancho en q esta pintada una muger em pie bestida de negro con un perrito en las manos y alrededor de ella otros muchos perritos de diferentes colores y cada uno con su [f. 9] Nombre num^o seiscentos y sesenta y dos tasado en quinientos R^s 500

otra de bara de alto y tres quartas de ancho pintada la caueza de un canallo num^o *set^{os}* y *zing^{ta}* y cinco tasado en doscientos R^s 200

un lienzo de bara y media de alto y dos baras de ancho la historia de Joseph y Putifar num^o *sete^{os}* y sesenta tasada en ochocientos y ochenta R^s 880

La virgen en tabla con el niño Jhs a llega con la mano *bizquierda* al rostro de su madre y nra s^{ra} con unas flores en la mano bara y tres quartas de alto y de ancho bara y *ochaua* num^o *siete^{os}* y sesenta y tres tasado en dos mil doscientos R^s 2200

la Adorazion de los Reies poco menos de bara de alto y media bara poco menos de ancho en tabla num^o *siete^{os}* y sesenta y quatro tasado en mil R^s 1000

Nra S^{ra} en tabla con un libro en la mano dos *Anjeles* a los lados de mas de tres quartas en quadro num^o *soete^{os}* y ochenta y nueve tasada en trescientos y *zing^{ta}* R^s 350

otra nra s^{ra} en tabla dos *terzias* de alto media bara y dos dedos de ancho en q esta el niñ Jhs un *Jilguero* atado con un hilo el uno unaa espiga en la mano el otro con una gargantilla de perlas en la garganta num^o *siete^{os}* y nouenta u uno tasado en quatrocientos R^s 400

otro de nra s^{ra} con su niño em brazos q lo estan coronando de *doze* estrellas quatro *Angeles* [f. 9] Y deuajo de los pies tres *serafnes* y otros dos *Angeles* a los lados tiene de alto dos *terzias* y de ancho media bara num^o *siete^{os}* y nouenta y dos tasado en quinientos R^s 500

Otra de nra s^{ra} en tabla el nió Jesus en pie y el mundo en la mano Sⁿ Juan y Sⁿ joseph taba y media de alto y una bara de ancho num^o *siete^{os}* y nouenta y tres tasado en mill y quatrocientos R^s 1400

otra de nra s^{ra} en tabla con el niño Jhs en sus faldas sⁿ Joseph con una perra en la mano a un lado y al otro otra figura bara y media de alto y una de ancho num^o *siete^{os}* y nouent y quatro tasado en dos mil y dos *cientos* R^s 2200

Otra pintura de nra s^{ra} con el niño Jesus durmiento q nra s^{ra} le esta coronando con una guirnalda de flores y es en tabla tiene de alto bara y *terzia* y de ancho una bara numero *siete^{os}* y nouenta y cinco tasada en mil R^s 1000

otra de nra s^{ra} con el niño Jesus em brazos y un pajarito en la mano derecha de el niño media bara y dos dedos de alto y de ancho poco menos de media bara num^o *siete^{os}* y nouenta y ocho tasada en trescientos y *zing^{ta}* R^s 350

Otra nra s^{ra} con su niño em brazos los Cauellos de nra s^a tendidos y al pecho una piedra de rubi media bara menos tres dedos de alto y de ancho una *tezia* num^o *siete^{os}* y nouenta y nueve tasada en *nueve^{os}*cientos R^s 900

Otra tambien de nra s^a el niño Jhs q esta enseñando a leer en un libro a sⁿ Joseph una *terzia* de alto y una 500

<i>quarta de ancho numero ochocientos tasada en quinientos R^s</i>	
<i>Otra nra s^{ra} en papel con el niño Jesus con una cru en la mano contemplandose en ella media bara menos tres dedos de alto y de ancho [f. 10] una terçia escasa num^o ochozientos y uno tasada en quinientos R^s</i>	500
<i>Un dibujo de papel cortado sobre raso carmesi q tiene a nra s^{ra} y el niño Jesus en sus faldas y sⁿ Juan presentandole una xestilla de flores y en un portalejo sⁿ joseph de un sesma de alto y caso lo mismo de ancho num^o ochozientos y dos tasado en quinientos R^s</i>	500
<i>Una lamina del Salbador con el mundo en la mano media bara de alto algo mas de terçia de ancho n^o ochozientos y quatro tasado en mill R^s</i>	1000
<i>Una pintura de nro s^{or} quando le estauan poniendo la corona de espinas menos de bara en quadro n^o ochozientos y siete tasada en quatrozientos y quarenta R^s</i>	400
<i>Otra de nro s^{or} con la cruz a cuestras una bara menos sesma de alto y dos terçias de ancho num^o ochozientos y ocho tasado en quatrozientos y quatro R^s</i>	440
<i>Una nra s^{ra} y el niño q le hecha los brazos al cuello y nra sra tiene una mano debaxo del pie del niño una bara y dos dedos de alto bara menos sesma de ancho n^o ochozientos y nueue tasada en mil R^s</i>	1000
<i>Un sⁿ Geronimo con la Calabera en la mano y en la otra un libro y un pais con dos antigüedades tiene de alto bara menos tres dedos y de ancho tres quartas n^o ochozientos y diez tasado en dos mil y quatrozientos R^s</i>	2400
<i>Una pintura de sⁿ Pedro en la carçel recostado sobre el brazo derecho mirando a el Zielo de alto bara y quarta y de ancho bara y dozaua num^o ochozientos y onze tasada en mil y çien R^s</i>	1100
<i>otra pintura de Herodias con la Caueza de sⁿ Juan Baup^{ta} con otra caueza de muger tiene de alto bara menos dozaua y de ancho bara menos ochaua con el n^o ochozientos y doze tasado en dos mil y quatrozientos R^s</i>	2400
[f.10v]	
<i>Otra pintura de sⁿ fran^{co} de Asis con un angel q esta tocando Una bigueta bara y tres dedos de alto y de ancho bara menos ochaua n^o ochozientos y treze tasado en quatrozientos R^s</i>	400
<i>Otro sⁿ fran^{co} q se esta azotando bara y quarta en quadro n^o ochozientos y veinte tasado en seisçientos R^s</i>	600
<i>Nra s^{ra} con el niño en los brazos Sⁿ Juan q esta besando la mano y sⁿ Joseph al otro lado media bara en quadro y es en tabla n^o ochozientos y treinta y seis tasado en dos mil R^s</i>	2000
<i>Un desçendimiento de la cruz en lienço tres quartas y quatro dedos de alto y poco mas de bara de ancho n^o ochoziento y treinta y siete tasado en mil y quinientos R^s</i>	1500
<i>Una tabla de nra s^{ra} con el niño Jesus asentado en el suelo un Angel detrás sⁿ Juan a el lado de nra s^{ra} dos terçias de alto media bara de ancho n^o ochozientos y treinta y ocho tasado en dos mil R^s</i>	2000
<i>Un Sⁿ Ger^{mo} en tabla tres quartas de alto y dos terçias de ancho en cada mano un libro y la piedra y un cruzifixo num^o ochozientos y treinta y nueue tasado en tres mil digo en tresçientos y treinta R^s</i>	330
<i>Un nra s^{ra} con el niño Sⁿ Seiⁿ? y sⁿ Roque bara y quarta de alto y tres quartas de ancho num^o ochozientos y quarenta tasado en mil y dosçientos R^s</i>	1200
<i>otra en tabla con el niño dormido un libro a los pies y a cada lado una Na^{ra}nja tres quartas alto media bara de ancho n^o quatrozientos y quarenta y uno tasado en dosçientos [f. 11] çinquenta R^s</i>	250
<i>Otra en tabla de nra s^{ra} de la Soledad con Zinco mugeres Abbad y Mathias con nro S^{or} en los brazos con el Calbario arrina tres quartas de alto y media bara de ancho n^o ochozientos y quarenta y dos tasado en quinientos R^s</i>	500
<i>Una Magdalena en tabla con un libro en la mano tres quartas y media de alto dos terçias de ancho n^o ochozientos y quarenta y quatro tasada en quatrozientos R^s</i>	400
<i>Un desçendimiento de la Cruz con nra S^{ra} y dos Angeles a los lados el uno tiene la Caueza de nro s^{or} de una bara de alto y dos terçias de ancho n^o ochozientos y quarenta y zinco tasado en ochozientos R^s</i>	800
<i>Un nazimiento de nro s^{or} con los pastores y Angeles q baxan del Zielo tres quartas de alto y algo menos de ancho n^o ochozientos y quarenta y seis tasado en quinientos R^s</i>	500
<i>Un lienço de nra s^{ra} el niño Jesus besandole y un Ramo de rosas abaxo tres quartas de alto y dos terçias de ancho n^o ochozientos y quarenta y siete tasado en quatrozientos R^s</i>	400
<i>Un lienço de nra s^{ra} con el niño y un velo que cubre la frente y el mano azul bara y terçia de alto; tres quartas de ancho n^o ochoziento y çinq^{ta} tasada en quinientos R^s</i>	500
<i>Una tabla de nra s^{ra} con el niño em brazos y a un lado s^{ta} Barbara y al otro un santo con una lanza y el demonio a los pies una [f. 11v] bara de alto y tres quartas de ancho n^o ochozientos y çinq^{ta} y uno tasada en dosçientos R^s</i>	200
<i>Un Lienço de xpto a la columna mas de bara de alto y menos de ancho num^o ochozientos y çinq^{ta} y nueue tasado en çiento y çinquenta R^s</i>	150

Un hermitaño con baculo y Rosario y una calauera de medio cuero bara y quarta de alto y menos de bara de ancho nº ochozientos y setenta y uno tasada en ochozientos R ^s	800
Un lienzo de un retrato de un personaje armado mar y galeras y un Rotulo bara y terzia de alto bara y sesma de ancho numº ochozientos y ochenta tasada en mil y doszientos R ^s	1200
Una Ymagen de nra s ^{ra} con el niño en los brazos q esta cojiento flores de un ramilletero dos baras y mas de alto y menos de dos de ancho numº nuevezientos y sesenta tasado en dos mill y quiniento R ^s	2500
Otra de nra s ^{ra} con el niño en pañales y em brazos san Joseph a el lado bara y media escasa de alto y de ancho bara y ochaua nº nuevezientos y sesenta y uno tasada en ochozientos R ^s	800
Otra nra s ^{ra} con el niño Jhs y s ^a Cathalina q es el desposorio q tiene de alto tres quarts y dos terzias de ancho nº nuevezientos y sesenta y dos tasado en doszientos R ^s	200
Una Santa Cathalina con la Rueda y un Angel con una guirnalda y un saion con un acha en l mano poco mas de bara de alto bara y terzia de ancho numº nuevezientos y sesenta y quatro tasada en tres mill y treszientos R ^s	3300
[f. 12]	
Una nra s ^{ra} con el niño em brazos S ⁿ joseph s ^a Cathalina con una palma en la mano bara y sesma de alto y una de ancho nº nuevezientos y setenta y tres tasada en tres mill R ^s	3000
Una Pintura grande del Salvador bestido de morado y dos angeles adorando a los lados y un rotulo abajo en latin nº nuevezientos y nouenta y ocho tasado en mil R ^s	1000
Una adoraç ^{on} de los Reies media bara de alto y tres quartas de ancho sin marco numº mil y veinte y dos tasado en mil R ^s	1000
Una tabla del desçendimiento de la Cruz con nra s ^{ra} la Mag ^{na} S ⁿ Juan y Nicodemus de mas de terzia de alto y lo mismo de ancho de Pedro Peregrino nº mil y veinte y tres tasado en treszientos R ^s	300
una nra s ^{ra} en tabla con el niño asentado sobre la mano bizquierda y un libro habierto menos de tres quartas de alto y media bara de ancho nº mil y v ^e y quatro tasada en ziento y zinq ^{ta} R ^s	150
Un s ⁿ Barttholome de españoletto con un cuchillo en la mano derecha y un libro en la bizquierda bara y quarta escasa de alto y de ancho bara menos dozaua nº mil y veinte y nueue tasado en quatrocientos R ^s	400
Una nra s ^{ra} en tabla con flores de mano de Daniel la huida de exipto bar y quarta de alto y lo mismo casi de ancho nº mil y treinta y uno tasada en quatrozientos R ^s	400
una nra s ^{ra} con el niño q tiene una crua en la mano antigua en tabla con arboles tres quartas de alto media bar de ancho nº mil y veinte y quatro tasada en mil y quinientos R ^s	1500
otra nra s ^{ra} en tabla con el Niño s ⁿ Juan adorando con un pais y el niño Jhs tiene la mano bizquierda en la barba tres quartas de alto media bara de ancho numº mil y [f. 12v] treinta y zínco tasado en mil y quinientos R ^s	1500
Un nazimientto en tabla bara menos ochaua de alto y de ancho mas de media bara nº mil y treinta y siete tasado en mil y doszientos R ^s	1200
Otra nra s ^{ra} q tiene al niño con la mano bizquierda menos de bara de alto mas de media bara de ancho nº mil y treinta y ocho tasada en dos mil R ^s	200
Una nra s ^{ra} con el niño embrazos y desposorio de S ⁿ eusenio y S ^a Polonia a un lado y al otro s ⁿ Joseph y S ⁿ fran ^{co} en tabla bara y tres quartas de alto bara y terzia de ancho nº mil y quarenta y tres tasado en dosmil R ^s	200
Un desçendimiento de la cruz nicudemus tiene a nro s ^{or} por las espaldas y la Mag ^{na} a los pies de nro s ^{or} de media bara de alto y mas de una terzia de ancho nº mil y zinq ^{ta} y ocho tasado en quatrozientos R ^s	400
una nra s ^{ra} con el niño embrazos y s ⁿ Joseph del cuerpo media bara de alto y una terzia de ancho nº mil y zinq ^{ta} y nueue tasada en quatrozientos R ^s	400
Otra nra s ^{ra} en tabla el niño abrazado con su madre s ⁿ Juan al pie y s ⁿ joseph adorando bara y dozaua de alto y una de ancho nº mil y sesenta y zínco tasada en quatrozientos R ^s	400
Una s ^a Cathalina de el Cairo con un tocado antiguo con unos libros bara y sesma de alto y de ancho bara menos ochaua nº mil y sesenta y ocho tasado en seisçientos R ^s	600
[f. 13]	
Un xpto con la cruz a cuestas tres quartas de alto y media bara de ancho nº mil y setenta tas ^{do} en dos mil R ^s	2000
una nra s ^{ra} de las Angustias del mismo tamaño nº mil y setenta y uno tasada en dos mil R ^s	2000
Un S ⁿ Juan del mismo tamaño nº mil y setenta y dos tasado en mil y doszientos R ^s	1200
Una Mag ^{na} con un lienzo en la mano limpiandose los ojos del mismo tamaño nº mil y setenta y tres tasado en mil y dosçientos R ^s	1200
Una nra S ^{ra} el niño y s ⁿ Joseph con una Guirnalda de flores en tabla dos terzias de alto escassas y media	1200

<i>bara de ancho nº mil y setenta y quatro tasado en mil y doszcos R^s</i>	
<i>Una santa Ynes en tabla de Lubin con un cordero abrazada del mismo tamaño q la antezedente nº mil y setenta y zínco tasada en seisçientos R^s</i>	600
<i>Un Nra s^{ta} con el niño q tiene asido debaxo del brazo con la mano hizquierda s^{ta} ysauel sⁿ Juan y sⁿ Joseph y un angel q pone una guirnalda de flores dos baras y media de alto y una vara y ds terçias de ancho nº mil ziento y ocho tasada en mil y doszientos R^s</i>	1200
<i>Un sⁿ Senastian con una muger q le esta sacando las flechas y otra besando un paño tres baras de alto y algo mas de dos de ancho nº mil ziento y nueue tasada en quatro mil y quatrçientos R^s</i>	4400
<i>Una Mag^{na} del tiziano de una bara de alto y dos terçia de ancho nº mil ziento y treinta y dos tasada en dos mil R^s</i>	2000
<i>una copia de Raphael de Urbina con nra s^{ta} [f. 13v] el Niño en sus faldas q esta arrimado a s^{ta} Ana y sⁿ Juan hincado de rrodillas y sⁿ Joseph retirado a un lado de un palmo de alto en tabla y de ancho poco mas o menos nº mil ziento y treinta y ocho tasado en dos mil R^s</i>	2000
<i>Una caueza de s^{ta} xezilia martir q esta sobre una fuente cubierta el rostro con un velo s^{re} una mesa y la cubierta roxa y el xielo de terçiopelo negro y con un galon alrededor tres quartas de largo y de ancho media bara nº mil ziento y quarenta tasada en mil y doszcos R^s</i>	1200
<i>Una nra s^{ta} en lienço Jhs y sⁿ Juan y un pais en las espaldas y tiene unas boras en la mano hizquierda bara y quarta de alto y de ancho una bara es de Paphael de Urbina nº mil ziento y sesenta y quatro tasado en dos mil R^s</i>	2000
<i>Un sⁿ Senastian de Joseph de Riuera (dos baras y tres quartas digo) dos batas y terçia de alto algo mas de tres baras de largo nº mil y doszcos tasado en mil y doszcos R^s</i>	1200
<i>una nra s^{ta} con su niño en los brazos asido con su caña y un rotulo q dize exçe agnus dei y sⁿ Juan con el dedo leuantado y sⁿ Joseph dos baras y quarta de alto y bara y media de ancho nº mil duzcos y ocho tasado en tres mil R^s</i>	3000
<i>Otra nra s^{ta} con el Niño embrazos manto rojo tres quartas de alto media bara de ancho un persigo y un cuchillo sobre un bufete nº mil duzcos y treçe tasado en duçientos R^s</i>	200
<i>Otra nra s^{ta} con el niño de mano del tiziano rodeada de diferentes flores hermosisimas zínco quartas y media de alto media bara de ancho con el marco labrado de marfil num^o mil duçientos y diez y siete [f. 14] tasado en dos mil y doszientos R^s</i>	2200
<i>Una Pinntura con quatro mugeres un angel q esta coronando de laurel la de en medio la una tiene un manajo de saitas atadas con una zinta apretadas en la mano y mas zínco figuras de niños con razimos en las manos y otras frutas al otro lado, ai una ban dera y dos lanzas y un martillo quatro baras de ancho tres de alto nº mil doszcos y treinta y nueue tasada en tres mil R^s</i>	3000
<i>Nra s^{ta} con su niño en brazos besandole el Papa Sⁿ Buenabentura la mano, a su lado tres mugeres sⁿ Jorje detrás y sⁿ Geronimo al otro lado q le tiene el libro un niño y arriba tres angeles con una corona tres baras y mas de alto y mas de dos baras y media de ancho de Rubenes nº mil duzcos y quarenta y tres tasado en mil y zien R^s</i>	1100
<i>otra nra s^{ta} con el nio los pies en la cuna sⁿ Joseph s^{ta} Ana sⁿ Juan y dos Angeles el uno con una corona de rosas coronando a nra s^{ta} bara y media de alto bara y tres dedos de ancho de la escuela de Raphael nº mil duçientos y setenta y dos tasada en mil R^s</i>	1000
<i>otra nra s^{ta} en tabla sⁿ Juan el niño Jesus y tres Angeles con su pabellon noquerado bara y media de alto y quarta de ancho con moldura de evano nº mil duçientos y nouenta y sei tasado en Zinco mil R^s</i>	5000
<i>Otra de tres quartas de alto y una bara de ancho nra s^{ta} del Populo nº mil y tresçientos tasada en quinientos R^s</i>	500
<i>otra de nra s^{ta} con el niño em brazos y en pie sⁿ Juan q le tiene asido de los pies al niño sⁿ Joseph s^{ta} Ana n^o fran^{co} y un cordero tres baras y media de largo y casi lo mismo de ancho nº mil tresçientos y seis tasado en seis mil R^s</i>	6000
<i>un sⁿ Phelipe de color muerto tiene de largo dos baras y de ancho bara y media y a[f. 14v]reedor una guirnalda de flores es de mano de Daniel Segrués religioso de la Compañía de Jhs con dos guarniziones labradas nº mil tresçientos y treçe tasado en tres mil y tresçientos R^s</i>	1300
<i>Otra pintura de nra s^{ta} el Niño sⁿ Joseph y dos Angeles dos baras de alto y media de Ancho nº mil treszcos y veinte y ocho tasada en mil y quinientos R^s</i>	500
<i>Una pintura de dos baras de alto bara y media de ancho con zínco figuras el martirio de Sⁿ Adrian y su muger S^{ta} Cathalina nº mil tresçientos y treinta tasada en ochoçientos R^s</i>	800
	974.505

Y en la forma referida se hizo este cotejo y descripción y los vienes en el expresados son los q faltan de los q pertenecen a los maiorazgos de la Casa de Leganes salbo horror el qual se fenezio y acabo en presenzia de las personas nominadas al principio del q lo firmaron y yo el s^{no} lo pongo por fee y dilix^a y lo firmo siendo testigos Dⁿ Manuel Albiz fernando Chico y Carlos Maroto residentes en esta corte

Seuan Romers Martin Solano

Sebas^{an} Garçia de Alarcon Ante mi Joseph fran^{co} de Silba

DOCUMENTO 12

Cuadros encontrados en Morata y pertenecientes al mayorazgo y distintición de otros bienes libres de la testamentaria del III marqués de Leganés.

15 de noviembre 1713

AHN, Nobleza, Baena, C^a 222 (copia en ADM, C^a2105/ 4., ff. 53-55,)

Albajas que se an hallado de las que pide el s^{or} Marques como vinculadas

Dormitorio del quarto bajo

- | | | |
|---|--|-------|
| N ^o 315 | <i>En el dormitorio del quarto bajo se hallo una Pintura de santtiago con un Baculo en la mano, un libro, en otra; y una calanaça vara de Ancho, y un y quartta de Alto, del españoletto; el qual esta Añadido por Arriua; y es la del numero trezienttos y quinze tasada segun el cottejo, en trezientos R^s</i> | 3300 |
| 320 | <i>Otra de la Madre Ana de Sⁿ Bartholome de medio cuerpo del numero del Marjen que también esta Añadida, su tassa çiento çinquenta reales</i> | 2150 |
| 813 | <i>Otra de sⁿ fran^{co} de Asis con un Angel que esta tocando una viguela de vara y tres dedos de Alto; y de Ancho vara menos ochaua, su numero el de el marjen tasada en quatroçientos R^s</i> | 2400 |
| 658 | <i>Pieza vaja que cae a la Huerta
Una Pintura de vara y terçia de Ancho y vara y dos tercias de Alto, un Pais en qu esta un Hermitaño sentado escriuiendo y es del numero del marjen, tasada en seisçientos Digo en quinientos R^s</i> | 2500 |
| | <u>Ante Camara del Quarto Alto</u> | |
| 526, 527,
528, 529,
530, 531,
535, 537 | <i>Mas se hallaron en la Ante Camara del Quarto alto; ocho copias de los meses del año, que la una tiene el numero quinienttas y veinte y nueve, y es de tres varas de Ancho, y las demas tienen algo menos, y la una esta diuidida en dos pedazos, y el uno tiene el numero Antiquo quinientos y treinta y uno, y las seis restanttes no tienen numeros antiguos aunque se reconoze, ser de una mano = y respecto de constar por el Ymbentario General, ern doze las dhas Pinturas, estado las quatro restantes en Madrid seran las dhas ocho Pinturas que se hallan en esta villa, las q pide S E pero no estando, las quatro en Madrid faltan; las dhas quatro; y haviendo cortado de las seis alguna porçion de lo Ancho para Ygualar, los Huecos de la Pared se uede discurrir quitarian los numeros; demas de que en otras de las vinculadas tampoco se hallan los numeros; estan tassadas, a quatroçientos R^s cada uno</i> | 3200 |
| | <u>Oratorio del Quarto pral</u> | |
| 859 | <i>un lienzo de xpto a la columna de mas de vara de Alto, y meno de Ancho del numero del marjen su tassa çiento y çinquenta reales</i> | 2150 |
| 795 | <i>En dho orattorio, una Pintura de Nra s^{ra} con el niño Jesus durmiendo, y Nra s^{ra} le eta coronando, con una Guirlanda de flores, y esta Añadida, y en onalo, tasada en mill Reales</i> | 12000 |
| | <u>Dormitorio alto</u> | |
| 1108 | <i>una Nra señora con el Nió que le tiene deuajo del Brazo, Assido con la mano Yçquierda s^{ta} Ysael Sⁿ Juan y un Angel, que le pone, una guirnalda de flores dos varas y media de Alto, y una vara y dos terçia de Ancho, tasada en mill y Duçientos Reales</i> | 1200 |
| 809 | <i>en dha pieza otra Nra S^{ra} con el niño q le hecha los Brazos al cuello, y nra s^{ra} tiene una mano deuajo del pie del niño; la qual esta Añadida por arriuu, y por Auajo, tasada en mill R^s</i> | 12000 |
| | <i>Por manera que la tassa de dhas Pinturas monta siete mill, y noueziento s^r v^o-
Tapizes embargados por vienes libres, y se diçe son del Mayorazg
Assi mismo haviendo reconocido dho Dⁿ Manuel de Abellan los vienes Ymbentariados por</i> | |

libres hallo, un Paño de tapiz de lana y seda, de dos varas de largo y de ancho dos varas, y quartta q es sobre ventana = otro del mismo jenero de cayda de dos varas de largo y quatro varas de Ancho de sobre Puerta = Otros dos paños de caida de tres varas y media y de Ancho vara y media, entreventanas, que dabs Quatro piezas, so nde la tapizeria Historia de Jupiter y Diana; Dadiba del s^r Rey de Franzia Luis Dezimo terzio, que es la primera q se expresa en el cotejo

Assi mismo un Paño, de sena y oro que tiene de Ancho seis vars, menos quarta y de cayda quatro varas, y tres quarttas el qual es de la tapizeria de oro y sena Historia de Pomona de figuras grandes q se expresa en dho Cotejo

Alajas q se dize ser libres

Una Pintura en lienzo de zerca de dos varas de Alto, y vara y edia de Ancho Marco de Pino negro y perfil colorado en que esta Nra S^{ra} con el niño en las manos sobre las rodillas, el niño mirando, y señalando con la mano derecha a la Gloria que esta en zima, con diferentes querubines s^a Joseph, detras de Nra s^a y s^a Juan arrodillado a los pies; que dha Pintura es al parecer de Jordan; y dize Dⁿ Manuel de Abellan se la presento al s^r Marques difunto el s^r Conde de Santisteban; la qual no tiene numero antiguo ni se halla en el Ymbentario General Una Pintura de una caueza, y hombro de un Anziano con Pelo y barba cana que parece Aposttol ochauado de cossa de tres quartas de alto y dos terzias de Ancho, Marco de Peral y tres Perfiles dorados, los dos tallados y el otro lisso

Otra Pintura de cosa de tres Quarttas de alto y dos terzias de Ancho marco negro, de Pino perfil colorado, en que hay medio cuerpo de un hombre que parece Filosofo; con un papel enrollado en un palo; en la mano derecha y pintadas unas letras muy biejo

Que estas dos Pinturas dize dho Dⁿ Manuel de Abellan, las presento a dho s^r Marques difunto su primo el ex^{mo} s^r conde de Altamira Padre del s^r Marq^s actual con las Quatro grandes de Abes, y Animales, que estan Ymbentariadas por libres.

DOCUMENTO 13

**Inventario de las piezas que se queda el Conde de Altamira, en pago por lo enagenado del mayorazgo, o por pretender comprarlas. 21 febrero 1715
A.D.M., C^a2104/12, ff. 24-32.**

Por cumplimiento del auto de esta oja, y de lo Pedido, por Thomas Pastrana, en el otro si de la Petizion a que esta probeido dho auto y con vista de los autos de este concursso parece que de los vienes que se ymbentarearon por este tribunal en las Cassas del ex^{mo} s^r marques de leganes, Difunto Abintestato que estubieron Depositados en Poder de Dⁿ Martin Solano, contador que fue de la cassa y estados de su ex^a, se dejaron de entregar, Diferentes por dhos Depositarios unos por dezir ser Perttenezientes al vinculo y Mayorazgo de la cassa, y otros, por estar en Animo según expressaron d Comprarlos el ex^{mo}, s^r Conde de Altamira Marques Actual de Leganes, según se refiere en la Remozion hecha de Poder de dhos Depositarios, al de Joseph fernandez, que los que quedaron en dha cassa, y se tasaron en lla, por los tassadores y la Porzion de sus tasas son los siguientes.

- | | |
|--|-------|
| <i>139. Primeramente un sitial de cossa de zínco quartas de largo y mas de bara de Ancho y media de Alto, cubierto de Damasco Carmesi, con su clauazon Dorada y n galonzillo de Platta al canto, que sierbe par oir Missa en el oratorio tassado en zientto y ochenta reales</i> | 180 |
| <i>150. Una calderilla de cobre de cossa de una libra con sus caños que llaman de Carmona par sacar Agua del Pozo, que no se tasso</i> | 0 |
| <i>184. Dos espejos Armadores ochabados que la luna tiene como una Bara de trabesia y Altura, con su marco de Bronce, labrado de follaje y Adornados todos los becos de flores de xpttal, con sus Pendientes y copettes, que el amrco tendra como dos terzias de Ancho; todo alReedor, y su remate Arriba tassados en Diez y ocho mill R^s de vellon</i> | 18000 |
| <i>210. Un cajon, de mas de zínco qurtas de lrgo y tres de Ancho y una bar de altura, que se lebannta la tapa y esta sin zerradura, y no se tasso</i> | 0 |

212. Una Araña, de cossa de dos Baras y media [f. 24v] de Alto de xptal, muy Grande con los candeleros Al parecer de Bronze, que esta Pendiente del techo de la sala q llaman de la Araña, tasada en Doce mill reales	12.000
343. Una Araña de xptal con sus flores y, colgantes y Almendras de lo mismo con seis candeleros y tres conchas de Bronze tasada en Novecientos Rs	900
718. Un Atril de ebano, el qual no esta tasado	0
892. Una Pettaca de filigrana de Platta Dorada con sus ramos de Platta Azapada, y su flor enzima de lo mismo que dijo dho D ⁿ Martin estar tassada de orden de dho s ^r Conde por Juan Muñoz, en mill seisçientos y setenttta reales de platta, cuya tassa exiuió y reduzidos a vellon hazen, Dos mill quinientos y zínco Rs	2505
954. Un cajon de Pino de sacristia, de cossa de vara y media en quadro, con un cajon grnde, y dos Portezuelas denajo en el oratorio vajo, tassado en zínquentta y zínco Rs	55
946. Otro cajon tambien de sacristia algo mayor que el Antezedente con Algunas Molduras en la fachada, dos cajones en lo alto, y en lo vajo dos Portezuelas tasado en zínquentta Rs	50
948. Otro cajon en el oratorio del quartto pral, q es d Nogal de mas de dos varas y media dee largo, Bara y quarta de Ancho y lo mismo de fondo, ara metter ornamentos, con dos cajones grandes en lo bajo con dos Aldabones de Hierro, cada uno y enzima, en medio dos nauettas, y a lo lados dos Portezuelas, con sus [f. 24 ^{bis}] zerraduras, tassado en seisçientos Rs	600
951. Una mesita de cossa de vara en quadro, cubiertta toda de Damasco encarnado galonzillo de oro y clabazon Dorada al cantto que sirve para poner las Binajeras, la qual no esta tassada, por dezir el tasador no ubo quien se la mostrase, ni supiesse de ella	0
952. Un Relicario grande de tres gradas, y tres piramides en el segundo cuerpo, y en la primera grada grande siette nichos de diferentes tamaños y echuras buarnezidos de metal Dorado, y en cada uno su Hueso de Santto, y en el de en medio tres, todos con sus letreros y en el mayor de en medio, diçe onçe mill Birgenes, y en la tercera nueve, y todo lo restante esta con sus relicarios y reliquias correspondientes con sus zptales y por remate tres Piramides de cosssa de terzia de Alto, con sus reliquias y zptales, tassado todo sin la Piedra de Agatta, y la lamina del segundo cuerpo ne Dos mill reales	2000
953. una Cruz de euano con seis relicarittos en la Pena guarnizion y xptales correspondientes tasada en zientto y veintte Rs	120
954. Dos relicaritos obalados dezerca de quartta de Alto con su xptal delante y denttro en cada una su Agnus, y alreedor de cada obalo, ocho relicaritos con su Peana quadrada y otros quattro relicaritos en cada una tambien [f. 24 ^{bis} v] correspondiente a dho relicario grande y la na de dbas Peanas tiene un Pedazo quebrado tasados ambos en Duçientos y quarenta Rs	240
955. Dos piramides de cossa de tres quarttas de Alto que se mantienen sobre tres Bolillas Doradas q estan sobre sus Peanas, correspondientes a lo mismos Piramides todo con sus relicaritos y reliquias de hueso de santos dentro con sus xptales y guarnizion correspondiente a lo Antezedente, tasados ambos en quatroçientos y ochenta reales	480
956. Otros doçe Piramides, de cossa de quartta de Alto, correspondientes a los Antezedentes en echura guarnizion y xptales, q todo sirbe para el Adorno del Altar tasados en mill quatroçientos y quarentta reales	1440
957 Un cajon de Pino dado de negro sobre que estan todos los relicarios y Adornos Antezedentes del Altar que coje todo su largo y cossa de una terzia de Ancho y sirbe de Grada, tasado en diez y seis reales	16
959. Una campanila pequeña d Metal q no se a tassado Fuera de Ymb ^o	0
Una pintura de lienzo de siette Quartas de largo y vara y media de Alto, con marco Dorado en q est una muger y unos muchachos en un Bodegon yno esta comprehendida en el ymbentario, tasada en ochoçientos Rs	800
Otra Pintura de un lienzo de siette quartas de alto y zínco de Ancho poco mas o menos empotrada en la Pared de la fachada de la [f. 25] Pieza del Gabinette de dho señor Conde que es de Benus y Baco, tasada en seisçientos Rs	600
Otra Pintura en el zielo de dba Pieza Gabinette de siette varas de largo y quattro de ancho que es Adonis y Benus, y diferentes cupidos que esta y la Antezedente tampoco estan ymbenttariadas tasada ne tres mi Rs	3000
	42.986

<i>Assi mismo se quedaron en dha cassa todos los Bidrios de sus Puertas Ventanas Balcones y cubos que son los siguientes</i>	
<i>Ziento y settentta y siete Bidrios xptales q se contaron en toda la cassa y no estan tassados</i>	0
<i>Nuebe medios Bidrios tambien xptales</i>	0
<i>Mas Dos mill quattrozienttos y setentta y nueve Bidrios ordinarios</i>	0
<i>Trezientos y settentta y dos medios Bidrios ordinarios, que estos ni los de las Partidas Antezedentes no se tassaron</i>	0
<i>Que dhos vienes según consta del ymbenttario y Remozion y tassaziones, son losque quedaron en cassa dedho ex^{ma} s^{ra} conde demas delos quales se dejaron de entregar otros por dezir paraban Algunos en Poder de la ex^{ma} s^{ra} Condesa Madre; quien estaua en pagar su Ymportte, y otros tenrlos el s^{or} Dⁿ Joseph Moscoso Hermano del sbo s^r Conde y otros Perttenezzer al Mayorazgo en esta forma</i>	
<i>Vienes q se dize parar en poder de la ex^{ma} s^{ra} Condesa Madre</i>	
<i>54 y 55. De las cortinas Blancas que se dejaron de entregar se dijo por Carlos Marottom parar en Poder [f. 25v] de la ex^{ma} s^{ra} Condesa Madre, veinte y quatro y q su ex^a estana en sattisfazer su ymp^{te} y se tassaron a diez reales cada una que mntan todas, Duçienttos y quarentta R^s</i>	20
<i>Los q se dizen parar en Poder del s^{or} Dⁿ Joseph Moscoso</i>	
<i>235. Assi mismo se dejaron de entregar un Par de Pistolas, los cañoens de Juan Baupitista franchino y las llaves y cajas todas labradas y guarnezidas de Azero, q se pusieron de manifesto para tasarlas, y se tassaron, en Nueue^{os} y sesenta R^s</i>	960
<i>236. Asi mismo no se entregaron por la misma razon otro par de Pistolas con lettrero en los cañones que dize Piraube a sus Galleris Aparis mil seisçienttos y Nouentta y quattro, las cajas guarnezidas de Azero y en las culatas, unos Mascarones con sus fundas de olandilla q asi mismo se tassaron en Nueue y sesenta reales.</i>	960
<i>940. Un Basso de xptal labrado alrededor de diferentes flores y unas Armas de Caber menos de media Azubre, el qual no e Manifesto ni tasso</i>	0
<i>941. Otros tres Basos, mas pequeños tambien de xptal labrados en la misma forma sin Armas que tampoco se tassaron</i>	0
	1.920
<i>Vienes q no se entregaron por dezir son vinculados</i>	
<i>89. Un Dosel de tapizeria de flandes, fina de lana y seda, con sus Gotteras de lo mismo tejidas las Armas, con los escudos de los Guzmanes en el Dosel, bien tratado [f. 26]</i>	
<i>354. Una Lamina de Madera de cossade tres quarttas de Ancho y media vara de Altto con su Marco negro en que esta Pinttado un capon Asado sobre un platto uchilo medio limon y un Panezillo Partido</i>	
<i>510. Una Miniatura de un jarron Dorado y Azul con unas flores y abajo dos çiruelas en un Ramillo y dos Perittas en otro de menos de quartta de Alto y media de Ancho, Marco de Peral y dos ylos de Platta y su xptal</i>	
<i>523. Una Minatura con diferentes Animales y fruttas y flores, con un jeroglifico arriba y un lettrero que dize labor de cossa de media terçia de Ancho y media quartta de Alto Marco de euano</i>	
<i>529. Un çirculo de mas de quattro Dedos en quadro, al parezer la Quema de Sodoma y salida de Lott quando su muger se conbirtio en sal mettido en un obalo de euano, que es correspondiente al Marco, quadrado y esta quadrado dho Marco.</i>	
<i>533. Una minatura de media terçia de Acho media quartta de Altto, Marco de Peral y su xptal delante, en que estan Pintadas, diferentes sabandijas, y un lettrero en el Rematte que dize Amor</i>	
<i>699. Una Pintura de lienço en que esta un glllo y otras Abes de cosa de dos terçias de Ancho y media vara de altto marco Dorado q estana ençima de la Puerta de la entrada del Gabinete.</i>	
<i>942. Zinco cabeças que se dize ser de las ançe mill Birgenes, que estauan en el oratorio.</i>	
<i>Vienes de Moratta remattados en el s^{or} Conde y de q no se a dado sattisfaz^{on}</i>	
<i>Yeguada</i>	
<i>Assi mismo por la pieça de Autttos hechos para la ventta y Adm^{on} de los vienes de Moratta y la de Posseesion tomada por el s^{or} Dⁿ Agustin Portocarrero, consta se embargo e ymbenttario una yeguada y Diferntes vienes de cassa, y que la yeguada se tassaron quarentta y ocho cabeças de yeguas Pottros y Pottrancas, perttenezientes a este concurso en veinte y siete mill seisç y treintta reales y trauendose a</i>	

Pregon para su venta se hizo Postura por Juan sAn jurjo, procurador en nombre de dho ex^{mo} s^{or} Conde de Altamira, de veinte y cinco mill R^s de vellon que dize que hecho el Rematte esta su ex^a Promptto a dar sattisfaccion, cuya Postura fue Admitida y en ella se hizo el rematte en quattro de mayo, del aó passa (sic) de mill settezientos y treze, y no se a hecho nottorio ni otra dilijenzia Alguna en orden a el 25.000

Viejes y Alajas de Cassa

[Al margen: Adjudicadas en Pago]

Assi mismo de los vienes y Alajas de cassa ymbenttriados en el Palazzo de Moratta y en casa de el Mayordomo que se mandaron transporttar a esta corte para su venta se dejaron de traer algunos por dezir los queria comprar dho sor Conde y tener combenenzia al Concurso y se tasaron en dha villa d Moratta, que los dbos vienes y su [f. 27] tassa en la forma siguiente	
Primeramente un calix de Platta con su Pattena y el vasso Dorado por Adentro pessa veinte y seis onzas que a quinze reales montta trezientos y nouenta R ^s	390
Mas un relicario d Bronze Dorado con dos Bolas de xptal en que se pone una ymajen muy pequena de Nra señora del Molino que esta despegada y en una cajita con un tafettancillo Berde, tasada en sesetta R ^s	60
Dos candeleros y una cruz de Bronze de Altar tassado todo en quinze reales	15
Un fronttal de cattaluga Adamascado de colores con sus zenefas correspondientes, tasado en zinquenta R ^s	50
Una sabanilla de Messa de Altar con Punttas Antiguas Rotta, tassada en siete R ^s y medio	7-17
Una Alba, Amito y zingulo ya viejo y remendado tasado en quinze R ^s	15
Un frontal de gassa Berde Bordado de colores tassado en quarentta R ^s	40
Unas bolsas de corporales Bordadas con sus sorporales denttro y dos tafettanes para poner sobre el caliz tassado todo en doze reales	12
Una casulla de Rasso Berde Dorado Anttguo con zenegas por medio de Bassa Bordada en Punttas de Diferentes colores con estola y manipulo que la tela en el ymbenttario se dize ser Rasso y es Piñela tassado todo en sesenta R ^s	60
Otra casulla de Damasco Berde con zenefa d Rasso Blanco de colores con su estola y Manipulo, tasado en quarentta y cinco R ^s	45
[f. 27v]	
Una Almoada pequena de Catalufa Poblada de lana, que sirbe de Atril tassada en siete R ^s y medio	7-17
Un misal Anttguo y muy malttratado tassado en veinte y quatro Reales	24
Un cofre hecho pedazos pequeno de cmino sin llabe en que esta el Recado de oratorio tassado en seis R ^s	6
Dos colchones de terliz, Poblados de lana malttratados tasados en quarentta R ^s	40
Quattro fundas de Almoadas de olandilla encarnada, Pobladas de lana tassadas en diez y seis R ^s	16
Dos Sabanas de lienzo Delgado malttratadas tasadas en treinta y dos R ^s	32
Tres Almoadas de lienzo Delgado malttratadas tasadas a dos R ^s	2
Una colchita Berde de Damasco Anttguo forrada en olandilla pequena y muy rotta tassada en doze reales	12
Diez cortinas de venttanass de cordellatte encarnado con sus zenegas guarnezidas de galon de seda dorada tasadas a treintta R ^s que monttan todas trezientos R ^s	300
Otras onze cortinas de Puerttas del mismo jenero con zenefas las tasaron a veinte y quattro R ^s cada una que monttan todas Duzienttos y sesenta y quattro R ^s	264
Tres zenefas sueltas del mismo ganero tasadas en Neube R ^s	9
Tres cortinas de venttanass de lienzo Delgado tasadas a veinte y cinco reales cada una monttan settentt y cinco R ^s	75
[f. 28]	
Otras quattro cortinas de lienzo Delgado para Puerttas, tasadas a diez y seis R ^s cada una montan todas sesenta y quattro R ^s	64
Una alfombra de cinco varas de largo y tres y media de Ancho del Cayro malttratada tasada en cien R ^s	100
Otra Alfombra turca pequea vieja y remendada tasada en veinte R ^s	20
Un tapette Azul y dorado rotttto y malttratado tasado en diez y seis R ^s	16
Otro tapette mas pequeno muy viejo tasado en diez Reales de vellon	10
Dos copas de Azofar se regulo su valor por Joseph Fernandez y por mi el Nottario en setentta y cinco R ^s de vellon ambas, y no se tassaron por estar en inttelligenzia se hauian de conduyr a Madrid.	75

<i>Dos murillos de Bronze, que pessarón sesenta y quatro libras, tassados en duzientos y reinta R^s</i>	230
<i>Assi mismo arroba y media de Hierro de los Pies de dbos Murillos y de una Panttalla, tasado todo en diez y ocho reales</i>	18
<i>Seis Bufetes de jaspe de tortosa, los dos snos tasados a zientto y veintte R^s cada una = tres quebraos a zinquenta reales cada uno, y al otro no se le dio valor por estar hecho pedazos, monttan los zínco trezientos y nouenta reales</i>	390
<i>Dos Bufettes de caoba lissos tassados a settenta y zínco R^s cada uno monta ambos zientto y iznquenta R^s</i>	150
[f. 28v]	
<i>Un bufette de Nogal viejo tasado en veintte R^s de vellon</i>	20
<i>Doze sillas de red de caña de yngalatterra Pinttadas de charol tasadas cada una a zien R^s monttan todas mill y Duizientos R^s</i>	1200
<i>Zinco camas de tablas taso cada una a diez y ocho Reales monttan todas Nouenta R^s</i>	90
<i>Veintte y dos silla de Badana con clabazon Dorad viejas, taso cada un a quinze reales y montan todas trezientos y treinta R^s</i>	330
<i>Una messa redonda de Pino grande dada de color tasada en veintte y quatro R^s</i>	24
<i>Dos mesas de Pino la una con dos cajones y la otra sin ellos que se reconoze hauerselos quitado tasada esta en quinze reales y la de ciones en veintte q ambas partidas montan treintta y zínco R^s</i>	35
<i>Otra mess de Pino que se doblan las tablas para cozina tasada en quinze reales</i>	15
<i>Otra messa de Pino d Reposteria de mas de dosvaras de largo con sus Pies ordinarios del mismo Pino tassada en quinze R^s</i>	15
<i>Quarentta y dos Barillas de hierro d puertas y Benttanas q aunq no s tasaron se hizo regulazion Berbalmente de ellas a razón de dos R^s cada una monttan todas ochenta y q^{ro} R^s</i>	84
<i>Dos banquillos pqueños Rasos de Badana nebra tassados ambos en ocho R^s</i>	8
<i>Settecientos y sesenta y siete Bidrios ordinarios en las Benttanas y Puerttas y siete Bidrios xpttales, q no se tasaron y Berbalmente se regularon los ordinarios a real y quartillo [f. 29] y los xptales a seis R^s de vellon</i>	1000
<i>Zinco faroles Grandes de Bidrio Maltrattados tassados a siete R^s y medio cada uno montan treintta y siete R^s y medio</i>	37-17
<i>Quattro cortinas de tafettan Anteadado y encarnado e medio de ellas, y los lados Alto y Bajo de tafettan Doble escarolado, muy biejo, no s tasaron y se hizo regulazion verbal de doze reales cada una ne todas quatro monttan quarentta y ocho Reales de vellon</i>	48
<i>Diez y siete figuras de Huessso sobre Peanas de diferentes generos y tamaños para sobre messas dadas de color de Bronze, que la mas estan quebradas, y algunas hechas pedazos tasadas todas en sesenta R^s</i>	60
<i>Una cuba de cabida de Duizienttas y treintta Arrobas de vino tassada a real y quartillo Arroba que monta, Duizientos y ochenta y siete R^s y medio</i>	282-17
<i>Una tenaja en la cueba de la casa del mayordomo a mano derecha cono se entra, de cabida de treintta y dos Arrobas poco mas omenos tassada a real la arroba</i>	32
<i>Otra que est ynmediata a ella de quarentta y zínco Arrobas, tasada ne quarentta y zínco R^s</i>	45
<i>Otra que esta ynmediatta a ella de quarentta y zínco Arrobas tasada en quarentta y zínco R^s</i>	45
<i>Otra en dho lado de cauida de settenta Arrobas tasada en settenta R^s</i>	70
<i>Otra a mano yzquierda la ultima de quarenta Arrobas tasada en quarentta R^s de vellon</i>	40
[f. 29v]	
<i>Otra siguiente a ella, como se sale de zinquenta Arrobas, tasada en zinquenta R^s</i>	50
<i>Otra siguiente a ella de treinta y zínco Arrobas tasada en treinta y zínco R^s</i>	35
<i>Otra que es la segunda de mano yzquierda como se enttra en cauida de quarentta y quatro Arrobas, tasada en quar^{ta} y quatro R^s</i>	44
<i>Otra que es la primera de mano yzquierda como se enttra de cauida como veinte Arrobas, todas al poco mas o menos tasada en veinte R^s</i>	20
<i>Y no se tasaron ni regularon los Mascarones por estar embuttidos en los zielos Rasos y creerse estan vinculados</i>	----- 6149
<i>Que dbos vienes son los que pareze se quedaron en Moratta en Poder de Dⁿ Fran^{co} Velez, y por el ex^{mo}, s^{or} Conde de Altamira Marques de Leganes, se pressentto Petizion, ofrezriendose a tomar dbos vienes, y dar en contado la mittad de la cantidad en que estan tasados, y pidiendo se le mandase a el Depositario le entregase dbos vienes pagando en contado dha mittad de su tasa sobre que se hizieron algunos auttos, y en onze de Diziembre de mill settecientos y treze, por uno Probeido por le s^{or} Vicario,</i>	

se dijo quedandose por parte de dho S^{or} Conde, el valor enteramente de la tassa de las doze sillas de Red de ynglaterra, y de las veinte y un cortinas de cordellate con sus xenegas, y de las tres xenefas sueltas, y de el caliz y Pattena, y la mittad de la tasa de los demas [f.30] vienes muebles que se hallaban en dha villa de Morata, (exceptto las Pinturas) y constan do hauer sattisfecho la cantidad que ymportasse a Joseph fernandez, Depositario de Alajas en esta corte; se declaraba por Remattados dhos vienes en dho s^{or} Conde, y se diesse el Despacho Combeniente, para que Dⁿ fran^{co} vele^z, se los entregasse a su ex^a y en este estado se quedo, sin hauer hecho notorio este autto ni constar del entrego del Dinero ni de la Alajas; y Regulados dhos vienes en conformidad de dho auto monitta toda u tassa seis mill xiento y quarentta y nueve eales; y de ellos los Dos mill xiento y sesentta y tres reales son del valor del caliz y Pattena, cortinas y sillas, que se mandan pagar por enttero y la mitad de los tres mill nueveçientos y ochenta y seis R^s, que ymportt la tassa de los demas vienes quedan liquidoss, mil nueveçientos y Nouenta y tres reales que junttos con los Dos mill xiento y sesentta y tres, de las Alajas cargadas por toda su tassa, componen las dos partidas quattro mill, xiento y xinquenttta y seis R^s, que es lo que se deuera pagar po dho s^{or} Conde, salbo heror

4156

Assi mismo de dhos vienes Muebles ymbentariados por libres, hecho el reconozim^o por Dⁿ Manuel de Abellan, d los que eran comprehendidos en los que se [f. 30v] piden por dho señor Conde como propios del Mayoraçgo, expressa ser parte de las tapizerias vinculadas y que se piden por dho señor Conde, los paños siguientes

Tapizes que quedaron en Mo
ratta q se dize son vinculados

Un paño de tapiç de lana y seda de dos varas de largo, y dos quartta de Ancho que es sobre ventana
Otro del mismo genero de dos varas de largo y quattro de Ancho de sobre puertta
Otros dos Paños de tres Baras de caida y de ancho bara y media, para enttrebentanas
Que dhas quattro piezas dize son de la tapizeria Historia de jupitter y Diana, Dadiua del s^{or} Rey de franzia, Luiz Dezimo terçio q es la primera que se expressa en el cottejo de dho señor Conde
Otto Paño de seda y oro, que tiene de Ancho seis varas menos quartta y de caida quattro Baras y tres quarttas, el qual dize es de la tapizeria de oro y seda Historia de Pomona de figuras grandes, que tambien se expresa en dho Cottejo, y dhos xinco Paños mediante dho reconozimiento, se quedaron en Moratta como vienes vinculados

Assi mismo expresa el referido Dⁿ Manuel de Abellan, en dho Reconozimientto, que de las Pinturas que se piden por dho s^{or} Conde de las vinculadas entre las que estan en el Palaçio de dha villa de Moratta ay las sig^{es}

Pinturas de las vincu
Ladas que se piden

315. En el dormitorio del quartto vajo se hallo una Pintura de Santiago con un báculo en la mano un libro en ottra y una calabaza vara de Ancho y una y quartta de Alto, del españoletto el qual esta añadido por Arriba y es la del numero del marjen, tasada según el cottejo en trezientos R^s 300
320. en dho dormitorio, la madre Ana de san Bartholome, de medio cuerpo del numero del marjen que tambien esta Añadida, su tassa xiento y xinquenttta R^s 150
813. Otra Pintura de san fran^{co} de Asis, con un Angel que esta tocando una Biguela de vara y tres dedos de Alto y de Ancho vara menos ochabo su numero el de el marjen tassada en quatroçientos R^s 400
en la pieza vaja que cae a la huerttas
658. Una Pintura de vara y terçia de Ancho y vara y dos terçias de Alto, un pais en q esta un hermitaño senttado escribiendo, y es del numero del marjen, tasada en quinientos R^s 500

AnteCamara del
quartto Alto

526,528,529,530,531,535,537. Mas se hallaron en dha Antte Camara, ocho copias de los doze meses del año, del vazan de tres Baras de Ancho, la del numeroquinienttas y veinte y nueve; y en las demas [f.31v] ay alguna diferencia de menos en lo ancho y la del numero quinienttas y treinta y uno esta diuidida en dos Pedazos y en el uno esta el numero antiguo y las seis restantes no tienen numeros Antiguos, aung se reconoze ser de una misma mano, y respecto de constar porel ymbentario General eran doze la dhas Pinturas, estando las quattro restantes en Madrid, se reconoze ser las dhas ocho Pinturas que se hallan en esta villa las que pide su ex^a, pero no estando las quattro en Madrid, faltan las dhas quattro y haviendo corttado las seis algunas Porçion de lo ancho para ygualar los huecos de la

<i>Pared, se puede Discurrir que tarian (sic) los numeros demas de que en otras de las vinculadas tampoco se ballan los numeros; estan tassadas a quattrozienttos R^s cada una</i>	3200
<i>Oratorio del quartto pral</i>	
<i>859. Un lienzo de xpto a la columna, de mas de vara de Alto, y menos de Ancho del numero del margen su tassa zientto y zinquenta R^s</i>	150
<i>795. En dho oratorio una Pintura de nra s^{ra} con el niño Jesus Durmiendo, y Nra s^{ra} le esta coronando con una guirmanda de flores, y esta Añadida y en Obalo tassada en mill R^s</i>	1000
<i>Dormitorio Alto</i>	
<i>1108. Una Nra s^{ra} con el Niño que le tiene denajo [f.32] del Brazo, Assido con la mano yzquierda santa ysauel san Juan y un Angel que le pone una guirnalda de flores, dos varas y medio de Alto y una vara y dos terzias de Ancho tasada en mil y Duços R^s</i>	1200
<i>809. EN dha pieça una Nra s^{ra} con el niño que le hecha los Brazos al cuello y Nra s^{ra} tiene una mano denajo del pie del Niño, la qual esta Añadida por Arriba, y por Abajo tasada en mill Reales de vellon</i>	
	<u>1000</u>
	7900

Como ttodo lo referido consta mas largamente, de los autos de dho concurso ymbentarios hechos en esta cortte y en dha villa de Moratta Remoziones de ellos, reconozimienttos Remattes y demas diligenzias que por ahora para, todo en mi poder original a q me remito, y para que conste en virtud del auto y Pedimento del otro si de la Pettizion que ba por Cabeça lo firme en Madrid, a veintte y un dias del mes de febrero. Año de mill settezientos y quinze.

Santiago de Therreros

DOCUMENTO 14

Inventario de los bienes de las Casas de la calle de San Bernardo para su alquiler al conde de "Kisingeg". 15 junio de 1726 A.H.P.M. 14.676, f. 103 y ss.

En 15 de junio de 1726.

Entrega de Pinturas vidrios y estatuas echa por la ex^{ma} ss^{ma} Marq^{sa} de Astorga al ex^{mo} ss^{or} Conde de Kiningig y obligacion que por una y otra parte se contrabe.

[...] [f. 105]

Pieça de las Bovedas

1º Pieça

Un quadro de dos varas y media de Alto y tres de ancho poco menos es una battalla tiene un desgarron con el numero 2244

[f. 105v]

Otro del mismo tamaño es Lerida sitiada por enrique de Lorena Conde de Arcout y socorrida por el marqués de Leganés numero 1146

Otro de dos varas y terzia de Alto y dos y q^{ta} de ancho, y dos y q^{ta} de ancho es el castillo de s^a juan, n° 2243

Otra Pintura por sobre puertta es un retrato de Belasquillo de mano de Tiziano estta vestido de Pardo con un papel en la mano n° 2242

Otra Pintura de dos varas, y media de Alto y una vara de Ancho es otra vattalla con el n° 2241

Otra Pintura de dos varas y media de alto y tres y media de Ancho es otra batalla numero 2240

Segunda Pieça

Un quadro de dos baras, y media de alto y dos menos quartta de Ancho es el Passaje del exercitto del Señor Marques de Leganes passando a socorrer a Turin siendo capitán de la Italia, n° 2239

Un retratto de una muger de mas de medio cuerpo con un papel en la mano que dize Gonzaga n° 2238

Un Pais de vara y media en quadro numero 2237

Otra batalla de dos varas y media de alto y tres y media de ancho n° 2236

Un Retratto de cuerpo enttero de la Reyna [f. 106] de Polonia de dos varas, y media de alto y dos menos quarta de Ancho n° 621

Otro retratto del mismo tamaño de la Duquesa de Saboia, n° 625

Terzera Pieza que es donde esta el Pozo

Un quadro de dos varas y media de alto y lo mismo de Ancho es una batalla n° 2231
 Una sobre puertta de vara y quartta de Alto poco menos de Ancho es susana en el vaño y dos Biejos, asomados por una ventana es de la escuela del Tiziano n° 24
 Otra Batalla de dos varas, y media de alto, y tres varas de Ancho, n° 2232
 Otro del mismo tamaño de otra Batalla dada por el Marques de Leganes en Milan, n° 2233
 Otra Batalla de dos varas y media en quadro n° 2234
 Otro Quadro de dos varas poco mas en quadro es una Plaza, n° 2235
 Otro quadro de dos varas y media de alto y quatro menos quartta de ancho es la Plaza de turin sitiada, n° 2225
 Una sobre Puertta es un retratto de vara y quartta de Alto, y de Ancho una vara numero, 94
 Otra Pintura con marco de dos varas y media de alto y tres de Ancho es la Plaza de turin ganada por Ynterpresa del Principe [f. 106v] de Saboia llamado thomas hizo con la gente del Marques de Leganes n° 2226
 Otro Quadro de quatro varas menos quartta de Ancho es Lerida sitiada, n° 2227
 Una sobre Puerta de mano de Juan Anamur de tres quarttas de Alto, Bara y media de Ancho tiene pescados caracoles, y coral, n° 150
 Un retratto sin marco de medio cuerpo vestido de Golilla a lo anttigo n° 2228
 Otro retratto en tabla de una mujer de media vara de Alto, y una terrzia de ancho n° 1642

Escalera como se ba al oratorio del qº vajo

Un Quadro de dos varas y media de Alto y dos de ancho es el sittio, y toma de castteldans para el socorro de Lerida por el Marques de Leganes, n° 2230
 Otro Quadro del mismo tamaño, es el Guadiana numero 2229

Pieza de Adentro

Un Quadro de la Plaza de Riba Altit de dos varas y media de Alto, y dos de ancho numero 2220
 Otro Quadro de quatro varas y quartta de ancho, y dos y media de alto, es otra plaza, n° 2221
 Un florero por sobrepuertta con el n° 2222 [f. 107]
 Otro Quadro de dos varas y media de alto y tres varas de ancho es el sittio y toma de Berba y crecenttin, n° 2223
 Un retratto de medio cuerpo de una mujer de la escuela del Tiziano, n° 14
 Otro Quadro de dos varas y media de alto y tres y media de ancho es la Plaza de Pontesttura en el Monferratto ganada por el Marqº de Leganes, n° 2224
 Otro florero por sobrepuertta, correspondiente al del numero 2222

Repostería

Un quadro de dos varas y media de alto y tres y media de ancho es la Plaza de Bren n° 2251
 Otro quadro de dos varas y media de ancho, y bara y media de alto es otra Plaza, n° 2252
 Otro Quadro de dos varas y media de alto y tres, y media de ancho es otra Plaza n° 2253
 Otro Quadro de dos varas y media de alto, y dos y quartta de ancho es la Plaza de Santtia n° 2254
 Otro quadro de dos varas y media de alto y lo mismo de ancho es la Plaza de bastti Ganada por el Marques de Leganes n° 2255
 Una sobrepuertta de vara en quadro es Benus con un Basso en las manos, y su Hijo a las espaldas, y un Baco que la esta coronando [f. 107v] con una Guirnalda y una Ninfa n° 26
 Otro Quadro es la Plaza de Moncaluo n° 2256
 Otro Quadro es la Plaza de villa Nueva de bastti con el n° 2257
 Una sobrepuertta es una mujer con la caueza del Bauttistta en la mano que la tiene en un platto de la escuela de Tiziano n° 26
 Un Pais de media varas de alto y una vara poco mas de ancho, n° 505

Callejón

En este Callejon hai doze Pinturas que de las doce no se conoce si no es una Batalla que esta a la entrada, y un sº sebastian que las demas estan maltratadas

Quarto Bajo

Antesala

Una sobrepuertta donde estan unos Hombres riñiendo juntto a una bostería n° 87
 Un quadro original de Pedro de Vos de dos varas y media de Alto, y tres y media de ancho, es una cazeria de dos lobos acometidos de diferentes perros n° 2287
 Una sobrepuertta de dos varas y tterzia de alto, y una de ancho, donde hai quatro figuras pequeñas n° 107
 Otro Quadro de mano de Pedro vos de tres varas, menos quartta de alto y quatro [f. 108] de ancho donde ai un tigere acometido de nueve perros n° 2288
 Otra Pintura de tres varas de alto, y dos y quartta de ancho de mano de un Yttaliano, n° 335

Una sobrepuertta de tres quarttas de alto y dos Baras poco mas de ancho donde ai un Hombre, y una mujer, n° 716
Otro Quadro de tres baras de alto, y dos y quartta de ancho donde ai todo genero de Pagaros de mano de un Italiano numero 1283

Otro Quadro del mismo tamaño donde ai un Hombre a caballo en un caballo tordo y estta dando Limosna a un Pobre, y un Perro que ba corriendo adelante n° 128

Una sobre Ventana de tres quarttas de alto donde estta pintada una anttiguiedad n° 719

Un pais de mano de un Italiano de Diferentes figuras, y arboledas, n° 655

Otra sobre Ventana de dos baras, poco mas de ancho, y tres quarttas, de alto donde estta una mujer, n° 713

Un Pais de mano de un Italiano de quattro v° de alto y dos y media de ancho de distintos Arboles, y una mujer n° 657

Una sobre Bentana de tres quarttas de alto y dos baras de ancho no tiene numero [f. 108v]

Un Pais de dos baras y media de Alto y dos baras de ancho, donde ai una arboleda y diferentes personas, y enttres ellas un Hombre que tiene un caballo blanco del freno y otro aziendo cortesías n° 2289

Una sobre venttana de Distintas figuras de tres quarttas de alto; y dos varas de ancho, n° 720

Otro Quadro donde ai dos Hombres que iban de Camino el uno besttido de hazul de meno de un Italiano n° 2290

Pieza Cuadrada

Un Quadro de tres baras de alto y dos de ancho copia de Rubens es Daniel en el lago de los Leones n° 325

Un Quadro grande copia de rubens donde ai quattro Niños desnudos que esttan sentados y tienen en medio unas Palomas y una cinta de todo genero de fruttas que coje de parte a parte n° 2291

Una sobre venttana de tres quarttas de alto y dos varas y media de ancho donde ai diferentes fruttas n° 353

Otro Quadro de dos baras, y quartta de alto y dos escasas de ancho de mano de un Ytaliano es judic con la cabeza de olofernes n° 854 [f. 109]

Otra sobrepuertta de tres quarttas de alto, y dos baras poco mas de ancho donde ai diferentes figuras n° 2292

Otro quadro de vara y media alto, poco mas y una y media de ancho, es nra señora con el Niño s^{ta} Ana, s^{ta} Isabel, y sⁿ Juan de Mano de Rafael de urbina aunque se duda si es original n° 1

Una sobrepuertta donde estta pintado un retratto de medio cuerpo de mano del españoletto, aunque se duda si es copia n° 2293

Otro Quadro original de rubens es el robo de las Donzallas tiene de alto bara y media y de ancho mas de tres baras n° 1210

Una sobrepuerta de Judic, y Holofernes de mano de españoletto aunque se duda, y se dice ser de un Ytaliano n° 1103

Otro Quadro de tres baras poco menos de alto; y dos y media de ancho es una cazeria copia de rubens, n° 231

Un florero por sobre puerta con dos canastillos de frutta de mano de un flamenco n° 110

Una sobre venttana de tres quarttas de alto, dos baras y terzja de ancho de diferentes fruttas y un jarro sobre una salbilla n° 109

Quartto terzero que llaman de las marinas

Un Quadro de dos varas menos quarta de alto y [f. 109v] una bara de Ancho a donde estta europa con Júpiter en figura de Baca con una Guirnalda copia de un Yttaliano n° 817

Un florero en uña que tiene de alto una vara y de ancho bara y media n° 1232

Un Quadro de tres baras en quadro poco mas donde esta Apolo desollando a un sátiro de mano de Joseph Ribera llamado el españoletto n° 2294

Una sobreventtana de tres quarttas de alto dos varas y quarta de ancho con dos perros uno blanco y otro pardo de mano de un Ytaliano n° 2295

Otro Quadro de vara y media de alto, y lo mismo de ancho donde ai dos Gitanas y la una diziendo la buena ventura a un labrador n° 753

Una sobrepuertta de tres quarttas de alto donde ai nabios n° 36

Otro Quadro de vara y quartta en quadro de mano de un Italiano es un cupido que estta dormido sobre el vrazo derecho n° 816

Otro Quadro de vara y media de alto, y dos y quartta de ancho de la escuela de Rubens donde ai siette figuras de mujeres que están rodeadas de todo genero de flores y un angel enzima que tiene alas en los pies n° 1243 [f. 110]

Un retratto de medio cuerpo de la Princessa de Conde copia de rubens de vara y tterzja de alto y mas de vara de ancho n° 326

Un Quadro de dos baras, y media de alto y tres poco menos de ancho es un Bodegon de mano de esnidens donde ai toda suertte de frutas y una Aguila colgada de un garabatto, y un chico que la quiere coger del pies y otras quatro figura n° 321

Una sobrepuertta de un retratto de mediocuerpo de un enperador que se dice carlos 5° de mano del tiziano n° 13

Otro Quadro de bara y media de alto y dos y media de ancho donde ai cinco figuras mettidas entre Zipro de flores escuela de rubenes compañero del de enfrente n° 1242

Otro Quadro debajo de este de Joseph ribera llamado el españoletto es un viejo medio desnudo que esta durmiendo y echado sobre el brazo izquierdo n° 2297

Una sobrepuertta de tres quarttas de alto y dos varas y quartta de ancho es un nabio compañero del de enfrente n° 2298

Quarta Pieza que llaman recibimiento

Un florero por sobrepuertta de tres quartas de alto y dos varas y terzia de ancho numero 2268

Un quadro de mano de un flamenco es Orfeo aro [f. 110v] diado de todo general de Animales que tiene de alto dos varas y terzia, y de ancho dos baras n° 132

Un quadro de mano de Pedro de Vos donde ai un Leon mattando un jabali n° 2269

Una sobrepuertana de tres quarttas de alto y dos baras y terzia de ancho donde ai un ramo de flores con cintas a los lados numero 2270

Otro Quadro de tres varas de alto donde ai un lobo acometido de cinco perros de mano de Pedro de vos n° 67

Una sobre ventana en un florero de tres q^{tas} de alto dos varas y terzia de ancho n° 2271

Otro Quadro de dos varas y media de alto es ercules despedezando un Leon original de rubens 1198

Un florero por sobrepuertana de tres quartas de alto dos varas, y terzia de ancho n° 2272

Otro Quadro de dos varas y media de alto y tres de ancho original de rubens es ercules peleando con un oso y un leon muertos a los pies n° 1199

Otro florero por sobrepuertana de tres quarttas de Alto y dos varas y terzia de ancho n° 2273

Un Quadro de mano de Pedro de vos de dos varas y media de alto y tres menos quarta de [f. 111] ancho donde ai un jabali acometido de seis perros, y un hombre n° 1280

Un florero por sobrepuerta de tres quarttas de alto y dos baras y terzia de ancho n° 2274

Otro quadro de tres varas de alto y dos menos quartta de ancho donde ai un Jabali colgado y abierito y un perro blanco con pintas le esta lamiendo la sangre del ozico de mano de Pedro de vos n° 102

Otro Quadro de dos baras y media de alto y lo mismo de ancho es un tigere acometido de ocho perros de mano de Pedro de bos numero 1279

Un florero por sobrepuertta de tres quarttas de alto dos baras y terzia de ancho este y todos los floreros de esta Pieza son de mano de un flamenco n° 2275

Otro Quadro de mas de cinco baras digo seis baras de ancho y tres de alto es una caza de jabalies de seis pequeños y uno Grande y catorce perros y un perro tiene cojido a un jabali pequeño es de mano de Pedro de Bos n° 2276

Debajo de este ai en la chimenea un quadro en tabla de vara, y media de ancho y una de alto donde ai dos Gallos riñiendo, y dos gallinas n° 2277

Oratorio

Un quadro de tres baras de alto, y dos y quarta [f. 111v] de ancho es Cristo resucitado de mano de un flamenco n° 2278

Otro Quadro de dos varas de alto de la misma escuela es un s^a fran^{co} Xavier n° 176

Otro Quadro de la misma escuela del mismo tamaño es un s^a fran^{co} de basis n° 170

Otro de tres baras de alto y dos y media de ancho es la asumpcion de nra s^a de mano de un flamenco 2279

Otro Quadro Igual de un s^o Domingo de la escuela flamenca de quien son los dos S^a fran^{cos} y el s^a Pedro de Alcantara n° 171

Otro quadro de bara y quartta de alto, y una Bara de ancho es nra s^a con el Niño en los Brazos de mano de un flamenco n° 7

Otro Quadro de mas de tres baras de alto y dos y media de ancho es el Nacim^{to} del Niño dios de mano del españoletto llamado Joseph ribera n° 2280

Un s^a Pedro de alcantara de dos varas y media de alto y una de ancho escuela flamenca n° 175

Otra Pieza que se sigue

Un Retrato de cuerpo enttero de la Madre sor dorotea Hija del emperador Rodolfo de mano de un Ytaliano n° 487 [f. 112]

Un retrato de la Duquessa de Saboia que tiene en la mano un zetro, y en el pecho una cruz n° 1088

Otro quadro de mano de un Italiano donde esta chirstto bechando los judios del templo, y esta maltratado n° 999

Otro Quadro de bara y quartta de alto y una de ancho poco mas es s^a Pedro mettido en la carzel esta recostado sobre el vrazo derecho de mano de un Italiano n° 811

Un retrato de un Principe tiene de alto bara y quartta escassa y una de ancho de mano de Bandic n° 1027

Otro quadro sin marco de tres baras de alto y quatro y media de ancho es una cazeria de un Leon acometido de Diferetes perros de mano de Pedro de Bos n° 2281

Un retrato de enrique 4º de Francia el soldado nº 431

Otro Quadro maltratado sin marco y es de xpo quando andaba en el mundo numero 2282

Pieza del Chocolate

Un retratto del Archiduque Alberto de cuerpo enttero nº 477

Otro retrato de medio cuerpo Vestido de Negro con un Palo en la mano esta p̄sobrepuerta nº 2300 [f. 112v]

Una fabula de mano de esniders donde esta una garza acometida de dos Alcones numero 212

Una Batalla de mano del Broncino nº 2301

Un retrato cuerpo enttero de Dª ana Hija de Phelipe 3º mujer que fue de Luis Rey de Francia nº 435

Otro retratto de Phelipe el hermoso Padre de Carlos 5º de cuerpo enttero nº 402

Un quadro de dos baras y media de alto del españoletto donde están desollando a sª Bartolomé que esta mui maltrattado nº 2302

Un retratto de cuerpo entero de dos baras y media de alto y lo correspondiente de ancho nº 492

Otro de cuerpo enttero del mismo tamaño nº 1093

Otro de la condessa de Monttery de cuerpo enttero del mismo tamaño sin numero

Galeria grande del qº rajo

Un Pais de mano de Sniders de dos baras y media de alto y bara y media de ancho donde estta un Burro pequeño cargado de todas biandas y un hombre junto del nº 71 [f. 113]

Un quadro es una cazeria de un Benado con diversos perros de tres baras de alto y lo correspondiente de ancho y un Hombre tocando una Bozina nº 1282

Otro Pais por sobrebentana es una fabula de Ovidio de mano de horrente de tres quarttas de alto y dos baras de ancho nº 1157

Otro quadro deseis baras de largo y tres de alto donde ai un Zierbo acometido de siete perros de mano de sniders nº 155

Otra sobrepuerta de tres quarttas de alto y dos baras de ancho es una fabula de mano de horrente donde ai un dragon y tres hombres nº 2267

Otro Quadro de seis baras de ancho y tres de alto de mano desniders donde ai dos osos acometidos de nueve perros nº 2263

Otra sobrepuertta de tres quartta de alto y dos baras de ancho es una fabula de mano de Horrente nº 1161

Otro Quadro de seis baras de Ancho, y tres de alto de mano de Sniders de un xierbo y un Paleto acometidos de doze perros nº 2264

Otra sobrepuertta fabula de Ovidio de mano de Horrente como las otras nº 2265 [f. 113v]

Otro Quadro de tres baras de alto y quatro de ancho donde estta rubens retratado estta a caballo, y su mujer con un alcon en la mano y su Hijo que estan en caza de lobos, y rubens estta en un caballo tordo, y dos Hombres todo de su mano nº 1125

Un pais de mano de un flamenco de dos baras y media de alto, y dos de ancho nº 193

Una sobrepuertta de mano de horrente de tres quarttas de alto y dos baras de ancho nº 1159

Otro Quadro, y es un Pais de mano de un flamenco donde ai dos Zigueñas y el Conuete de la zorra que la combidaron a comer a condicion de que auia de sacar de una redoma la comida nº 166

Otra sobrepuertta de mano de Horrente de tres quarttase alto y siete quartas de ancho de una fabula nº 2259

Un quadro de mano de un flamenco de bara y terzia de ancho y siete Quarttas de alto donde ai pinttado un lobo acometido de diferentes perros nº 1286

Otra fabula de Obidio por sobreventana [f. 114] de mano de Horrente de tres quarttas de alto y siete quarttas de ancho nº 1155

Otro Quadro de Mano de un Ytaliano de dos baras menos quartta de alto y bara y tercia de ancho de un Benado hacometido de quattro perros nº 1285

Otra sobrebentana de mano de un Ytaliano de tres quarttas de alto y siete de ancho nº 1153

Otro Quadro de dos baras menos quartta de alto y de ancho bara y terzia donde ai dos Hombres y dos caballos de mano de un flamenco nº 2260

Otra sobrebentana de mano de un Ytaliano de tres quarttas de alto y siete de ancho nº 1156

Otro Quadro que tiene de alto siete quarttas y de ancho cinco quarttas dodne ai una cabra que estta mamando un zorro de esta de mano de Pedro e Bos nº 192

Otra sobre ventana, es una fabula de Ovidio de mano de Horrente donde ai distintas figuras tiene de alto tres quartas, y de ancho siete quartas nº 1154

Otro Quadro de siete quartas de alto y bara y terzia de ancho de mano de Pedro de Bos es un Perro que al pasar por un Puente [f. 114v] solto un pedazo de carne que llebaba porque se lo hizo mas grande la sombra del agua numero 190

Otra sobre ventana es una fabula de mano de un Ytaliano de tres quartas de alto, y siete de ancho donde esta pintado el dios Marte y dos mujeres n° 2261

Otro Quadro de siete quartas de alto de mano de un flamenco donde ai un Pajaro grande que parece un bico y dibersos pajaros pequeños n° 2262

Otra sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho donde ai tres Personas Grandes y dos Pequeñas que parece de Horrenten° 1162

Otro Quadro es un Pais de siete quartas de alto, y bara y terzia de ancho donde esta un Ermitaño yncando de rodillas delante de un crucifijo n° 659

Una sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho donde ai una cazeria de mano de un flamenco n° 714

Otro Quadro de bara y quartta de ancho y siete quartas de alto es un perro grande atado a una cadena de mano de un Ytaliano n° 590

Otra sobrebentana de tres quartas de alto y siete de ancho es un bodegón de mano de un Ytaliano n° 1160 [f. 115]

Un Quadro de dos baras y media de alto y dos de ancho donde ai cuatro jabalies Pequeños acometidos de tres perros de Mano de Sniders, n° 164

Otra sobre ventana de tres quartas de alto y siete de ancho es una fabula de mano de Horrente, n° 1158

Sala de las Batallas

Una Batalla de bara y media de ancho de mano de Nobeliars, n° 119

Otra Batalla de bara y media e quadro r. sobrepuerta de mano de eneiars n° 120

Otra Batalla de dos baras y media de alto y tres quarttas de ancho del mismo autor n° 114

Otra Batalla del mismo tamaño y del mismo autor n° 118

Otra Battalla del mismo tamaño y el mismo autor n° 649

Otra Battalla del mismo tamaño y del mismo autor n° 115

Otra Batalla de dos baras de ancho y dos y media de alto del mismo autor 2304

Otra Battalla por Sobrepuerta de bara y media de ancho y una de alto de mano de Nobeliars, n° 76

Otra Batalla de dos baras de alto y tres de an [f. 115v] cho de mano de enoiars n° 2305

Otra Battalla de sobrepuerta de bara y media de ancho y una de alto de mano de Nobiliars, n° 75

Otra Battala de dos baras de alto y tres de ancho de mano esneiars n° 652

Otra Battalla del mismo tamaño y el mismo autor, n° 116

Otra Batalla del mismo tamaño y el mismo autor n° 651

Otra Batalla del mismo tamaño y del mismo autor, n° 111

Otra Battalla por sobrepuerta de mano de Nobeliars, n° 121

Otra Battalla por sobre puerta del mismo autor, n° 72

Un Retrato de Phelipe 4° con Belasquillo que esta vestido de negro y un Penacho en las manos, y un caballo blanco de tres baras de alto; y dos de ancho copia de jordan, n° 122

Ora Batalla por sobrebentana del mismo tamaño que la correspondiente de mano de Nobeliars, n° 73

En esta pieza ai los Quadros sueltos sig^{tes}

Un Quadro con zínco perros que acometten a un Benado y una zierba con [f. 116] marco negro de dos baras y quartta en quadro n° 1281

Otro Quadro en que ai diferentes Pajaros y abes de poco menos de tres baras de ancho con marco negro n° 399 = esta estaba en la ante Camara de los Señoritos

Otro Quadro en que esta picandose un Gallo con un Pabo de tres baras de ancho n° 234 = estaba en el mismo paraje

Otro quadro en que esta pintado la Derrota de Rauttela esta maltratado de dos baras de ancho n° 2534 = estaba en el Gabinet de mi señora

Otro Quadro de quatro baras de ancho y tres y media de alto sin marco en que ai todo genero de abes Maiores n° 2388

Otra Pintura en que estan dos leones, y un Benado de dos baras de ancho n° 2381

Otra de dos baras y meda de alto y tres y media de ancho con todo genero de Pescados y pintado el Dios Neptuno con el n° 99

Otra Pintura apaisada de dos baras de ancho con marco negro en que esta un Jabali con dos Perros n° 162

Otra Pintura en que esta un caballo y Diferente Lobos de tres baras de ancho de mano de un flamenco n° 198

Otra Pintura de una Lucha de Perros con [f. 116v] un leon y un hombre montado a caballo con su Lanza de cinco baras de ancho con Marco negro n° 1277

Otra en que esta un Perro desollando una Cabeza de Baca de dos baras y media de ancho, n° 153

Otra en que estan tres Lobos luchando con Perros apaisada de tres baras y media de largo y zínco de ancho n° 157

Segunda Pieza que se sigue

Un Pais de mano de un flamenco de dos baras en quadro donde ai algunas figuras n° 205
 Otro Quadro por sobre venttana es una fabula de mano de Horrente en que ai una Ninfa conberttida en arbol n° 79
 Un Retratto de la Princesa De curiñano de dos baras y media de alto y bara y media de ancho, n° 975
 Otro Retratto de un emperador que no se sabe quien es n° 831.
 Un Quadro de zinco baras de ancho y tres de alto en que esta un Biejo a caballo y lleba todo hajuar de cozina esta hablando en una pastora esta maltratado n° 2307
 Uin quadro de bara y media de alto y dos [f. 117] de achó donde ai un zarzal y frutas de mano de Sniders, n° 152
 Otro Quadro de dos baras de alto, y tres de ancho es un triunfo romano de una mujer coronada de laurelas, n° 806
 Otro Quadro de Zinco baras de ancho donde esta nra s^{ra} dando de mamar al Niño y sⁿ Joseph durmiendo, n° 1212
 Una sobrepuertta en que ai diferentes biandas una cabeza de un jabali una Langosta marina en un platto un perro, y algunas abes n° 237

Entrada del oratorio

Una Pinttura de sⁿ Agusttin de bara y media de alto y bara y quartta de ancho de mano de un Yttaliano, n° 1308
 Una Pinttura de Sⁿ Agusttin de bara y media de alto y bara y quartta de ancho de mano de un Yttaliano n° 1308
 Una Pinttura de sⁿ Juan Baupistta en el desierto junto a una fuente es original de Jacobo de Palma, n° 183
 Ora Pinttura de bara y quartta de alto y una de ancho de una Ymagen de nra s^{ra} con el Niño desnudo en los brazos es de la escuela de rubens n° 267
 Una Pinttura de Nra S^{ra} esta por sobrepuertta numero 1090
 Otra Pinttura de dos baras y media de alto de Sⁿ Anttonio con el Niño es orijinal de un Yttaliano n° 2308
 Otro quadro de bara y media de alito; y bara y [f. 117v] quartta de ancho con sⁿ Joseph y el Niño y nra s^{ra} de mano de un flamenco numero 2309

Oratorio

Un Quadro de dos bara y quartta de alto y bara y media de ancho donde ai Nabios n° 787
 Otro Quadro de tres baras de alto y vara y media de ancho esta Asumpcion de christo de mano de un flamenco n° 182
 Otro quadro de un sⁿ Geronimo que esta orando delante de un cruzifixo copia del españoletto, n° 295
 Otro quadro de tres baras de alto; y dos de ancho de nⁿ Sⁿ Agusttin de la escuela de Rubens n° 178
 Otro Quadro de la misma Escuela; y es de nra señora que esta senttada en la falda de s^a Ana; y tiene el Niño debajo del brazo que esta jugando con un cordero n° 1094
 Otro Quadro en el frontis de dos baras de ancho y tres de alito de un sⁿ sebastian asaetteado y un viejo sacandole las saettas una mujer le esta ungiendo y otra esta con unas flechas en la mano y un angel con una corona y palma n° 1145
 Una Pinttura de nra s^{ra} por sobrepuertta en el Niño asido del brazo a un lado san Joseph y sⁿ Juan es copia de rafael [f. 118] de urbina n° 1102
 Otra Pinttura de nra s^{ra} copia de ribera con el Niño, que esta cogiendo flores tiene dos baras en quadro n° 2310
 Una sobre benttana de un sⁿ sebastian asaettado original de un auttor Yttaliano n° 2311
 Una Pinttura de la huida de exipto con un marco negro y pestiña dorada de bara y media de ancho es original de Brocachino antiguo n° 796
 UIn Pais de bara y quartta de ancho y lo mismo de alito donde ai algunas figuras y arboledas n° 239
 Una s^{ta} Cattalina por sobrepuertta de bara y terzia de alito y una bara de ancho esta aziendo orazion delante de un crucifijo de mano de un flamenco n° 8

Galeria que se sigue

Uin retratto de un emperador de medio cuerpo n° 825
 Otro retratto de Dⁿ Enrrique de Juzman hijo de Dⁿ Pedro de Guzman Primero conde de Olibares n° 451
 Un Pais de mas de quatro baras de ancho y dos varas y terzia de alto de mano de sniders, tiene una ermita, y un ermitaño y frailes, n° 130 [f. 118v]
 Una sobrepuerta del mismo autor de bara y media de ancho y una de alto donde ai un gatto mattando un gallo n° 494
 Otro Pais de quatro baras de ancho y dos y media de alito hecho en versallas en el esta xpto con la cruz a cuestras y un hermitaño al otro lado n° 2312
 Una sobrepuertta de mano de mallorquin donde ay Nauios dando fuego a una zñudad numero 511
 Un Quadro de bara y terzia de ancho y vara de alito donde ai un hermitaño haziendo orazion delante de una cruz, de mano d un Yttaliano n° 660

- Un Retatto de un emperador que no se saue quien es por sobre Puerta n° 2313
 Un fruttero por sobre venttana de mano de un Yttaliano n° 2314
 Un Pais de mano de mompar de dos varas y terzia de alto y lo mismo de ancho poco menos n° 131
 Otro fruttero por sobreventtana de mano de un Yttaliano n1 2315
 Otro Pais de dos varas y terzia de alto y lo mismo poco menos de ancho de la misma mano que la antecedente n° 127
 Un fruttero por sobre venttana donde ai un barro y una jarrita n° 2316 [f. 119]
Salon que esta entre los dos Patios
 Un retratto de cuerpo enttero de la condesa de vargas vestido de lutto n° 482
 Otro retratto de cuerpo enttero del marques de Aytona n° 613
 Un quadro por sobre Puerta de mano de un Ytaliano donde ai un Perro comiendo una asadura de vaca y otro se la quiere quitar n° 2317
 Otro quadro y es donde embia el marq de Leganes mill cauallos a romper diez mil Ynfantes Portugueses n° 1318
 Otro de poco menos de vara y media de alto y dos varas de ancho de Mano de un flamenco donde ai Nauios y Galeras n° 783
 Otro Pais donde ai Nauios y galeras n° 510
 Un quadro de mano de Pedro de Bos de dos varas y media de lato y quatro de ancho donde ai un jabali, acomettido de ocho perros n° 68
 Una battalla que es de la misma mano y tamaño de los que estan en las uovedas n° 2319
 Otra Batalla de la misma mano; y tamaño n° 2320
 Otro Quadro de tres varas de ancho y dos y terzia de alto copia de rubens donde esta un viejo durmiendo sobre la rodila y una mujer y ella esta señalando con la mano a una Niña como se arde una zñudad 2321
 Un Pais de vara y terzia en quadro de mano de un Yttaliano 133 [f. 119v]
 Una Pinttura en tabla de mano del maestro rujier de vara y terzia; de alto y dos poco menos de ancho donde ai diferentes figuras n° 298
 Un Retratto de medio cuerpo de mas de vara de ancho y una y media de alto que itene un lettero lattino en las manos
 Otro retratto del emperador Carlos ° quando mozo copia del tiziano n° 427
 Otro Retratto del dho emperador de cuerpo enttero n° 404
Otra Pieza
 Un Rettrto de un emperador n° 825
 Otro Retratto de cuerpo enttero del conde duque n° 611
 Otro quadro de mano de un Yaliano en q ai un hombre a cauallo; y distintas Personas, tres perros y tres buies n° 120
 Un retratto de cuerpo enttero de mano de Bandic del rey Luis de franzia con ropa y armado de medio cuerpo n° 497
 Otro retratto de un emperador n° 824
 Otro quadro de dos varas y quartta en quadro con dos figuras estta maltrattado numero 2322
Otra Pieza
 Un quadro de vara y media de alto y dos y media de ancho de mano de un fla [f. 120] menco del milagro de la cassa de Austria n° 105
 Otro quadro de mano de un Yttaliano donde ai Nauios y Galeras n° 509
 Otro quadro que son los cinco sentidos de mano de un Yttaliano de tres varas y media de Alto y dos y media de ancho n° 220
 Otro Quadro por sobre Puerta de dos terzias de alto y una vara de ancho donde ai una anade con sus Hijos 147
 Un retratto de Dñ edro de Guzman Primero conde de oliuares n° 450
 Otro Quadro de dos varas y media de alto y lo correspondiente de ancho de Carlos 2 de edad de siete años n° 2327
 Un Bodegon por sobrepuerta de Mano de sniders n° 1100
 Un Pais con un hombre a cauallo y otro a pie de una vara de alto sin numero
 Calle de la cueba
Quarto donde fue Contaduria y después bibio el maiordomo
 Una Pinttura de un sº domingo con marco dorado y tallado de vara y quartta de ancho n° 2450
 Otro quadro en tablade una vara de alto y una y media de ancho de diversas Ninfas qu estan tocando Ynstrumentos de mano de un flamenco n° 1113
 Otra Pinttura es un retratto de medio cuerpo con marco tallado y dorado de vara y terzia de [f. 120v] ancho de mano de un flamenco n° 3031

Otro quadro de marco dorado original de Alberto durero son dos banqueros el uno con anteojos leyendo y el otro escribiendo esta en tabla n° 328

Otro Quadro de a Historia de Jacobo de mano del vazan el mozo de una vara de largo n° 2329

Otro de un retratto de una mujer de medio cuerpo de vara escasa de alto n° 1050

Otro retratto de un clérigo menor n° 330

Otro Retratto de un colegial n° 3020

Todos estos retrattos estan en tabla y son de la escuela de Alberto

Un Pais de una vara de alto sin marco con dos figuras n° 160

Otra Pintura de un florero en tabla de vara y quarta de ancho con marco negro n° 1231

Otro Quadro por sobrepuerta de vara y media de ancho de un Perro con pintas muescas n° 2540

Un ecceomo de una vara de alto con marco negro copia del iziano n° 180

Un fruttero de cinco quarttas de alto y una vara de ancho con marco negro numero 1149 [f. 121]

Antesala

Un retratto de cuerpo enttero de la hija del emperador vestida de Blanco con un abanico n° 622

Otro retratto de ana Volena con unos perritos y un cauallito tiene sombrero puesto n° 440

Un Quadro de mano de sniders y es el original donde ay un torro acometido de siete perros n° 101

Un retratto de medio cuerpo armado en Valona y Vanda roja y vastton tiene de alto vara y sesma, y de ancho vara escasa n° 883

Otro Quadro de dos varas menos quarta de alto y dos de ancho donde ai tres anjeles uno esta con una bacha enzendida en el agua y otro en el aire y otro con una lanza n° 971

Un retratto por sobrepuerta de medio cuerpo de una Reyna n° 1026

Otro del mismo tamaño en el mismo Paraje que es su marido n° 1026

Otro Retratto del Marques de Leganes que esta a cauallito donde ai distintas tropas n° 485 [f. 121v]

Otra Pieza

Un retratto suelto de un emperador n° 830

Un Quadro de mano de un flamenco donde ai un Pabo real sobre un tronco y un ruiseñor n° 165

Otro Retratto de una mujer que tiene una medalla en los pechos esta mirando una cabeza de un Hombre tiene de alto dos varas y de ancho una n° 834

Otro retratto de una mujer con el numero 2326

Una sobre ventana donde esta un Gatto matando a un Gallo de mano de un Ytaliano n° 2327

Un Retratto de cuerpo enttero del conde de fuentes n° 748

Pieza que esta al lado del oratorio

Un Quadro de mano de un ytaliano de dos varas y media de alto donde ai una Gallina que guarda sus pollos de tres abes de rapiña n° 232

Un retratto de una Princesa es de medio cuerpo n° 326

Una Beronica del maestro Beldens de vara y media de alto y una de ancho n° 382

Un Quadro por sobrepuerta de un Negro n° 387 [f. 122]

Un Quadro de mano de un Ytaliano donde ai Diferentes pajaros y un Buo que tiene un libro debajo n° 163

Un retratto del Marques de Leganes con un baston en la mano n° 469

Una cazeria de dos zorras con la cabeza blanca y diferentes perros de mano de Pedro de bos n° 2324

Un retratto de la reyna D^a Ana Hija de Phelipe 3^o mujer de Luis Rey de francia n° 434

Un Quadro de tres varas de ancho, y una de alto donde ai un jabali, y un pollino n° 2325

Una sobrepuerta con diferentes figuras

Otra Pieza

Un Pais de quatro varas de alto y dos varas menos quarta de ancho donde ai un angel hablando con un hermitaño numero 654

Otro Quadro donde ai Nauios con borrascas tien de alto quatro varas y de ancho do y sesma n° 778

Una sobrepuerta de un Retratto de medio cuerpo n° 2328

Un quadro de dos varas y media de ancho y vara y media de alto donde esta una mujer desollando a un hombre copia de [f. 122v] Ribera n° 981

Una Arboleda por sobre ventana n° 86

Un Pais de vara y terzia de ancho y lo mismo de alto n° 135

Otra sobre bentana Pais n° 85

Un Quadro del sitty y toma de Alguair p^{el} marques de Leganes despues de bauer socorrido a Lerida n° 2330

Otro quadro de vara y media de alto y de ancho var y dozaba n° 862

Un pais de mano de un ytaliano de cinco quarttas de alto dos varas y media de ancho n° 232

Un Retratto de medio cuerpo de la Princesa de conde n° 326

Otra pieza que esta junto a la de las columnas que sirve de despensa

Un Quadro de un Pontifizio me medio cuerpo de una vara de ancho, con marco negro n° 861

Otro quadro de tres varas de ancho con Marconegro del rencuentrtro que tubo el señor marques de Leganés con las tropas turquesas n° 2356

Otra Pinttura apaisada con zínco Gallinas y un gallo, y dos aves de rapiña de dos varas de ancho con marco negro, n° 207[f. 123]

Quarto del Maiordomo Dⁿ Ignazio

Un quadro de dos varas de ancho; y dos varas y media de alto con una bechura desnuda de medio cuerpo ariua y otros dos que le esttan agarrando devajo de los brazos, y otro en pie con una Lanza con gorro colroado n° 172

Otro Quadro sin marco donde ai Nauios una Plaza y una tropa de soldados y una Mujer con corona, y un Hombre a caualllo con una lanza mattando a un dragon y tiene dos numeros el viejo 512 y el nuevo 2359

Un Pais con dos Hermittaños el uno estta senttado, y el otro en pie con una Palma en la mano demas de dos varas de ancho n° 2358

Otro con un Nanio grande, y otro Pequeño que estta dado fuego de vara y media de altto con dos numeros el antiguo 782 y el nuevo 2357

Otro es un Pais con diferentes hombres en que estta figurado un Palazío y una casseria de dos varas de ancho con marco negro n° 208

Quarto Principal calle de la Queba

Un retratto por sobrepuertta de medio cuerpo [f. 123v] que estta a la entrada de la Portteria n° 20

Pieza Guego [sic] de trucos

Un Quadro de dos varas de ancho y vara y terzja de alto es un sⁿ Geronimo pinttado con luz de Noche con un cruzifixo, y un candelero, y el santto estta escriuiendo en un Libro de mano de uno flamenco n° 209

Otro quadro de vara y dos terzjas de alto, y vara y terzja de ancho es una coronazion de espinas de mano de cangiaso n° 1099

Un retratto del Rey de Polonia de cuerpo entttero n° 442

Otro retratto de cuerpo enttero del Duque de Srigfante un gran general del emperador n° 462

Otro retratto de cuerpo enttero del marques de la Puebla vestido de negro n° 997

Un quadro de tres varas de alto y dos de ancho es un s^o xpto, cruzificado original del Mudo n° 2360

Otro retratto de Dⁿ Belazquez Davila Marques de Lorianana n° 472

Un quadro de tres varas de ancho y dos y media de alto que son los cinco sentidos numero 221

Una sobrePueritta de una vara de alto y dos de ancho en que estta mettido en un carreton Dⁿ ambrosio de Guzman, n° 459

Otro Quadro de los cinco sentidos que tiene todo general de frutas de tres varas y media de alto n° 769 [f. 124]

Otro Retratto de la Reyna de Ungria copia de rubens n° 496

Otro retrtro por sobre venttana de medio cuerpo de una vara de alto ° 19

Otro Retratto del conde de Monterrei con un mem^l en la mano auitto de santiago n° 767

Otro de la emperattriz Portuguesa mujer de Carlos 5^o n° 490

Otro Retratto de una mujer de cuerpo enttero con un avanico en la mano 2361

Otro Quadro por sobre Puiertta donde estta el Niño Jesus Disputtando con lso Doctores tiene de ancho vara y quartta y de alto una, n° 759

Oratorio

Un quadro de nra s^{ra} con nro s^r atadas las manos, en tabla de mano de un flamenco, numero 2

Otro Quadro de vara y quartta de alto y de ancho una vara es un san Geronimo desnudo cubiertto con una capa colorada de mano de un flamenco n° 294

Otra nra señora en tabla de mano de un flamenco que estta adorando al Niño Jesus y estta sⁿ Joachin sⁿ Joseph, y al otro lado, ay una antigüedad, de arquitectura n° 790

Otro quadro en tabla de mano de un Ytaliano es otra nra señora, con el Niño en los brazos n° 289

Otra nra señora con el Niño en los brazos que [f. 124v] pone a su madre una corona tiene d alto dos varas menos terzja de mano de un flamenco n° 291

Otra Pinttura de nra señora con el Niño sⁿ Juan, sⁿ Pedro, sⁿ Bernardo, sⁿ Benitto de mano de un flamenco, n° 285

Un sⁿ Geronimo Pinttado de noche de mano de un flamenco en amberes n° 177

Otra Pinttura de nra señora con el Niño en los brazos, sⁿ Joseph, y sⁿ Juan de mano de un flamenco de vara y terzja de ancho, y dos varas menos quartta de alto n° 1087

Un quadro de sⁿ Ygnazio de Loiola que estta vestido para dezir misa de mano de un flamenco, tiene de alto dos varas y de ancho una vara n° 269

- Otro Quadro de dos varas en quadro de la negaçion de s^a Pedro de mano de un Italiano n° 268
 Un quadro por sobre Puertta de nra s^a con el Niño que la esta avrazando tiene de alto vara y terçia, y de ancho una vara de mano de un flamenco sin numero
 Otro Quadro de dos varas de altto es otra Ymajen de nra s^a con el Niño agarrado de las manos copia de rubens n° 273
 Otro Quadro de dos varas de altto de un san fran^{co} escuela de rubens, n° 265
 Otro Quadro de quattro varas de alito, y dos y [f. 125] quarta de ancho es la anunpziacion de Nra señora, escuela de rubens, n° 264
 Otro quadro de dosvaras de alto y una de ancho de mano de un Italiano es un s^o Domingo con el Perro, n° 274
 Otro quadro de nra señora de dos varas de altto y una de ancho que esta senttada con el Niño en las faldas de mano de un flamenco n° 266
 Otro Quadro de dos varas en quadro de un s^a fran^{co}, que esta rezando con un libro abierto y su compañero con un candil en la mano, es original de un flamenco n° 272
 Otro Quadro de s^ateressa de jesus de dos varas y media de altto, n° 271
 Otro Quadro de dos varas de ancho y media de alto, es la adoracion de los reyes que esta por sobrepuertta, escuela derubens, n° 270
 Un quadro en medio circulo con el nio Jesus con un azotte lewantado para dar al Pecador, n° 279
 Otro del mismo tamaño donde esta un Niño Jesus y un Angel con un espejo en la manbo n° 278
 Otro de dos varas y media en diamettro donde esta nra señora Pidiendo misericordia para el Pecador n° 277
 Otro pequeño donde esta el Pecador Pidiendo misericordia, n° 276
 Otro del mismo tamaño donde ai dos figuras numero 275
 [f. 125v]
 Otro Donde esta el Pecador en grazia n° 283
 Otro Donde ai un Angel con un espejo y el Pecador mirandose por el n° 280
 Potro Donde esta el Pecador arodillado delante de un Niño Jesus n° 281
 Otro Donde ai un Niño Jesus mettido en un trono n° 282 y todos esttos diez son de mano de un flamenco
Otra Pieza que esta al lado del oratorio
 Un rettato del conde Duque de vara y quartta de altto n° 1028
 Un quadro de mano de un italiano donde ai un Perro comiendose una asadura de vaca y dos cauezas de dos Perros se ben por un lado de dos varas y media de altto y de ancho una y media n° 103
 Una sobre venttana dodne ai un Paxaro Pintado n° 148
 Otro Quadro de dos vars y media de alto y tres de ancho de un jauali acometido de inco Perros de mano de Pedro de bos n° 197
 Otro quadro de la misma mano y tamaño q el antecendente es un zieruo que ba buiendo de seis Perros n° 199
 Otro Quadro de la misma mano y tamaño es un jauali acomettido de nueve Perros y dos Hombres tocando una vozina, n° 202 [f. 126]
 Un retratto por sobrepuertta de una mujer de medio cuerpo que tiene una rosa en la mano n° 2334
 Otro Retratto de una mujer con marco negro y Dⁿ Ygnazcio se le ha hechado dorado y diçe le hara vueno, y es una Beronica del mro wildens con el numero 388
 Otro Retratto por sobrepuertta de otra mujer señalando a un cordero con marco negro y Dⁿ Ygnazio se la ha hechado dorado y diçe se le hara bueno, n° 393
Galeria que se sigue
 Un Quadro de quattro varas de ancho y dos y media de altto de mano de Pedro de Bos, es un jauali acomettido de catorçe Perros n° 189
 Una sobrepuertta donde esta un Perro mattando un gatto, n° 2335
 Otro Quadro de quatro varas de ancho y dos y m^a de altto es una cazaeria de un jauali acomettido de Diferntes Perros, y dos Hombres de mano de Pedro de Bos, n° 235
 Una sobrepuertta de vara y media de ancho y tres quarttas de altto donde esttan desollando a un sattro n° 78
 Otra Pintura de dos varas y media de alto y cinco de ancho, es una cazeria de dos osos acomettidos de Diferntes Perros de mano de Pedro de bos, n° 1278
 Otro Quadro de dos varas de ancho, y vara y media de altto es un corço sobre un lienço blanco, y diferntes abes, y una zesta de frutta [f. 126v] de mano original de un Ytaliano, n° 159
 Otro de vara y quartta de ancho y una de alto donde esta un corço colgado, y un faisán y una caueza de un jauali es original de un flamenco, n° 396
 Un Pais por sobreventtana de tres quartas de altto y dos varas de ancho, n° 81
 Otro Pais de dos varas y media de altto, y vara y media de ancho n° 195

Una sobreventana de tres quartta de alto y vara y media de ancho donde ai tres Personas, y una baca blanca, n° 77
Otro Quadro de quattro varas de ancho y dos y media de alto de man ode Pedro de Bos es una cazeria de un zierbo acomettido de diferentes Perros n° 203

Unasobreventana de una vara de ancho y tres quarttas de alto donde ai unAlcotan comiendoseuna Gallina, n° 504

Un Pais de dos varas y media de alto y vara y media de ancho dodne ai una zorra junto a una Garrafa, y una zigueña que esta sacando una angila de ella n° 70

Una sobre ventana de tres quarttas de alto y dos varas y quartta de ancho donde ai dos gallos riñiendo n° 2337

Un retratto de cuerpo enttero del Ynfante Dⁿ Carlos armado con una banda roja, n° 495 [f. 127]

Una sobre puertta de mas de vara de alto y dos menos quartta de ancho en que esta un Perro de agua comiendo una asadura de vara y otros se la quieren quitarn° 2336

Otro Quarto donde esta la chimenea

Un Quadro de vaa y quartta de alto y vara de ancho es un cardenal, n° 814

Un Retratto de cuerpo enttero del conde de RRapelein, n° 614

Un Quadro de ttes varas de ancho y vara y media de alto de mano de un flamenco donde ai dos Gattos y tres perros Limones y Naranjas, n° 206

Un quadritto de media vara en quadro donde ai una taza de todo generl de fruttas n° 144

Otro Quadro de vara y media de ancho y una de alto de mano de un flamenco es el Prendim^{to} de sⁿ Pedro de Noche, n° 356

Un Quadro de mas de terzia de ancho y una quartta de alto con marco dorado donde ai una Gallina con sus Pollos n° 1053

Un Quadro de mano de Leandro bazan de los meses del año de bara y tterzia de alto y dos varas de ancho, n° 142

Otro Quadritto de marco dorado de una terzia de ancho y una quartta de alto don [f. 127v] de ai un Platillo con un Jesus y medio limon, n° 1053

Un quadro sobre la Chimenea de vara y terzia de ancho digo de alto y una vara de ancho donde esta una mujer desnuda, denajo de un arbol que la cubre una cortina encarnada y esta tapada con un mantto azul y un Pecho cubierto con un Lienzo blanco ai un viejo y un Niño, n° 2338

Otro quadro de mano de Leandro Bazan de los tiempos del años n° 143

Una sobre venttna de ttes quarttas de alto y vara y media de ancho n° 82

Otro Quadro de vara y media de alto de un cardenal senttado en una silla con su gorro encarnado esta en ttabla n° 2339

Un retratto de cuerpo enttero de Luis rey de franzia, n° 433

Alcoba donde murio el conde

Un retratto de cuerpo enttero de Phelipe 4° vestido de golilla n° 2340

Otro quadro de leandro Bazan de los meses del año n° 136

Una sobre venttana es una fabula de mano de Horrentte n° 80

Un quadro de vara y media de ancho y poco menos de alto donde esta el rico aba [f. 128] sentado a la mesa y sⁿ Lazaro pidiendole Limosna, y le hecha los Perros de mano de Leandro Bazan n° 362

Otro Quadro del mismo auttor de vara y media de ancho y una de alto n° 319

Un retratto de cuerpo enttero del conde de Huzeda Dⁿ Diego Messia de hobando numero 447

Otra Pieza que se sigue que es cruzero de los dos pattios

Un Pais de tres varas de alto y dos varas y media de ancho donde ai dos Gallinas un Gallo y un pauto y una cazeria de mano de un flamenco n° 2341

Otro Quadro de quattro varas y media de ancho y dos y media de alto es una cazeria de un zierbo acomettido de diferentes Perros de mano de Pedro de bos n° 236

Un Retratto de cuerpo enttero del conde Bucoi n° 617

Una sobre puertta de ttes varas, y quartta de ancho y una de alto es la anunziacion de nra señora de la escuela de Rubens n° 1327

Un retratto de Ana Bolena con quatro Perros y un sombrero puestto n° 2343

Un Pais de dos varas de ancho y tres quarttas de alto donde ai diferentes personas a pie y [f. 128v] a cauallo n° 2344

Una sobreventtana de tres quarttas de alto de la adorazion de los Reyes escuela de Rubens n° 323

Un Retratto de cuerpo enttero del duque de Belmar General de los hereges Prottestantes n° 461

Un Pais donde ai diferentes figuras a pie y a caualo de mano de un flamenco n° 240

Sala entre los dos Pattios

Una sobrepuertta de dos varas y terzia de ancho y tes [sic] quarttas de alto donde ai dos Perros Marinos de mano de un Yttaliano numero 2345

Otro Quadro de dos varas de largo es original de rubens donde esta un Dios baco y una mujer que le tiene abrazado y otro que esta beuiendo n° 1233 = esta pintura la tiene Dⁿ Ygnazio guardada

Un florero por sobreventana de tres quarttas de alto y dos varas de ancho n° 2346

Un quadro de dos varas y media de ancho y lo mismo de alto original de un flamenco donde esta una Donzella dando de mamar en la Prission donde estaba y las guardas la estaban mirando numero 210

Otro florero por sobre ventana de tres quarttas [f. 129] de alto y dos varas de ancho n° 2347

Una sobrepuertta de diferentes sattiros de una vara de alto y dos de ancho de mano de un ittaliano n° 1167

Otro quadro de mano de un flamenco donde ai un Gallo, y un diamantte n° 161

Una fabula de mano de Horrente por sobrepuertta de tres quarttas de alto y dos vara de ancho n° 83

Un quadro de dos varas poco menos de alto y vara y sesma de ancho es un banquete con cajas de conserua y un canastillo de diferentes fruttas n° 97

Otro quadro de dos varas de ancho y tres de alto de mano de un flamenco dodne ai una Diana, y tres Ninfas y la una la tiene un sattiro, agarrada que lo esta besando n° 214

Otro quadro de zínco varas de ancho y quattro de alto donde ai diez figuras con unos Niños que esttan coxiendo ubas copia de rubens n° 2348

Otro Quadro de vara menos sesma de alto y dos varas de ancho por sobreventana y es un frutero n° 709

Otro quadro de man ode Bandic de dos varas de ancho, y vara y media de alto en que esta un baco con sus hijas y unos niños n° 324 [f. 129v]

Otro Quadro de vara menos sesma de alto por sobreventana en que ai dos manos y todo genero de fruttas n° 710

Un retratto de cuerpo enttero del duque de modena n° 751

Un quadro sin marco por sobre puertta en que esta un gaitero tocando una Gaitta de mano de un Ytaliano n° 1094

Otro retratto de cuerpo enttero de D^a Geronima Doria n° 452

Porteria

Un Quadro de dos varas de ancho y tres de alto donde ai nauios n° 2331

Otro de quattro varas de alto y siete varas y quartta de ancho donde ai nauios n° 781

Otro que esta sobre el cobertizo de la Portteria que haze callejon de tres varas de alto y una y media de ancho, n° 785

Otro en el mismo paraje del mismo tamaño n° 784

Otro Por sobre puertta de dos varas y media de alto y vara y media de ancho n° 786

Un Pais por sobrepuertta de tres varas de ancho y do sy quartta de alto n° 129

Otro de un Nauio de dos varas de ancho y tres de alto n° 2332 [f. 130]

Otro de un Nauio con vorrascas y dos Hombres que suben sobre un arbol tiene de alto quattro varas y de ancho tres n° 776

Antte Camara

Un quadro de quatro varas menos tercias de ancho y zínco de alto de mano de un Ittaliano donde ai tres lobos que estaban comiendo un cauallo blanco n° 772

Otro Quadro es un Bodegon de mano de un flamenco donde ai todo genero de Pescados tiene de alto zínco varas y de ancho quattro, n° 771

Otro de la misma mano y del mismo tamaño donde ai todo generl de Animales muerttos; y un gatto y un Perro junto a una zestta de Guebos n° 770

Un lienzo de vara y media de alto; y dos varas de ancho es la Historia de Joseph con la de Putifar, n° 760

Otro Quadro de tres varas de alto y vara y media de ancho donde esta Pintada una mujer con una Banda Blanca, y lebanntada en el aire y un Hombre incado de rodillas dandola un azafatte de ubas tintas, n° 705 [f. 130v]

Otro quadro de zínco varas de alto y dos de ancho de mano de un Ittaliano dond ai Zínco Gattos los quattro sobre un arbol y el otro le itene un Perro cojido y ai otros dos Perros n° 1018

Una sobreventana de dos varas y m^a de ancho y dos varas escasas de alto donde esttan tocando mussica y es un desafio de un sattiro con una Ninfa y un viejo por Juez n° 707

Otro de cinco varas de alto y una y media de ancho dodne ai tres zorras y tres Perros y dosalcones volando de mano de un Yttaliano n° 1019

Una sobreventana de dos varas y media de ancho y vara y media de alto en que estan desollando a un sarriro por auer perdido, p^r la musica, n° 706

Otro de tres varas de alto, y vara y media de ancho esta por sobrepuertta ai una mujer desnuda el medio cuerpo y ai distintos generos de legumbres n° 704

Otro Quadro de man ode un flamenco en q ai un Benado acomettido de diferentes Perros tiene de alto cinco varas y quatro de ancho, n° 775

Otro quadro del mism otamaño y del mism oauttor donde ai una musica de todo jenero de Pajaro, n° 774

Otro Quadro de la misma mano y tamaño dodne ai un toro acomettido de diferentes [f. 131] Perros, n° 773

Otro quadro de la misma mano de zínco varas de alto y tres y media de ancho en que ai un jauali acomettido de siete Perros numero 772

Otro Quadro por sobrepuertta; de mano de un Yttaliano de quattro varas de alto y vara y media de ancho donde ai una mujer senttada; y dos Niños dandola flores, n° 703

Galeria grande

Un florero por sobre Puertta de ttres quarttas de alto; y dos varas de acho n° 2349

Un retratto de cuerpo enttero del Ynfante Dⁿ Carlos n° 479

Una sobrePuertta de tres quarttas de alto y dos varas de ancho de mano de Orrente n° 1164

Otro retratto de cuerpo enttero de la Reyna Madre vestida de Negro, n° 624

Otra sobreventtana donde ai diferentes figuras tiene de alto mas de tres quarttas y de ancho dos varas n° 1169

Otro retratto de cuerpo enttero del Duque de Nenburg, n° 616

Otra sobreventtana de mas de tres quarttas de alto y dos varas de ancho con Distinttas figuras, n° 1163

Otro Retratto de madama Cristina Hija de enrique 4° de francia n° 439

Otra sobreventtana de una vara de alto; y dos [f. 131v] de ancho dodne ai un banquette, n° 1166

Otra sobreventtana del mismo tamaño donde ai disttinttas figuras, n° 1178

Un Retratto de Dⁿ Belazquez Dauila, marques de Lorianana, n° 456

Otra sobreventtana de una vara de alto y dos de ancho donde ai Distinttas figuras, n° 1171

Un Retratto de D^a Leonor de Guzman mujer del marques de Lorianana, n° 448

Otra sobre venttana de una vara de alto y dos menos quartta de ancho con algunas figuras, n° 1170

Un retratto de Phelipe 4° n° 2353

Dos Quadros por sobre venttana que es un vanquette que entre los dos tienen de ancho vara y media, y de alto tres quarttas, n° 2354

Otro Retratto de la Princesa de borbon n° 2356

Una sobrePuertta de mas de dos varas de ancho y tres quarttas de alto donde ai una caseia, n° 721

Otro Quadro de quattro varas de ancho y dos y media de alto donde ai un toro acomettido de ocho Perros, de mano de Pedro de Bos, n° 204

Una sobrePuertta de mano de Horrentte de Perros y Liebres, n° 1247

Otro quadro de quattro varas de ancho y dos [f. 132] y media de alto de dos osos acomettidos de diferentes Perros de mano de Pedro de bos n° 2352

Otra sobre venttana de mano de Horrentte de ttres quarttas de alto con algunas figuras n° 712

Otro Quadro de quattro varas de ancho de mano de Pedro de Bos es una cazeria de una corça y un venado acomettidos de Nuebe Perros, n° 2351

Otra sobrepuertta de tres quarttas de alto donde ai un Hombre, y dos mujeres de mano de Horrente, n° 715

Otro Quadro es un bodegon de mano de Sniders tiene de alto dos varas y media y de ancho quattro, n° 2350

Un retratto de cuerpo enttero de Dⁿ diego Phelipez de Guzman Primerr Marques de leganes, n° 457

Gavinete Pequeño

Una sobre Puertta de algo mas de dos varas de ancho donde ai quattro figuras y una reyna y a una figura tiene caueza de marrano y estauebiendo en un Bar d mano de un Ittaliano n° 666

Un Retratto de cuerpo enttero de Doña Geronima doria, n° 454

Un florero por sobre venttana de ttres quarttas de alto, n° 2354 [f. 132v]

Otro Retratto de cuerpo enttero de la Marq^{sa} espinola, n° 460

Un quadro de dos varas y terçia de alto y dos y media de ancho es el Ylo de la muertte con seis figuras y la muertte siete de mano de un flamenco, n° 1020

Rezuim^o de mi s^a

Una sobre venttana de ttres quarttas de alto y algo mas de dos varas de ancho numero 722

Otra sobre venttana de ttres quarttas de alto y dos varas de ancho, n° 2380

Otra sobre venttana del mismo tamaño, n° 718

Otra sobre venttana del mismo tamaño donde ai un Perro y un Gatto, n° 167

Una sobre Puerta del mismo tamaño n° 505

Otra sobre Puertta del mismo tamaño, n° 2383

Un Quadro grande donde ai un jauali copia de rubens, n° 2284

Alcoba del s^r Dⁿ Benttura

Una Ymagen de nra s^{ra} del Desttiero de mano de un Yttaliano, n° 173
 Otro Quadro de dos varas y media de alto es un s^a fran^{co} con un cordero de la escuela de rubens, n° 2287
 Una Pinttura de un s^a Geronimo por sobrepuerta es original de un flamenco, n° 2283 [f. 133]
 Otro Quadro de dos varas y media de ancho y tres y media de alto es nra s^{ra} de las Angustias es original de un flamenco, n° 2285
 Una sobre Puerta es un ecceomo es original de un flamenco, n° 2284
 Un s^{to} domingo de dos varas y media de alto es original de un flamenco n° 2283
 Otro Quadro del Prendim^o de Christto de tres varas de ancho es original de un flamenco n° 2290
 Otro quadro de una s^{ta} theresa es original de un flamenco 2289
 Otro quadro de un Sⁿ Pedro de Alcantara mismo tamaño es original de un flamenco n° 2288

Pieza de las Valettas

Un Retratto de la Duquessa de modena de cuerpo entero n° 752
 Otro Quadro de mano de un Yttaliano donde ai todo genero de Pescados de quattro varas de ancho, y tres de alto, n° 99
 Otro Retratto de Phelipe^{2o} de vara d ancho y dos y media de alto, n° 406
 Otro quadro maltrattado de ttres varas de alto donde estta Seneca y le estan sangrando en el vaño, n° 802
 Otro Retratto del Duque de Feria de cuerpo entero, n° 750 [f. 133v]

Otra Pieza a la entrada
del Ganinete de mi s^a

Un Retratto de medio cuerpo sin marco de un Hombre armado con vanda roxa y valona ancha, n° 3562
 Otro Retratto de cuerpo entero de ls^r Dⁿ Pedro de toledo, n° 749
 Otro retratto del mism otamaño del Marques de Ynojosan° 468
 Otro retratto del mismo tamaño sin marco de cuerpo entero con cuello a lo anttiguio con una ropilla, y las mangas de ella pintadas de flores y calzon colorado, no ttiene numero
 Otro retratto de cuerpo entero con marco negro del conde de Peranzules, n° 471
 Otro Retratto de cuerpo entero del señor Ynfantte cardenal, n° 444
 Otro Retratto de cuerpo entero de Leon de tili, n° 612

Otra Pieza como se ba a la
ante Camara de los señorios

Un Quadro sin marco de tres varas de ancho donde ai un Pastto, y una Pastora senttada sobre una Peña de mano de un Yttaliano, n° 219
 Un Retratto sin marco de Dⁿ Agusttin Megia por sobre puertta, n° 467 [f. 134]
 Un Quadro de quattro varas de alto y tres de ancho, donde estta Phelippe 4° a caualllo numero 488
 Otro retratto de cuerpo entero de la Duq^{sa} de Orleans por sobrepuertta, n° 437
 Otro quadro de tres varas de ancho del conde de Oliuares Monttado a caualllo, n° 446
 Otro Quadro del mismo tamaño es otro retratto de un Hombre a caualllo y un angel poniendole una corona, n° 2355
 Otro Quadro sn marco de ttres varas de ancho que son los zínco senttidos de mano de un Yttaliano, n° 215
 Otro Quadro que son los Quattro elementtos figurados de armas de Mano de un Yttaliano donde ai melones ubas y cangrejos, n° 100
 Otro Quadro de quattro varas ancho es una cazeria, de un Benado acometido de Nueue Perros, sin marco, n° 158

Antesala de los Señoritos

Un retratto de cuerpo entero de vara y media de ancho, y tres escasas de alto en que esta figurado uno de los descendientes de la casa estta armado con su Bastton en la mano, y vanda roja no ttiene numero
 Otro retratto de dos varas de ancho del emperador fern^{do}, vestido de Negro con calza attaccada, n° 491 [f. 134v]
 Otro Retratto del Ynfantte cardenal sentando en silla, n° 480
 Otro Retratto de medio cuerpo es un emperador armado, n° 3501
 Otro Retratto de cuerpo entero del seor Dⁿ Gaspar Phelipez de Guzman, Duque de s^a Lucar, n° 2398
 Una sobre Puertta de una vara de alto en q ai Pinttado un pedazo de mar y diferentes figuras, y un fuerttte, n° 508

Otra Pinttura sin marco es un retratto de un Hombre con la espada en la mano; medio armado con un Niño a el lado que ttiene una pica ne la mano, n° 967

Una sobreventana y estan Pinttados siete pajaros, de tres quarttas de alto, cuio numero no se ue

Otro Retratto de uerpo entero de una Rey vestido a lo turques de vara y media de ancho con Marco negro n° 475

Otra Pieza donde an hecho la
chimenea para la señora condessa que

bera alcoba del señor Dⁿ Joaquin

Un Quadro donde esta un retratto de cuerpo enttero vesttido con un ropon negro tiene varbas, y Gorrette negro de vrara y media de ancho y lo correspondiente de alito, n^o 618

Otro Quadro por sobrepuerttta donde esta una [f. 135] gittana diziendo la Buena Bentina a una labradora y ai otras dos figuras n^o 1093

Otro Retratto de cuerpo enttero armado del s^r Dⁿ gonzalo de Cordoua, n^o 747

Otro Retratto del mismo tamaño del conde de Salazar, n^o 615

Otro Quadro por sobre venttana de una vara de alito y dosde ancho; donde ai dos chicos vestidos de Peregrinos, y tiene distintas fruttas, no tiene numero

Un fruttero por sobrepuerttta donde ai un Bucaro, y una jarra, y un Platto de Ygos de mano de un flamenco, n^o 96

Otro Retratto de cuerpo enttero de una mujer vesttida a lo antiguo de vara y media de ancho ylo correspondiente de alto, n^o 623

Otro Retratto de medio cuerpo malttrado [sic] no tiene Numero; y parece un emperador

Pieza del Mirador donde esttana

el Palomar del s^r Dⁿ Bentina

Una Pintura de un Pais en que estan diez figuras de dos varas de ancho y dos y media de alito con marco negro, n^o 2382

Un Retratto del Rey Dⁿ Sebastian de cuerpo enttero con calza atacada, n^o 428

Otro Retratto del mismo tamaño, y marco del Rey de Polonia, n^o 481 [f. 135v]

Un Quadro en que esta Benus y martte de mano de un Yttaliano, n^o 401

Otro Rettratto del rey de Suezia de cuerpo enttero, n^o 441

Otro Quadro de mas de vara de alito en que ai dos Nanios, n^o 100

Un Quadro de una europia [sic] de Mano de un Ytaliano, de tres quarttas de ancho con marco negro, n^o 391

Otra Pintura en que estan dos Gattos subidos en un tronco, y auajo quattro Perros de vara y media de ancho con Marco negro, n^o 1284

Una Pintura sin marco y es nro señor attado a la columna de tres quarttas de ancho y mas de vara y media de alto es original, n^o 316

Otro Quadro de mas de vara de alito donde esta un Hombre Jurandosela a una mujer, n^o 401

Y en la forma expresada de declaramos hauer hecho el referido reconocim^{to} segun nuestro arte y a nuestro leal sauer y entender en cuiu firmeza lo firmamos en la villa de Madrid a diez y seis dias del mes de Maio de mill settezientos y veinte y seis años el que ha escripto en treinta y una hojas con esta escriptura en papel comun y de una letra

Jacobus Alemans

Miguel Meléndez

DOCUMENTO 15

Inventario de los bienes de mayorazgo de la villa de Morata en 1753. 24 septiembre 1753

AHPM 30083, f. 220 y ss.

[Publicado en Agulló 1994]

Ynbentario de las pinturas y demas alajas de mayorazgo que se hallan en la casa Palacio de la villa de Moratta, hecho en 24 de septiembre de 1753

[f. 221]

En la villa de Morata en veinte y quatro de sept^{re} de mill set^{ts}cinquenta y tres el s^{or} Dⁿ Balthassar de rinera corregidor de esta villa por ante mi el ss^{no} dijo que dⁿ Diego de Almazan Adm^{or} de las Alcau^s y demas rentas q en esta villa tiene el ex^{mo} Sr Conde de Altamira mi s^{or} ha rezuido una carta orden de la ex^{ma} s^a condesa de oñate mi s^a para efecto de hacer ynventario de los vienes y alajas q existen en su casa Palacio y onedeziendo dba carta orden y poniendo en ex^{on}dbo mandato de la referida ex^{ma} s^a como madre curadora del expresado ex^{mo} s^{or} conde de Altamira mi s^{or} se hizo ynventario en la forma y manera sig^{te}

num^{os} de

Patio Prinzipal de la Cassa

los quadros

- 407 Primeram^e un retrato de un Duque de milan llamado luchinos de una vara escassa de ancho y dos varas y tres quartas de alto [f. 221v]
- 408 Otro retrato de Ysrael de Aragon de mas de una vara de ancho y de la misma altura
- 409 Otro retrato de auites Viscomesse del propio tamaño
- 410 Otro retrato de Galeazzo guio Visconte del mismo tamaño
- 411 Otro retrato de Beatriz de la escala mujer de Bernabas de dbo tamaño
- 412 Otro retrato de Ysrael sorella de Carlo primera mujer de Juan Galeazzo del propio tamaño
- falto 413 El quadro del num^o 413 de Bona Filebertti de Sauoya Duquesa tercera se encontro echo pedazos y sin tener Compostura
- 414 Otro retrato de Guio maria Visconti del mismo tamaño
- 415 Otro retrato de fran^o esforca Vistontti quarto del propio tamaño
- 416 Otro retrato de Beatriz estensis a propio tam^o
- 417 Otro retrato de Ana figliola de amadeo Duquesa de Saboya mujer seg^{da} de Pl^r Maria del mismo tamaño
- 418 Otro retrato de una mujer malatesta calsenae del mismo tamaño
- 419 Otro retrato de Beatriz tenda del m^o tam^o
- 420 Otro retrato de Cathalina Berabobis Vize [f. 222] del mismo tamaño q los Antecedentes
- 421 Otro retrato de Baruossa bonca mujer del gran Matheo de dbo tamaño
- 422 Otro retrato de Sisterna danial Rigis del propio tamaño
- 423 Otro retrato de Ysrael fiesca mujer de luchino de propia caída y una vara de ancho
- 424 Otro retrato de Beatriz de este mujer de Galeazzo primero demas de vara de ancho y la misma altura
- 425 Otro retrato de lodi de sauoya mujmer segunda de Galeazzo de dbo tamaño
- 426 Otro retrato de Varnauas Vizcomes del mismo tam^o
- 427 Otro retrato de giliota Gonzaga mujer de Matheo segundo del mismo tamaño
- 428 Otro retrato de Galeazzo Maria esforca de dbo tam^o
- 429 Otro retrato de Ludobico el moroa del mismo tam^o
- 430 Otro retrato de Blanca maria Vizecome de dbo tam^o
- 431 Otro retrato de Chatalina de Sauoya mujer de Azo de dbo tamaño
- Desde 432 Nueue sobrepuestas q son retratos de medios cuerpos del mismo autor y diferentes Personajes que cojen hasta 440 desde el num^o quatro^{os} y treinta y dos hasta el 440
- 441 Dos retratos a caualllo uno de Carlos quinto armado con una gorra a la caueza y el otro [f. 222v] el conde de Fuentes con un vaston en la mano derecha y su caualllo Alazan q se ve de cara a nuos de tres varas de alto y dos y media de ancho
- 443 Un Pais en q esta Pintada esta villa de morata de dos varas y terzia de alto y tres y q^{ta} de ancho
- 444 Un quadro del sittio Gros sitiada pr el marq^e espinola de dos varas y q^{ta} de alto y tres varas de ancho
- 445 Otra Pintura de la zindad de mallorca y se ue a lo lejos s^a Reymundo sobre las Aguas y los nanios y galeras en el Puerto aziendo salua de dos varas y terzia de alto y tres y media de ancho
- 446 Otra pintura sobre la Puerta del jardin de un sitio y asalto de Berrua de Casi tres q^{tas} de alto y dos varas de ancho
- 447 Un Pais sobre la ventana que a la Alcona de una terzia de alto y dos varas de ancho y todas quales dhas Pinturas estan con sus [f. 223] marcos negros
- Pieza grande de los quartos nueuos q las ventanas dan al juego de Pelota
- 448 Una Pintura de una mujer sentada en una silla encarnada y en ella esta escrito jinttil dona veneciana dos varas y terzia de alto y vara y terzia de ancho
- 449 Otro retrao del mismo tamañ ode Ganessa Veneziana
- 450 Otro retrato de dogue de venezia del propio tam^o
- 451 Otro retrato de una mujer vestida de negro con un Pañuelo en alas manos de Camayera veneziana del mismo tamaño
- 452 Otro retrato de una mujer en pie leuando la vasquina con mano yzquierda de dbo tam^o
- 453 Otro retrato de una mujer vestida de Blanco con un manguito negro con el rottulo de Artasiana Venaziana de dbo tamaño
- 454 Otro retrato de una mujer con un Palo al ombro y un faldo con el rottulo de contadina veneziana [f. 223v] del mismo tamaño
- 455 Otro retrato de una mujer con un velo en la caueza hasta el medio cuerpo con el rottulo de serua Veneziana de dbo tamaño

- 456 Otro retrato de una mujer sentada vestida de novia y en la mano dra un auanico de pluma blanca con el rottulo de novia Veneziana de dho tamaño
- 457 Otro retrato de una mujer con una mantilla grande leuantandola con las dos manos con el rottulo de Donzella veneziana del propio tamaño
- 458 Otro retrato de una mujer vestida de negro y en las manos unos guantes y bueltas encarnadas con el rottulo de Vedoua Veneziana del mismo tamaño q todas dhas Pinturas estan con los trajes q se estilan en Venezia
- 461 Una Pintura de un ombre en tabla de una vara de alto y tres q^{tas} de ancho de medio cuerpo varua rubia y sombrero negro
- 176 Una sobrepuerta con la Pintura de una zorra y una culebra de una vara de alito y vara y media de ancho
- 765 Un pais de una vatalla en tabla de dos terzias de alto y tres q^{tas} de ancho [f. 224]
- 178 Una sobrepuerta con uns bufanos de un quarta de ancho y vara y dos terzia de largo q todas dhas Pinturas se allan con sus marcos negros y se han dudado de la Pieza como entrambos en el Patio q era la q tiene el guarda ropa
- Primera Antecamara de quarto vajo donde estan los emperadores turcos
- N^o desde 300 asta Quinze pinturas del natural de dos varas y q^{ta} de alito y vara y terzia de ancho menos uno q tiene una vara de ancho todos con sus marcos negros y perfiles colorados q son retratos de emperadores turcos
- 314 sentados a la turquessa y cojen desde el num^o 300 hasta el 314
- N^o 315 asta Quatro sobrepuertas de audiencia vanquette y otras Pinturas de turcos a vara de Alito con marcos negros y perfiles colorados que cojen desde el num^o 315 hasta el 318
- 484 Otra Pintura de un turco de vara y dos terzias de alto y b^a y quarta de ancho con el num^o del marjen
- Pieza mas adentro q mira al juego de pelota
- N^o desde 319 hasta 331 Treze Pinturas de siete quartas de alito y dos varas y de algo mas de ancho y cojen desde el num^o 319 hasta el 331 q todos son de la yistoria de las elecciones de reyes romanos
- 332 Una sobrepuerta de una vatalla q dizen es de morlinga en q asistio el s^{or} Marq^s abuelo de vara de Alito y dos de ancho y asi esta como las demas q van expresadas tienen sus marcos de negro y perfiles colorados
- Pieza a mano dra q mira al jardin chico
- 333 Un retrato de la reyna de yngalaterra con un Pañuelo blanco en la mano de dos varas y media de alto y vara y m^a de ancho
- 334 Otro retrato del Archiduque Aluerto con el sombrero sobre una mesa y mano yzquierda la espada del mismo tamaño
- 335 Otro retrato del propio tamaño de su mujer sentada en una silla abriendo un auanico y es de la escuela de ruenes las dos Pinturas
- 336 Una sobre puerta retrato de un rey de ungria de media vara de Alito y dos de Ancho
- 337 Otro retrato del emperador feldinando segundo con la mano dra sobre el brazo de la silla y la yzquierda sobre la espada [f. 225]
- 338 Otro retrato de la emperatriz leonora con Perritos sobre una mesa y en la mano yzquierda un auanico del mismo tamaño
- 339 Otro retrato del emperador rodolfo armado del medio cuerpo y en la mano dra un vaston y la yzquierda sobre una corona y es de la escuela de vandique y el antezedente de ruenes
- 340 Dos retratos el uno de Phelipe Leuelle y el otro de d^a Juana su mujer madre y Padre de Carlos quinto
- 341 annos son del tamaño de los Antezedentes
- 342 Otro retrato de un rey de ungria vestido a lo Polaco q tiene una corona enzima de una mesa del mismo tamaño y es de ruenes
- 343 Una sobre Puerta con el retrato de medio cuerpo del emperador Leopoldo de una vara de Alito y dos de ancho
- 344 Otro retrato de la ynfanta Maria con un Pañuelo y un auanico en las manos del mismo tamaño todos los de esta Pieza tienen sus marcos negros y perfiles colorados [f. 225v]
- Otra Pieza que tiene puerta al Patio
- 345 Una Pintura de un Bufalo con diferentes Perros agarrados de dos varas y media de alito y tres q^{tas} de ancho de mano de Pedro de Vos
- 346 Otra pintura de un Perro sentado de la misma caida y una vara de ancho
- 347 Otra Pintura sobrepuerta de una Gata y tres gatitos de tres q^{tas} de alito y vara y dos terzias de ancho
- 348 Otra Pintura de un osso agarrados de dos Perros de la misma caida y cinco q^{tas} de ancho

- 349 Otra Pintura de un leon cojido de una red y un raton royendo la cuerda de la misma alttura y dos terzias de ancho de la mano de Pedro de Vos
- 350 Otra Pintura de un Pero Alano con un collar encarnato y las Armas de la casa de la propia caida y dos varas de ancho
- 351 Una sobrePuerta de un Pero blanco con manchas Pardas sentado en un Almuada de tres q^{tas} de alto y siete de ancho y todos tienen sus marcos negros y perfiles colorados
Pieza q mira al juego de Pelota Antiguo
- 352 Dos retratos del rey Phelipe quarto y su [f. 226] mujer d^a Ysael de Coruon de la escuela de ruenes
- 353 de dos varas y m^a de Alto y vara y m^a de ancho
- 354 Otro retrato de la reyna d^a ysael de valaos del mismo tamaño
- 355 Otro retrato de la Reyna d^a Ysael de Porgugal sentada en una silla con unas rosas en la mano del mismo tamaño
- 356 Otro retrato de Carlos quinto marido de la Anttezedente con un Puál en la mano y un Gauan negro forrado en martas de dbo tamaño
- 357 Oto retrato de un niño vestido de blanco con un vaston en la mano y una vanda encarnada p^{renzima} del ombro de una vara de ancho y de la misma caida
- 358 Dos retratos el uno de Phelipe quarto con un capottillo de caza y la escopeta en la mano y un Perro a sus Pies y el otro de la reyna d^a Maria de Austtria vestida de amusco vordado de blanco y la mano sobre una silla del mismo tamaño
- 360 Otro retrato de Phelipe terzgero armado de medio cuerpo arriua del mismo tam^o
- 361 Otro retrato de d^a Margarita de Austria vestida de blanco y en el Pecho un retrato [f. 226v] con la mano dra y un auanico en la yzquierda de dbo tamaño
- 362 Otro retrato de d^a Clara eugenia vesttida de viuda y monja de mano de vandique de dbo tamaño
- 363 Otro retrato de la reyna de Porttugal vestida de encarnado con cuello alechugado y en el una cadena y una cruz de dbo tamaño
- 364 OTro retrato e Phelipe segundo armado de mediocuerpo y en la mano yzquierda una espada y sobre un murrion la dba de dbo tamaño
- 365 Otro retrato de d^a Maria de Austtria vestida de blanco vordado de oro y en la mano dra un Guante negro y la yzquierda sobre un brazo de una silla d dbo tamaño
- 366 Tres sobre Puertas la una de la caueza de Carlos segundo de tres q^{tas} de alto y dos varas de ancho la
- 367 otra de d^a Ju^o de Austria de varas de Alto y vara y tres q^{tas} de Ancho y [f. 227] la otra de un retrato
- 368 de un cauallero de la casa de Austria de vara de alto y una y m^a de ancho y dosos retratos tienen sus marcos negros yperfiles colorados
Dormitorio vajo con una ventana al patio
- 369 Un ezeomo de mas de emdio cuerpo con las manos atadas y un saion teniendole con ropaje encarnado de siete quartas de alto y vara y m^o de ancho
- Parezio este quadro en una pieza despues de las dos antecamaras del quarto pral
- Otra Pintura de una ymajen de nra s^{ra} sentada al Pie de un Arbol teniendo al nio jesus y s^a Ju^o puesto de rodillas con la mano dra quitandose las lagrimas de nueue quartas de alto y siete de ancho
- Falta n^o
- 370
- 371 Otra Pintura de s^a Lorenzo escorrado puesto sobre las Parillas de siete quartas de Alto y vara y terzia de ancho
- 372 Otra Pintura de s^a fran^{co} en el desierto recostado sobre una mano y en la yzquierda un rosario y un Anjel tocaldo el Biolin de siete quartas de alto y una vara de ancho [f. 227v]
- 373 Otra Pintura muy escura de nra s^a sentada y s^a Juan tomando la mano al niño de nueue q^{tas} de Alto y vara y m^a de ancho
- 374 Otra Pintura de medio cuerpo de una monja de S^a theresa q esta sobrepuerta y llaman la madre Ana de Sⁿ Bartholome de siete quartas de alto y menos de vara de ancho
- 375 Otra Pintura de la degollazion de los niños inozentes de dos varas y terzia de ancho y una y tres q^{tas} de largo

- 376 Otra Pintura de mas de medio cuerpo de *sⁿ Ambrosio* con un vaculo en una mano y en la otra la disciplina Pintado *pr^e* el cauallero masimo de una vara de ancho y siete *q^{tas}* de alto
- 377 Otra Pintura de mas de medio cuerpo de *sⁿ Pedro* escriuiendo pintado un quadrito de una ymagen con en niño de siete *q^{tas}* de alto y una vara de ancho
- 378 Otra Pintura de *sⁿ Pablo* senatando con la mano yzquierda lo escrito de un libro de medio cuerpo y del mismo tamaño
- 379 Otra Pintura de *Sⁿtiago* el maior de mas de medio cuerpo con el Bordon en mano dra y su ropaje encarnado de cinco *q^{tas}* de ancho y [f. 228] dos varas y *q^{ta}* de alto
- 380 Otra Pintura sobre puerta de una caueza de *sⁿ Cayetano* de media vara de alto y vara y media de ancho
- 381 Otra Pintura sobre puerta de *Sⁿ jertrudes* con dos Angeles de tres *q^{tas}* de alto y vara y *m^a* de ancho
- Falta 382 Dos Paisses el uno en tabla de *Sⁿ Juan* escriuiendo y el otro en Piedra de *Sⁿ Pedro* llamando a cristo
- 383 : 385 de la escuela de Aluerto Durero de media vara de ancho y mas de tercia de alto
- Fantas dos Pinturas de Piedra enbutidas formadas Países el uno es sacro roma y el otro no tiene Pintura de media vara de ancho y una terzia de alto con los num^{os} 284 y 385
- 386 Una Pintura q es un Plato de ubas y un barro Pintado de mano del labrador de mas de media vara de alto y tres quartas de ancho
- Faltan los num^{os} 389 390 y 391 de un *sⁿ franc^o* de rodillas del Unzendio de sodoma y gomorra y el ultimo en Piedra negra de Christo en el Pretorio
- 391 Parezio la Pintura en Piedra negra de Christo en el Pretorio y un viejo a la mano yzquierda alumbrando de mano de Bazan de una terzia de Alto y mas de media vara de ancho y todos los q ai exsistentes tienen sus marcos negros [f. 228v]
- 142 En el mismo dormiotirio vajo esta una Pintura de *sⁿ franc^o* de Borja con un amrco dorado y tallado de medio cuerpo con el num^o 142 y el lienzo tiene tres *q^{tas}* de alto y dos terzias de ancho
- Descanso de escalera secreta
- 392 Una Pintura de una zigueña tomando con el Pico ranas de una redoma y de mano de esneide de vara y terzia de alto y una de ancho
- 393 Otra Pintura dibujo sobre papel colorado de blanco y negro de tres *q^{tas}* de alto y media vara de ancho
- 394 Otra Pintura de una jaula de merussa en un Arbol pariendo de vara y terzia de Alto y casi de ancho de mano de Pedro de Orente
- 395 Otra Pintura del dibujo de una caueza de un ombre con cuello alebugado de tres *q^{tas}* de alto y dos de ancho
- 396 Otra Pintura en tabla de *sⁿ Tiago* de la escuela Alemana de media vara de alto y [f. 229] una terzia de ancho
- Todos los cinco quadros q van puestos tienene sus marcos negros y perfíles colorados
- Pieza q tiene la Puerta al Pattio y ventana al jardin
- 397 Una Pintura de una marina q tiene un nauio con las velas amainadas y arbol quebrado de dos varas y *m^a* de alto y una y terzia de ancho de mano de Vroom
- 398 Otra Pintura de la villa de Amberes visto *pr^e* el lado de tierra y entre ellas un ombre sacando zanaorias de la misma caída y quatro varas y *m^a* de ancho
- 399 Otra Pintura Pais q tiene un *sⁿ franc^o* escriuiendo de jacono Artois y firmado de su mano la misma caída y una vara de ancho
- 400 Otra Pintura Pais q haze rincon de una fachada de un Palazío y una viente en medio con un rrejado alrededor y unos ombres tirandose volas de nieue de la misma caída y dos varas de ancho
- 401 Otra pintura de la zitudad de Amberes vista [f. 229v] *pr^e* la parte del mar con Puente de varcas y algunas figuras y un soldado espurgandose de la misma caída y quatro varas y terzia de ancho
- 402 Otra Pintura de una marina q tiene una Peña y aze a modo de Puerta de la Propia caída y dos terzias de ancho de mano de Vroom
- 403 Otra Pintura de una Ystoria de un Pais del nazim^o de Carlos quinto y la reina devajo de un pauellon y en la mano dra su biugoo y enzima de Pauellon la fama sentada de la misma caída y dos varas y tres *q^{tas}* de ancho
- 404 ^{hasta} Con una vanderá y la otra, otra marina con unos Peñascos y un nauio q^{va} a fondo de mano de Vrom
- 406 y de diferentes tamaños y todos los diez quadros tiene sus marcos negros y perfíles colorados
- Escalera pral de Palazío
- N^o 1 Una Ymagen de nra s^{ra} con el niño y *sⁿ Ph^e* con unas gundas en la mano de dos varas y *q^{ta}* y de alto y siete *q^{tas}* de ancho con marco negro [f. 230] y Perfil dorado

- 2 Otro retrato del Conde Duque a caualllo de tres varas y m^a de alto y tres de ancho
3 Otro ynmediato al Antezedente del conde de fuentes a caualllo de tres varas de Alto y dos y q^{tas} de ancho
4 Otro quadro del Ynzendio de trioa de quatro varas y q^{ta} de ancho y tres varas de alto
5 Otro quadro del conde Bucoy a caualllo de tres varas de alto y dos varas y m^a de ancho
6 Otro retrato del Marq^s espinola a caualllo yqual al Antezedente
Los quales dbos seis quadros estan con sus marcos negros
Entrada a la subida a la escalera
7 Un quadro de una mujer con un rotulo q dize nouarra de dos varas y media de alto y dos varas de ancho
8 Otro quadro de una mujer con rettulo q deize Como del mismo tamaño
9 Otro quadro q dize Lodi del mismo tam^o
10 Otro q dize vijebrano del tamaño q el antezedente
11 Otros quadro q^e dize Alejandria del Propio tamaño [f. 230]
12 Otro quadro q^e dize milano del propio tamaño
13 Otro quadro q dize Pauia del mismo tamaño
14 Otro quadro q dize Cremona del tamaño del antezedente
15 Otro quadro q^e dize tortona del mismos tam^o
16 Toro quadro q^e dize Vouio de dbo tamaño
17 Otro quadro del P^e fran^{co} Antonio Camasa de la comp^a de Jesus Confesor del Marq^s Abuelo de dos varas y media de Alto y varra y media de ancho
n^o desde 18 Seis sobrepuertas e diferentes Doctores de Pauia de vara y q^{ta} de Alto y de ancho vara y m^a
hasta 23
24 Dos sobreventanas con las Pinturas de libros de leyes universales unstrum^{tos} matematicos y medizinas q^e estas y todos los quadros expresados tienene sus marcos negros con perfíles colorados
Primera Antecamara a mano yzquierda de la escalera [f. 231]
26 Una pintura de un viejo vestido de encarnado partiendo un salmon y un mozo echando anguilas en un caldero su autor salue de nazion flamenca de tres varas de ancho y dos de alto
27 Otra Pintura de un viejo con un vasso de Zeruexa una mujer con un cabrito y un muchacho soplando una vejia de dbo tam^o
28 Otra Pintura de una mujer con cuello alechugado y en la mano una Polla sin pluma y en la otra el assador y enzima de una messa diferentes legumbres e dbo autor del mismo tamaño
29 Tra Pintura de una messa con diferentes verduras y una vanasta a modo de jaula asomando la caueza un Pauo y una mujer sentada y un ombre puniendo la mano en el pecho del propio tamaño
30 Un quadro de un bodegon q tiene p^r señal un hombre con una caueza de jauali su [f. 231v] autor nuno del mismo tamaño
31 Otro quadro con un ombre q tiene en la mano una de carn^o del mismo autor y todos de una propia medida y marcos negros
32 Una enttrepuerta con un Alcabuz y unas bolsas enzima de una varanda de la misma caída y tres q^{tas} de ancho
33 Dos sobrepuertas la una con un cardo y la otra una zesta de camuessas su autor Ju^o de vandeian de vara y media de ancho y una de alto
34 Otra dos sobrepuertas la una con una copa y una vandeja y dulzes siette quartas de ancho y algo mas de vara de alto la otra en tabla de un canastillo de dulzaes y una caja de vara y m^a de ancho y tres q^{tas} de alto
35 Dos sobreventanas una con Peras y otra con un chocolatero Almireaz y Zeuolla de media vara de Alto y dos de ancho con marcos negros y Perfíles colorados
Segunda Antecmaara y son retratos
39 Un retrato de Christonual Reincoir mre de campo de un terzio borgoñon de tres varas menos q^{tas} de alto y vara y media de ancho
40 Otro retrato de dⁿ Ju^o de garai maestre de Campo de Ynfanteria española del mismo tamaño [f. 232]
41 Otro retrato de dⁿ Carlos de Ororio maestre de camp^o del mismo tamaño
42 Otro retrato de jil de aes coronel de un rejim^{to} de yntanteria alemana
43 Otro retrato de dⁿ Antonio Arias Sotelo maestre de campo en el reyno de napoles de dbo tam^o
44 Otro retrato del varon de sebac coronel de un rejim^{to} de ynfanteria Alemana de dbo tam^o

- 45 Otro retrato de lerasmo Lener varon del Sacro ymperia y coronel de ynfanteria Alemana del propio tamaño
- 46 Otro retrato del maestro de campo el Marq^s Ant^o lunato Gouernador q fue de Artilleria de dho tam^o
- 47 Otro retrato de Carlos la gata del Corateral en napoles y coronel de un terzio de dho tam^o
- 48 Otro retrato de conde Antonio Bolonin maestre de campo de un terzio de ytalia del mismo tam^o
- 49 Otro retrato de luyengo orancasio del corateral de napoles y mro de campo de uno de sus terzios de dho tam^o
- 50 Dos retratos juntos el uno de Manrique de torniq coronel de dragones y el otro de dⁿ thomas de dos varas y m^a de ancho y del mismo alto
- 51 Otros dos retratos juntos el uno del conde de jeral maestre de campo de ynfanteria y el otro de dⁿ ferr^{do} melo enuajador extraordin^o en Alemania de dho tamaño [f.232v] a la ventana de dos varas de ancho y el alto de los antezedentes
- 52 Otro del Mariscal Quiriqui, que haze rincon a la ventana d dos varas de ancho y el alto de los antezedentes
- 53 Otro retrato sobre la chimenea de dⁿ Antonio de Leina de dos varas y m^a de alto y vara y m^a de ancho y esta sentado en una silla
- 54 Otro retrato de monseur de roan q esta al otro lado de la chimenea del tam^o de los demas
- 55 56 Dos sobrepuertas de dos retratos de medios cuerpos de una vara de Alto y vara y^a de ancho
- n^o desde 57 hasta 61 Cinco sobrevetanas de diferentes Armas militares de dos varas y m^a de ancho y media vara de Alto y todos dhos quadros estan con sus marcos negros y perfil colorado
- Galeria grande q^e mira al jardin
- 62 Un retrato de un General con mangas y calzones vordados de oro q no tiene nre desiette q^{tas} de Ancho y dos varas y terzia de alto
- 63 Otro retrato de dⁿ Phelipe espinola maestre de campo de un terzio de lomabardia de vara y m^a de ancho y del mismo alto
- 64 Otro retrato de n martin de Aragon Capintan [f. 233] general de la Artilleria en milan de vara y m^a de ancho y de dho alto
- 65 Dos retratos juntos armados del Marq^s de sierra el uno y el otro de dⁿ Bizente Gonzaga de bandique de dos varas y tres q^{tas} de ancho y del mismo alto^o
- 66 Un retrato del ex^{mo} s^{or} Marq^s de Leganes Abuelo de vandique de dos varas y media de ancho y de la misma caida
- 67 Dos retratos juntos el uno del ocnde de Pinto digo de jorje esto^z y el otro dⁿ Phelipe de Silua del consejo de S. M. annos armados de dos varas y tres q^{tas} de ancho y del mismo altto
- 68 Dos retratos juntos del condee de Pinto Gou^{er} de flandes el uno y el otro un ombre pequeño y gordo vestido de musco vordado de oro puesto el sombrero con una Pluma encarnada con vaston de General q no se conoze su nre de os varas y m^a de ancho y del alto q los demas
- 69 Otro retrato del maestre de campo general dⁿ sancho de Auila armado de medio cuerpo y en la mano su vaston de vara y terzia de ancho y de dho alto [f. 233v]
- 70 Otro retrato del gral dⁿ Ju^o de Aguila con rodela y vaston de vara y m^a de ancho y el alto q los demas
- 71 Otro retrato del conde Galeasso trot th^e gral armado de medio cuerpo de seis q^{tas} y m^a de ancho y del mismo alto
- 72 Otro retrato de matthias Galasso th^e gral del emperador todo armado y con votas y un morrion sobre una messa de una vara de ancho y del mismoo altto
- 73 Otro retrato de dⁿ ju^o Lopez Giron varon del sacro ymperio conronel de dragones con una Alauarda en la mano dra de dos varas de ancho y el alto q^e los demas
- 74 Otro retrato de dⁿ Juan Vazquez coronado matres de campo de ynfanteria española del mismo tamaño
- 75 Oro retrato de dⁿ Ju^o de Castro vestido de encarnado con una Palma en la mano del mismo tamaño y un Laurel en la cauez^a
- 76 Otro retrato del Principe reinaldo destte coronel de un rejim^{to} de ynfantera Alemana de dho tamaño
- 77 Otro retrato de dⁿ rodrigo mojica y Butron [f. 234] maesttres de campo gral de Sizilia vara y m^a de ancho y del mismo alto
- 78 Otro retrato de dⁿ Alvaro de quñones gral de la Caualleria del mismo tamaño
- 79 Otro retrato del Marq^s de Mortara de dos varas de ancho y del altto q^e los demas

- n° desde 80 hasta 85 Seis retratos de medio cuerpo el uno de phelipe quarto de mano de rubenes otro de Carlos segundo : otro del Ynfante Cardenal Vestido de gral Pintado de vandiqui : otro de dñ Juan de Austria : otro del Conde duque otro del conde de Bucoy y Con golilla y colete y vanda roja q todos estan sobre las Puertas de la Galeria y tienen a vara y tres q^{tas} de ancho y una vara de Alto cada uno poco mas o menos
- n° desde 86 hasta 91 Seis sobre ventanas de diferentes armas militares algo mas de dos varas de ancho cada una y media de alto todas las dhas Pinturas de esta galeria tienen sus marcos negros y perfíles dorados de cortadura Pieza oscura de Passo a la Galeria despues de subir la escalera
- 92 Un quadro del sittio de Valenzia del Po de dos varas y m^a de alto y tres y m^a de ancho
- 93 Otro quadro de la conuerzion de sñ Pablo del [f. 234v] tamaño q^e el antezente
- 94 Un Retrato de Antonio de Seruas minador de dos varas y m^a de alto y dos ancho
- 95 Otro retrato del varon de batinila maestre de campo de dos varas y m^a de alto y vara y m^a de ancho
- 96 Otro retrato de un religioso de Sñ fran^{co} descalzo llamado Arteaga con un libro en la mano de dos varas y m^a de alto y poco mas de tres q^{tas} de ancho
- 97 Otro retrato q^e esta sobre la Puerta de medio cuerpo del Marq^s Abuelo con un petto de una vara de alto y dos escassas de ancho
- 98 Otra sobrepuerta de un retrato de medio cuerpo vestido colorado de una vara de alto y dos de ancho y todas estas Pinturas tienen sus marcos negros y perfíles colorados Oratorio
- 99 Una Pintura de nra s^{ra} sentada con el niño dando los Brazos y sñ Joseph detras con su marco de color de concha perfil dorado q sirue de retablo de siete quartas de ancho y dos varas y media [f. 235] de alto y tiene su grada de madera con el mismo color q el marco su mesa de Altar de pino ara tarima para los pies y una cruz y dandeleos de mettal dorado
- 100 Dos Pintura yguales en tabla la una la visitazion de s^{ta} Ysael y la otra la encarnaz^{on} qu estan a los
- 101 lados del quadro Antezedente de dos varas de altoto y tres q^{tas} de ancho poco mas o menos
- 102 Una Pintura en tabla de la adoraz^{on} de los reyes de la misma caida y siete q^{tas} de ancho
- 103 Otra Pintura de nra s^{ra} en tabla con el niño en los brazos dandole el Pecho de vaa y m^a de Alto y casi una de ancho
- 104 Otra Pintura sobre una Puerta de nro s^r echando los judios del templo y uno caido a los Pies de S M de mas de una vara de alto y cinco q^{tas} de ancho
- 105 Otra Pintura de un Christo atado a la coluna de mas de medio cuerpo en lienzo clauado sobre tabla de vara y m^a de alto y tres q^{tas} de ancho
- 106 Otra Pintrua de nra s^{ra} sñ Joseph sñ Ju^o y el niño jesus echado sobre una sauana y la Virgen la cubre con ella de cinco q^{tas} y dos varas de ancho [f. 235v]
- 107 Otra Pintura de sñ Andres de mas de medio cuerpo con la mano dra cobre un libro medio auuerto de vara y m^a de alto y una y m^a de ancho
- 108 Otra Pintura de la visitazion de s^{ta} Ysael Pintada p^r Pablo verones de dos varas de alto y siete q^{tas} de ancho
- 110 Una nra s^{ra} de mas de medio cuerpo con el niño en el regazo y la Virgen tiene a la dra una corona de flores y esta ovalada la Pintura su autor guidoleno tiene dos varas de alto y una y m^a de ancho
- 111 Otra Pintura en tabla de la Virgen y Sñ Miguel con el Pecho y un retrato de una monja Bernarda de una vara de alto y tres q^{tas} de ancho
- 112 Otra Pintura sobre Piedra negra q es un exceomo pintado p^r Basan de media vara de ancho y poco mas de alto
- 113 Otra Pintura en tabla de nra s^a con el niño en las rodillas pintado a lo antiguo de mas de media vara en quadro
- 114 Otra Pintura en tabla q^e es un caluario de figuras pequeñitas adonde descansa n sobre una Pieda unos ombres de una vara de ancho y media de alto
Una Pila de piedra embuttida en ella un ramillette de flores con marco negro de tres q^{tas} de ancho [f. 236] y poco mas de alto y todos los quadros de dho oratorio tienen sus marcos negros y Perfíles dorados
- Un quadrito de medio relieve de yesso en q esta un niño con alguna Pinturas Retrete junto al oratorio
- 115 Una Pintura con quatro retratos de los señoritos de la cassa y una negra tocando un Pandero de dos varas y media de ancho y vara y m^a de alto
- n° desde 116 Los quatro tiempos del año Pintados en quatro mujeres con la diuissa q^e toca a cada uno de medio

- hasta 119 cuerpo de vara y m^a de alto y cinco q^{tas} de ancho cada Pintura
- 120 Dos sobrepuertas una de un niño Pelegrino y hasta medio cuerpo y el otro de cinco q^{tas} de alto
- 121
- 122 Un retrato en tabla sobrepuerta de una mujer vestida a lo antiguo con muchas joyas de vara de alto y vara y m^a de ancho
- 123 Un Pintura de una mujer flamenca de vara de alto y tres q^{tas} de ancho
- 124 Otra Pintura de un ombre con muchas varuas en tabla con valona y a la puerta una vorlita de tres q^{tas} de ancho y tres y m^a de alto
- 125 Dos retratos en tabla el uno de un ombre con montera y un ropon Pardo y collar de oro una rosa en la mano y la otra de una mujer con una [f. 236v] muntera y muchas xintas camissa mui escotada y un rosario al cuello y annos son de medio cuerpo de una vara de alto y tres q^{tas} de ancho
- 129 Otra Pintura en tabla de un viejo llegando la mano al rostro de una mujer y una vieja azechando de una vara de ancho y tres q^{tas} y media de alto de mano de Braude y todas estas Pinturas tienen sus marcos negros y perfiles colorados
- Dormitorio
- 132 Una Pintura de s^{ta} luzia q haze esconaze a una ventana de nueue q^{tas} de alto y cinco de ancho de mano de Gibaully
- 133 Otra Pintura de s^{ta} margarita hasta la rodilla de vara y terçia de ancho y vara y m^a de alto
- 134 Otra Pintura del nazim^o del hijo de Dios sⁿ Jhp y los Pastores de nueue q^{as} en quadro
- 135 Otra Pintura de nra s^{ra} sacando el niño de la cuna sⁿ Joseph s^{ta} Ana y sⁿ Juan y dos Angeles de nueue q^{tas} de Alto y dos varas de ancho de la escuela de rafael de Uruina
- 136 Otra Pintura de nra sra con un niño jesus [f. 237] en un pedestal de nueue q^{tas} de alto y tres q^{tas} de ancho
- 137 Otra Pintura q esta sobre la puerta grande de dos varas de ancho y tres q^{as} de alto de un florero
- 138 Otra Pintura en tabla de nro s^{or} echando los judios del templo q llaman el sueño del Bosco Pintado de su mano de dos vara y q^{as} de alto y tres q^{tas} de ancho
- 139 Otra Pintura de sⁿ Jeronimo de cuerpo entero sentado con una lista de Papel en las manos y un anjel con una Pluma de la escuela ee ruuenes de dos varas y q^{ta} de alto y vara y tres q^{tas} de ancho
- 140 Una sobre Puerta de nra s^{ra} con el niño en las rodillas con los retratos de Sⁿ Antonio y Sⁿ Geronimo de siete q^{tas} de ancho y una vara de alto
- 141 Otra Pintura de la Hermosa judi poniendo la caueza de olofernes en un talego de cinco q^{tas} de alto y tres de ancho
- 142 Un Pais oscuro con diferentes figuras mui pequeñas y la uida de jito de una vara de ancho y tres q^{tas} de alto
- Gauinette Saliendo del dormitorio
- 143 Una Batalla en tabla sobre la Puerta de la Alcona [f. 237] a un rio de cinco q^{tas} de ancho y tres de alto
- 144 145 Dos Pinturas en tabla retratos de unas mujeres con cuellos alechugados vestidas a lo antigua con muchas joyas de tres q^{tas} de alto y una terçia de ancho
- 146 147 Dos Pinturas yguales la una en tabla con una Alojofnia ubas melon y un Pajaro enzima de una messa el otro en lienzo con un canastillo de ubas y una sarvulla de vidrio con ygos y un varro sobre una mesa q tienen cada uno una vara en quadro
- 148 Un Pais en tabla q la vista de la cassa del Prinzipe de Oranje de una vara de alto y vara y m^a de ancho de mano de Artois
- 149 150 Dos Pinturas en tabla la una del sitio de Breda y la otra del sitio de aras de una vara escassa de alto y estan sobre la Puerta q sale a la galeria y la obra sobre la q entra a la Pieza a los animales
- 151 152 Dos Países aziendo Peñascos y fingidas cauezas de ombre de diferentes cassas y hermitas y vosque de una vara en quadro cada uno
- 153 Un Pais en tabla de una ningas poniendo flores en el tumolo del Dios Baco y tienen un rio con barcos de mano de Bruglel en [f. 238] vara en cuadro
- 154 Una Pintura en tabla de una saluilla con unas ubas blancas y tintas y melocotones enzima de media vara de alto y una de ancho
- 155 Otra Pintura enbutidas dos en tabla con ubas blancas vellotas yn barro y ygos de una vara de ancho y media de alto de mano del labrodor
- 156 Otra Pintura de dos Platos con granadas y membrillos de vara y terçia de ancho y media vara de alto
- 157 Otra Pintura de otro Plato de Peros de media varas de alto y media de ancho

- 158 Otra Pintura del mismo tamaño de un Plato con melocotones de mano de Liissa Aiollon
- 159 Otra Pintura de un Plato de duraznos demas de una vara de ancho y media de alto
- 160 Dos Pinturas iguales en tabla la una un Puerto de mar con sus Pezes y figuras sobre un terrazo y la
- 161 otra con diferentes animales q una y otra senifican fuego y tierra en el redondo de las esquinas y los otros dos elementos de ters q^{tas} en quadro la de los Pezes de mano de Brujel y la otra de mano Ytaliana
- 162 163 Dos Pintura yguales en tabla la una una jofaina con melocotones y un canastillo de ubas : la otra un Plato con zerezas y un jarro [f. 238v] de plata y un razimo de ubas expm de tres q^{tas} de alto y una vara de ancho cada una de mano de Liissa de Aguilon
- 164 Otra Pintura de una jofaina de vidrio con camuessas menbrillos granadas y un razimo de ubas de tres q^{as} quasi en quadro
- 165 166 Dos Pinturas de medio cuerpos de ombrey mujer vestida a lo antiguo y el ombre con coisson [sic] al cuello de media vara de alto y una terzia de ancho en tabla
- 167 Una Pintura de una miniatura sobre vitela de un ombre armado a cauallo con el cuello alegbugado de media vara de alto y poco dmas de ancho
- 168 Otra Pintura de otra arjonaina de ubas de tres quartas de alto y tres y m^a de ancho
Todos los quales dbos quadros estan con sus marcos negos y perfíles dorados
Reciunim^o subiendo de la escalera de retratos de venezianos
- 480 Un retrato del capitan grande vestido con el traje de venezia su ropon morado de dos varas [f. 239] media de Alto y de vara y terzia de ancho
- 481 Otro retrato de una esposa veneziana del mismo tamaño
- 482 Otro retrato de una mujer con el rotulo de jettil veneziana del mismo tam^o
- 483 Otro retrato de una labradora veneziana con el rotulo de contadina de dho tamaño
- 471 Otro retrato con el rotulo de la Dogaressa del propio tamaño
- 472 Otro retrato con el rettol de Dogue de dho tam^o
- 474 Otro retrato de mujer Camarera del mismo tam^o
- 474 Otro retrato de mujer camanera del mism tam^o
- 475 Otro retrato de una viuda verneziana vedoua de dho tamaño
- 476 Otro retrato con el rrottulo de meletris de dho tam^o
- 477 Otro retrato de una Doznella veneziana con manto blanco de dho tamaño
- 478 Otro retrato con el rottulo de Artizana veneziana del mismo tamaño
- 467 Un retrato de un sauio de tierra firme de dho tam^o
- 459 Una Pintura de un ombre en tabla de medio cuerpo contando dinero sobre una messa de mano de monsur quitin de una vara de alto y tres q^{tas} y m^a de ancho sobre la puerta
- 177 Una Pintura sobre puerta topandose dos cabras [f. 239v] de una vara de alto y una y m^a de ancho
- 178 Una sobre ventana de unos Paisitos de cabras y vacas de dos varas de ancho y una q^{ta} de alto q todas dbos quadros tienen sus marcos negros
Pieza segunda de los animales conventana al jardin
- 182 Una Pintura de un Pais con dos anades y un Pato en el agua de un tronco de Arbol de tres q^{tas} de ancho y dos varas y m^a de largo
- 183 Otra Pintura con un zisne en su nido y dos caidas q la una tiene una culebra en el pico y unas anades del mismo tamaño y anuos de mano de sinier
- 184 Un Pais con dos troncos de Aruoles desta misma caída y dos varas de ancho con una liebre
- 185 Otra Pintura de una cabra q esta mamando un lobo de la misma caída y mano y dos varas de ancho
- 186 187 Tres sobre puertas la una tiene unas gallinas la otra dos gallos y tres Pollitos y la otra con una gallina y una Perdiz de una vara de alto y una m^a de ancho todas de mano del mismo autor
- 188 Dos sobreventanas la una un Pais una zigueña de una terzia de Alto dos varas de ancho y el otro con una urraca y un pajarillo [f. 240] de una quarta de alto y dos varas de ancho
- 189 190
- 171 Otra Pintura de un Galgo sobre una puente de Palo caiendo un pedazo de carne en el Ana q es la fabula de Ouidio de mano de esneydi de dos varas y dos terzias de alto y dos y m^a de ancho
- 172 Otra Pintura de un ynuerno con dos Puercos espin y unas culebras de la miana mano y tamaño q el anttezedente
- 173 Otra Pintura de una zigueña de dos varas y dos terzias de alto y una vara de ancho y de la propia mano
- 174 Un Pais con unas montas un cardo siluestre y unas zanab^s de una vara de ancho y del mismo largo q

- los demas*
- 175 Otro País con una tortuga a lo lejos y un Palo como una vandilla del mismo tamaño y Pintor
Pieza de las Pinturas desnudas q mira al Pattio y jardin
- 191 Una Pintura de una Ystoria con dos figuras del tamaño y natural de ombre y mujer piramo dando el
Agua a tisbe con el morrion desmacada junto a una fuente de dos varas y m^a de alto ytres y m^a de
ancho q haze rincon
- 192 Otra Pintura de una mujer espulgandose sentada en la cama con un Paó en la caueza a modo [f.
240v] de turbante y una vieja con una luz en la mano y dos ombres azechando en uno con el dedo en
la boca de la misma altura q el antezedente y dos varas y m^a de ancho
- 193 Otra Pintura de Venus de mas de medio cuerpo del tamaño del natural sentada sobre una Piedra
labrada y una vieja oliendo una rosa y un cupido volando de la misma caida q la Anttezedente y vara
y m^a de ancho de mano de Prines
- 194 Otra Pintura de un cupido con el xetro de mercurio en la mano del tamaño del natural de la misma
caida y una vara de ancho
- 195 Otra Pintura ystoria de Marco Antonio y Cleopatra desmaiado linpiandole con su pelo
- 196 Un Cupido vendados los ojos desnudo de la misma caida y una vara de ancho
- 197 Otra Pintura de Pomesse y atalante Pomesse recojiendo volas de oro y atalante va uyendo figuras
desnudas de la misma caida y quatro varas y m^a de ancho [f. 241]
- 198 Otra Pintura de Venus con un libro de sorfa y un acha enzendida en las manos alunbradndo a una
armas y dos muchachos desnudos tocando un Pifano de la misma altura y dos vara y q^{ta} de ancho
- 199 Otra Pintura de un cupido con el mundo en los ombros y el Pie Yuzquierdo sobre otro mundo de una
vara de ancho y de la misma caida
- 200 Un País sobrepuerta de una mujer con un Paño encarnado puesto y un Perro Blanco de cinco q^{tas} de
alto y dos varas menos q^{ta} de ancho
- 201 Dos sobreventanas q caen al Pattio con figuras de fabulas de una q^{ta} de alto y dos varas de ancho cada
una
- 202
- 203 Una Pintura sobrepuerta de todos los Dioses presidiendo el vaco y el dios martte buelto de espaldas de
una vara de Alto y una y m^a de ancho
- 204 Un País sobrepuerta con dos figuras pequenitas q la una es Venus q va corriendo y un satiro en el
suelo de vara y media quasi en quadro
- 205 Otro País sobrepuerta de la manera de Asqueler con figuras de Pastores de una vara de alto y siete
q^{tas} de ancho [f. 241v]
- 206 Una sobreventana q mira al jardin con conejos venus y satiro recostados de tres q^{tas} de alto y dos varas
de ancho y todos los dbos quadros tienen sus marcos negros y Perfiles colorados
Pieza ynmediata a la de los desnudos
- 207 Un Pintura de un Armenio vestido de un ropon oscuro forrado en Pellejo sentado en una silla y una
mano sobre el brazo de ella mas q de m^a cuerpo de vara y m^a de alto y una y q^{ta} de ancho de mano de
royenes
- 208 Otra Pintura de un gral Polaco vestdo de encarnado con su vaston muntera con una Pluma de la
misma caida y una vara de ancho
- 209 Otra Pintura de un cardenal q tiene un libro cojido con las manos de la misma caida y mas de vara de
ancho de medio cuerpo
- 211 Un retrato de un cardenal de medio cuerpo con su roquete y unas oras en las manos de una vara de
ancho y la misma caida
- 212 Una Pintura de un Veneziano con vestido negro de medio cuerpo muchas varuas de mano del tiziano
de casi una vara de ancho y el mismo alto
- 214 Una mujer con una cofia blanca y cordon de Perlas en la xintura sobre una estatua de marmol sin
brazos ni caueza de mano de el Tiziano de vara y terzia de ancho y djo alto
- 214 Un retrato sobre Puerta de un ombre con un cuello alechugado ropon marado forrado en martas de
una vara de alto y vara y terza de ancho
- 215 Dos retratos de mano de ruenes el uno de Archiduque Aluertto y el otro de d^a Clara eugenia su
mujer Gobernadores q fueron de flandes de mas de medio cuerpo vara y m^a de alto y una y q^{ta} de
ancho cada uno
- 217 Un retrato de un ombre de medio cuerpo q se le ve la mano dra Cassaca encarnada y un ropon enzima
q es sobrepuerta de una vara de alto y una terzia de ancho
- 218 Una sobreventana de la Yistoria de Lot y sus hijas de una q^{ta} de alto y dos varas de ancho

- 226 Un retrato de un ombre de medio cuerpo con una herida en la frente puesta la mano en ella y en la otra un cuchillo de la misma caída y casi cinco q^{as} de ancho
Pieza q Prosigue p^{ra} Salir a la escalera
- 219 Una Pintura en tabla de una voda con figuras de vara y terçia de alto y caso dos de ancho de mano del Bosco
- 220 Otra pintura de un niño con un raziño de ubas [f. 242v] en la mano de medio cuerpo la misma caída y dos terçias de ancho
- 221 Otra Pintura de todos generls de frutas y unas tajadas de sandia y cuchillo de mano de Lucas fortte de dha caída y dos varas y tres q^{as} de ancho
- 222 Otra Pintura de un muchacho riendose con un anade un gallo y una gallina en un canastillo en tabla de dha caída y dos terçias de ancho
- 223 Otra Pintura en tabla a modo de una voda en que muchas figuras y riñiendo unos con otros de mano de Cox de la misma altura y siete quartas de ancho
- 224 Una sobrepureta de un ombre riendose con un un vasso de xerueza desnudo el ombro hasta la tettilla sombrero negro vara de alto y vara y terçia de ancho de medio cuerpo
- 225 Otra Pintura de un ombre con anttejo de larga vista y una muntera encarnada de medio cuerpo una vara de ancho y la misma caída
- 227 Una Pintura sobre pueta de un ombre tocando una Chirimia con una Pluma blanca en la caueza de una varas de alto y vara y terçia de ancho y estas quatro [f. 243] Pinturas son de mano de Segres
- 228 Una sobreventana de diferentes frutas de una q^{a} de alto y dos varas de ancho
Otro quadro mui derrotado y descascarado en que se conoze la figura de un ombre de una vara de alto y tres q^{as} de ancho y todas las Pinturas desta Pieza y de la antezedente tienen sus Marcos negros y perfil colorado
Pieza mas afuera q tiene entrada p^{r} la escalera
- 229 Una Pintura en tabla con el retrato de Porcacin Pintor maior q^{e} en la mano tiene un Pinzel y una cadena de oro al cuello de vara de alto y tres q^{as} de ancho
- 230 Otro retrato de Porcacin menor Pintando con un Pinzel su retrato de una vara quasi en quadro
- 231 Otro retrato q es dibujo de lapiz de colores de rafael de urbina el qual esta Pegado en tabla puesta una mano en el Pecho de la misma caída y dos terçias de ancho
- 232 Una Pintura de una comida con figuras de mas de medio cuerpo en la qual esta el retrato de [f. 243v] rubenes su mujer y otro ombre sentado en una silla viendo a gallette de dos varas de alto y algo mas de tres varas de ancho
- 233 Un retrato de medio cuerpo de Bara de alto y mas de media de anch ode Jacobus a Ponte Vassanensis
- 234 Otro retrato de medio cuerpo de Paulo de Rubenes Pintado p^{r} su mano de la misma caída y una vara de ancho
- 235 Otro retrato sobre puerta q se ue media mano y es del Tiziano de dha Caída y vara y m^{a} de ancho
- 236 otro retato de segres con la mano dra en el Pecho de tres q^{as} de ancho y de la misma caída
- 237 Otro retrato de medio cuerpo de Paulo caleari Veronensis de la misma caída y vara de ancho
- 238 Un retrato de medio cuerpo del Pintor morason tiene una caueza de cauallo a mano dra de casi una Vara de ancho y de la propia Caída
- 239 Dotro retrato sobre Puerta de un musico tocando la giguella y cauo de vela en la Pared de da caída y siete quartas de ancho
- 240 Otro Retrato de man^{or} cuerpo de lope de Vega sazerdote de tres q^{as} y media de alto y tres de ancho
- 241 Otro retrato de un sazerdote q^{e} no se saue su nre de medio cuerpo quasi quadrado [f. 244]
- 242 Otro retrato de Gongora de medio cuerpo de la misma caída y dos terçias de ancho
- 243 Otro retrato de medio cuerpo de d^{n} fran^{co} quedado del mismo tamaño
- 244 Otro retrato de medio cuerpo de un sazerdote de la misma caída y una vara de ancho
- 245 Otro retrato de medio cuerpo de d^{n} Luis Pacheco de la misma caída y de tres q^{as} y media de ancho
- 246 Otro retrato de un viejo con cuello a la romana de una vara de ancho y la misma caída
- 247 Otro retrato de medio cuerpo de socrates de casi una vara de ancho y la misma caída
- 248 Una sobreventana de Pinzeles lbiros y tinteo de dos varas de ancho y una q^{a} de alto y todos los quadros de esta Pieza tienen sus marcos negros y Perfil colorado
Primera Antecamara q^{e} mira a la Plazuela de la y g^{a}
- 249 Una Pintura q^{e} es un Ynuerno con dos hombre a cauallo y un mozo con una copa verde forrada en Pellejo un conejo al ombro de un Palo y otras figuras de dos varas de alto y dos varas y tres q^{as} de ancho

- 250 Otra Pintura del mismo tamaño q^e es una mascara de venezia y una mujer pelando gallinas y dos Bufalos corriendo en una Plaza
- 251 Otra Pintura del mismo tamaño q^e es un mercado de Pezes y una mujer vendiendo verduras y Puerros [f. 244v]
- 252 Otra Pintura del mismo tamaño donde deguillan carneros y machos con muchas figuras
- 253 Otra Pintura de una sobrepuerta de una mujer ordeñando una vaca de media vara de alto y m^a vara de ancho
- 254 Otra Pintura de una mujer con un caldero de leche y un gato sobre un vanco de dos varas de alto y una de ancho
- 255 Otra Pintura de una mujer ordeñando una cabra y otra vattiendo manteca y un ombre poniendo Pellas sobre una tabla de tres varas de ancho y de la misma caida
- 256 Otra Pintura de un ombre matando lechonzillos y otro picando los linianos de una vara de ancho y de la propia caida.
- 257 Otra Pintura sobrepuerta e dos mujeres lauando ropa en un rio de una vara de ancho y dba caida
- 258 Otra Pintura de diferentes figuras aziendo el gasto de un mujer dando un Plato de guindas y otro cargando dos gestos de dos varas de alto y dos y m^a de ancho
- 259 Otra Pintura sobrepuerta con un ombre a caualllo y un cazador con un conejo al ombro de Cassi [f. 245] media vara de alto y siete q^{tas} de ancho las ocho Pinturas anttezedentes son de la escuela del Bassan y tienen sus marcos negros y perfil colorado
Pieza mas adentro q^e mira a la Yglesia
- 260 Una Pintura del mes de oct^{re} con un ombre sobre una esclaera derriuando castañas y una mujer con un mazo dando en los erizos y un ombre a caualllo de siete q^{tas} de alto y dos varas y m^a de ancho
- 261 Otra Pintura q^e tiene un muchacho soruiendo una taza de leche y una mujer con un caldero a la lumbr y otra ordeñando una cabra de dos varas de ancho y de la misma caida
- 262 Otra Pintrua de la fragua de Bulcano y Venus en su estrado con un carro y dos Perros y una Cassa q^e se esta quemando del mismo tamaño
- 263 Otra Pintrua de un mercado de Pezes con neptuno en las nubes y dos caualllos con alas y una mujer con su caldero en un palo de dho tamaño
- 264 Otra Pintura en q^e estan matando lechonzillos y una mujer sacando las tripas a uno con platos de morzillas y un muchacho soplando una vejiga [f. 245v] del mismo tamaño q^e los Anttezedentes
- 265 Un Pais sobrepuerta de Aruoladas de tres q^{tas} de Alto y mas de siete de ancho
- 266 Otra Pintura mudandose de una cassa a otra y una mujer matando un gansso y otra tostando castañas de la misma caida y dos vara y m^a q^{ta} de ancho
- 267 Otra Pintura sobrepuerta de un Pais de Aruoladas y una casseria de media vara de alto y una m^a de ancho
- 268 Otra Pintura de un ombre cauando viñas de tres q^{tas} y m^a de ancho y de la misma caida
- 269 Otra Piontura donde estan deuanando seda y una mujer sentada en una mesa con comida y en la mano un auanico de Plumas de dos varas y m^a de ancho y de la misma caida
- 270 Otra Pintura de una mujer agramando cañamo y un ombre con una liebre en un palo de tres q^{tas} y m^a de ancho y de la propia caida
- 271 Otra Pintura sobrepuerta de un Pais q^e tiene un rio con varcos y en uno quatro figuras dentro de media vara de alto y una m^a de ancho y todas las dbas Pinturas tienen sus marcos negros y perfiles colorados y son firmadas del Vauasan [sic] menos las sobrepuertas
Pieza mas adentro quadrada [f. 246]
- 272 Una Pintura con diferentes flores y en medio nra s^{ra} el niño jesus s^{ra} Joseph y s^{ra} Ju^o dando unas flores al niño firmado de vanquezel de siete q^{tas} de alto y cinco de ancho
- 273 Otra Pintura de un zgeston de flores q^e aze rincon con un Papagio y arriua de medio punto el nazim^o del hijo de Dios de seis q^{tas} y m^a de ancho y de la misma caida
- 275 Otra Pintura q^e haze rincon de un zgeston y tiene arriua de medio Punto enzima de las flores la encarnaz^{on} de seis q^{tas} de caida y vara y m^a de ancho
- 276 Otra Pintura sobrepuerta de flores de una q^{ta} de alto y dos varas de ancho
- 277 Otra Pintura de flores de la misma caida y m^a vara de ancho
- 278 Otra Pintura de un zgeston de flores y enzima de medio punto la visita^{on} de s^{ta} Ysael de vara y terzia

- de ancho y de la misma caída
- 279 Otra Pintura sobrepuerta de flores de media vara de alto y una m^a de ancho
Este quadro está duplicado y se sentò tambien en la alcoua del quarto vajo
- 370
- 280 Pieza mas adentro q^e haze esquina con ventana al jardin
 Una Pintura de un Pais de un Sⁿ Antonio Auad ablan[f.248v]do con un satiro de seis q^{tas} de alto y algo mas de tres de ancho
- 281 Otro Pais de sⁿ Antonio de Padua predicando a los Pescados de siete q^{tas} y m^a de ancho y de la propia caída
- 282 Otro Pais con la efijes de vida de exipto de una terçia de dos varas de ancho y de la misma caída
- 283 Otro Pais sobrepuerta con un yglesia de media vara de alto y una y m^a de ancho y de la propia caída
- 284 Otro Pais de un Arbol una q^{ta} de ancho y de la propia caída
- 285 Otro Pais sobre la ventana q^e da al jardin de una q^{ta} de alto y dos varas de ancho
- 286 Otro Pais q^e haze rincon del Baptismo de Christo de vara y m^a de ancho y de la misma caída
- 287 Otro Pais de la visitazion de s^{ta} ysauel de tres varas menos q^{tas} de ancho y de la propia caída
- 288 Otro Pais de un sⁿ onogre de mas de tres q^{as} de ancho y de la misma caída
- 289 Otro Pais sobrepuerta de una q^{ta} de alto y dos varas de ancho y las siete Pinturas yguales de caída son de mano de fran^{co} de la Corte y todas [f. 247] tienen sus marcos negros y perfíles colorados
 Alcouas mas adentro con dos ventanas al jardin
- 291 Una Pintura de un jardin y en medio una fuente con ercules dando con la maza a la hidra q^e finje bronze y Christo aparecido a la magdalena de seis q^{tas} y m^a de alto y dos varas y m^a de ancho
- 292 Otra Pintura del nazim^o de sⁿ Juan figuras de una terçia de alto y casi dos varas de ancho y de la misma caída
- 293 Otro Pais de nra s^{ra} sentada sobre una Peña dando el Pecho al niño nesus del propio tamaño
- 294 Otro Pais de la adorazⁿ de los reyes figuras de una terçia y del tamaño del Antezedente
- 295 Otro Pais sobreventana q^e una marina con figuras pequeñas de dos varas de ancho y una q^{ta} de alto
- 296 Otra Pintura q^e haze rincon de sⁿ fran^{co} rezuiendo las llagas de dos varas y q^{ta} de ancho y de dba caída
- 297 Otro Pais sobreventana finjida la noche con una figuritta de una terçia de lato y dos varas de ancho
- 298 Otra Pintura Pais con una zigueña de la misma caída y dos q^{tas} y m^a de ancho [f. 247v]
- 299 Otra Pintura sobrepuerta de un Aruoleda de tres q^{tas} de alto y vara y m^a de ancho y las seis figuras yguales de caída son de mano de fran^{co} de la Cortte y todas tienen sus marcos negros y perfíles colorados
 Un quadro con la Pintura de sⁿ Pedro q^e tiene un marco grande y no es herm^o de los demas q^e se a allado en esta Pieza de vara y m^a de largo y vara y q^{ta} de ancho
 Pieza primera del quarto nuevo
- 463 Un retrato de nouile ordn^o veneziano vestido de negro con su gorrilla de dos varas y q^{ta} de alto y vara y terçia de ancho
- 464 Otro retrato de Armiralgio del Arsenale con un ropon morado y deuajo otro encarnado con unos guantes en la mano del mismo tamaño
- 465 Una sobrepuerta en q^e estan unos turcos guardando la puerta del salon quando el gran turco da Audiencia y ai una lampara enzendida y es compañera de las sobrepuertas donde estan los emperadores turcos y tiene vara y m^a de ancho y una de alto
- 466 Otro retrato de cuerpo entero de un ombre con un ropon morado y su gorrila y a los lados una columna del tamaño q^e los demas
- 468 Otro retrato de cuerpo entero de otro ombre [f. 248v] con su ropon morado q^e se llama el Auogado del comun con su gorrilla en la mano estido de negro del mismo tamaño
- 469 Otro retrato del Procurador de sⁿ marcos con ropon encarnado del mismo tamaño
- 478 Otro retrato de un veneziano q^e llaman del gran capitan del mismo tamaño
- 479 Otro retrato de un emperador turco con su vaston del mism otamaño
 En ttodo el casco de dho Palazjo se allaron seis messas con la Armadura de la madera de Pino y una Piedra q^e las cinco la tienen quebrada y una esta entera y todas vien maltratadas
 Un quadro q^e estava en el oratorio de la buerta de la Pintura de sⁿ fran^{co} de Paula de cuerpo entero

marco negro maltratado q^e se alla colocado en la cassa de la Plaza y puesto en el ynuentario de los vienes lbres q^e estan a cargo de dho dⁿ Diego de Almazan
Una campana q^e esta en tres palos en el tejado de la casilla de la guerta sin q^e aia otras Alajas de las q^e expresa el Ynuentario antig^o exzepto un Poco de Armeria q^e a quedado q^e solo ai quatro o cinco vestidos p^a armas ombres, una oja de una espada, diferentes tiros de Artilleria y un montero todo peque[f. 249]ño algunos mosquetes con cañon muchas cajas de estopetas y Pistolas sin llaues ni cañones y otros muchos pedazos de Armaduras y morriones de q^e tiene llane del q^e donde esta todo el referido dⁿ Diego con seis Armarios de nogal con redezillas de Alambre dorado mui maltratados

De todos los quales dbos vienes a exzeption de los de Armeria ha nobmrado su ex^a p^r guardarropa de todos ellos a Pedro de Conpa y Antonia de Bustos su mujer quienes ee han allado presentes a la formazion de este ynuentario y despues de repetir las mas expresinas grazias a su ex^a p^rla nuaena honrra q se ya seruido azerles se dieron p^r entregados de los referidos vienes y se obligan vajo de la lizenzia mancomunidad y demas requisitos q^e de marido a mujer son nezesarios a cuidarlos limpiarlos con las Piezas, Pattios y demas ofizinas de dho Palazjo sin dar lugar a q^e se experimente [f. 249]nenos cauo en ellos y se obligan vajo de dha mancomunidad con sus personas y vienes muebles y raizes anidos y p^r auer a responder a dar quenta de todos los q^e constan de este ynuent^o con las llaues exteriores e ynteriores q^e se les han entregado con las q^e Gouernan las fuentes de dho Palazjo sin q falte cosa alguna a lo q se obligaron segun dho es^o (...)

DOCUMENTO 16

**Cuadros restaurados por Baena 11 marzo 1807 y 14 marzo 1807.
AHN,Nobleza, Baena, C^a 291.**

<i>Cuenta de varios Quadros compuestos, del Ex^{mo} Sor Conde de Altamira</i>	
<i>Primeram^e quatro iguales, q^e representan trages venecianos; su tamaño dos varas y tuarta: a seiscientos r^e cada uno</i>	22400
<i>Un Sⁿ Andres, apaisado de cinco quartas; de escuela veneciana</i>	02400
<i>Ocho Medallas q^e representan las virtudes, de claro y obscuro; del gavinete de la S^{ra} Condesa de Altamira: a 60 r^e cada una</i>	02480
<i>Un Quadro de Orrente, q^e representa a Dafne convertida en Arbol, con distintas Ninfas: su tamaño vara y quarta</i>	02400
<i>Un quadro grande de cinco varas, q^e es una lucha de un toro con unos perros</i>	12300
<i>Una Cabezera de cama p^a los S^{res} de trastamara, en la q^e se hba pintado una Medalla con unos Niños y ademas dos Coglantes de flores q^e penden de la misma medalla: su importe</i>	02900
<i>Otro Quadro en q^e se representa el Conde Duque de Olivares á caballo; su tamaño cinco varas y media de alto</i>	22000
<i>Otro de dos varas y media, apaisado q^e representa la caida de Sⁿ Pablo</i>	02800
<i>Dos Quadros iguales, el uno representa la Coronación de Nro s^y y el otro Sⁿ Pedro advincula</i>	02640
	92320
<i>Ymporta esta cuenta nueve mil trescientos y veinte r^e v^{on}</i>	
<i>Madrid y Marzo a 11 de 1807</i>	
<i>Fran^{co} Carafa</i>	

<i>Cuenta de varios Quadros compuestos de la coleccion del Ex^{mo} Sor Conde de Altamira: y son los siguientes</i>	
<i>1 Un Retrato de tres quartas, que representa a la Duquesa de Modena, forrado</i>	2160
<i>2 Otro del Conde Duque de Olivares, de igual tamaño; forrado</i>	2180
<i>3 Otro, q^e representa a Jacobo Basan, pintor isigne, su tamaño una vara; forrado</i>	2200
<i>4 Otro una imagen de la Virgen con el Niño, del célebre Sasoferrato, forrado</i>	2300
<i>5 Un quadro de la Purisima Concepción, de mas de vara; forrado</i>	2200

6 Otro que representa la Virgen con el Niño y S ⁿ José, de vara y media, original del Jordan flamenco; forrado	240
7 Una Virgen de los dolores, su tamaño vara y media	2120
8 Otro, un Retrato original de Carlo Marati, q representa una s ^a llamada Rospigliose; forrado	320
9 Un Retrato del tamaño natural, ce cuerpo entero, q ^e representa al Marqués de espinola; su tamaño de dos varas y media de alto, forrado	240
10 Otro del mismo tamaño, que representa al Conde de Neobrug, forrado	400
11 El s ^r Marques de Leganes, del mismo tamaño en traje de Gentil Hombre de Camara; forrado	400
12 Otro q ^e representa la Reyna Madre de Francia, del mismo tamaño q ^e los anteriores	320
13 Ydem, un Pais grande, de tres varas y media	320
14 Otro q ^e representa un Pais en donde hay una lucha de un Pabo y un Gallo	320
15 Un quadro grande de cinco varas apaísado, q ^e representa infinidad de Pescador maritimos, del célebre flamenco Fran ^{co} Esneiders	500
	42140
[f. siguiente]	
Suma La vuelta	42140
16 Otro compañero, de igual asunto y tamaño, del célebre Pedro de Boss	0500
17 Otro, de igual tamaño, q ^e estos dos, q ^e representa Frutas, Animales, y trofeos de guerra, de Eniders	0500
18 Otro Pais grande, de tres varas, donde hay variedad de animales terrestres	0360
19 Otro de un convite ó vacanal, donde hay unos enmascarados, forrado	0320
20 Una tabla de un Personage, se ignora quien sea, pero de buena mano	0400
21 un quaro q ^e representa en Castillo de Emaus, su tamaño dos varas y tercia, apaísado, de Basan; forrado	0500
22 Otro grande de tres varas y media, q ^e representa un Capitan General á caballo, y es uno de los q ^e vinieron de Morata; forrado	0800
23 Un S ⁿ Pedro en la carcel, de vara y media; forrado	0200
24 Una Batalla ó sitio de Valenza de Pó, su tamaño tres varas y media; forrado	0400
25 Un filosofo de Rivera, con varios libros y papeles en la mano, su tamaño vara y media; forrado	0240
26 Otro del mismo tamaño, q ^e representa una vieja hechicera engañando á una moza, con varios atributos de sortilegio; forrado	0440
	8800
Ymporta esta Cuenta ocho mil y ochocientos r ^s v ^o	
Mad ^d 14 de Agosto de 1807	
Fran ^{co} Carafa	

DOCUMENTO 17

**Pinturas secuestradas por el ejército francés de las casas del Conde de altamira
12 noviembre 1812**

Lista por menor de las Albajas, Ropas Papeles, Pinturas y demas efectos extraídos por los Franceses de la casa del Ex^{mo} S^{or} Marques de Astorga, conde De Altamira, Duque de Sessa &^a de resultas del secuestro hecho por Bonaparte el dia 12 de noviembre de 1812

[...]

Pinturas

Pieza antecamara

Diez grandes Pinturas las seis mayores de 6 var. de alto y algo menos de ancho poco mas o menos: sus autores Pedro de Vos y Fran^{co} Esneiders, q^e representan una caza de javali, otra de un venado: una musica de pajaros: unos pescados marinos y dos del mismo asunto de pescados, y una muger con frutas y berduras otras dos pinturas algo pequeñas de una caza de javali y otras dos de Lobos devorando un cavallo blanco y dos entreventanas de unos perros acosando unos gatos y otros perros corriendo unas liebres

Pieza antecomeredor

Cinco cuadros: dos países como de 4 var. que representan unos Hermitaños en el Desierto, de Pieter Snaers en Bruselas dos buenos retratos flamencos de Sobrepuertas y la que hace centro un país flamenco

Pieza comedor

Quatro grandes pinturas: Las dos apaisadas como de 6 var. y de alto 4 escasas q representan pescados marinos: su autor Fran^{co} Sniders y otra de armaduras de Guerra de Pedro de Vos: otra de menos tamaño aunq^e del natural la lucha de un toro con varios perros, tambien de vos y la otra un bello país flamenco

Pieza Galeria

Doce pinturas de tres var. apaisadas, su autor Andrea Bacaro, representando la vida de Tobias y otra del mismo Autor que manifiesta la Encarnacion

Otras trece q^e hacian de sobrepuertas y entreventanas de distintos tamaños de países flamencos

Pieza antes del villar

Cinco pinturas: Las dos como de tres varas en cuadro representando unos Puertos o pasos de la Flandes: su Autor Pieter Snayers: La otra el gran quadro de un Burro y javalí, de Vox, y las otras dos hermosos países algo mas pequeñas

Pieza del villar

Tres pinturas de buena mano, Países flamencos

1ª Pieza de la c^e de la flor

Dos grandes Pinturas: La una como de 6 var. apaisada de la Lucha de unos Leones con perros: su Autor Pedro de Vox: y la otra como de 3 var. tambien otra caceria del mismo Autor

2ª Pieza id.

Tres pinturas grandes de cacerias del propio Autor Pedro de Vox

Un quadro que representa el rapto de europa sentada en un toro, como de dos var^{as} escasas: su autor Guido Reni

Otro del Broncino, alegoria de Sⁿ Julian del tamaño natural, de 4 varas escasas

Habitacion de la Señorita D^a Maria Agustina

Sala

Quatro pinturas: La una de Rubens de 6 var^{as} prolongada, representando la Anunciación y las otras tres como de 5 a 6 var^{as} apaisadas de unas cacerias su Autor Pedro Vox

Alcoba y ante Alcoba

Un Quadro grande como de 5 a 6 la lucha de unos perros con tigres. Otro de sⁿ Geronimo colosal flamenco como de tres var^{as} apaisado. Y otro de un Prendim^{to} como de 3 var^{as} escasas en cuadro de Gerardo Lanote

Seis pinturas: Una de un retrato del tamaño nat^l mont^{do}a cauallo q^e representa al Marques de Leganés su Autor Juan de Banquesel. Otra apaisada como de tres varas. La Conversion de Sⁿ Pablo de Bandiq. Otra de una Caceria de Perros con un Toro, bastante grande otras dos algo mas pequeñas de Países flamencos y otra q^e se hecha de menos suín q^e se sepa su historia

Habitación de S. E.

Despacho

Un Bello retrato de tamaño natural del Marq^e e Leganes de Vandique armado de cota de malla. Un quadro de Gerardo Segers, de un combite o juego de cheque con varias figuras al natural como de unas 3 v^{as} apaisado, otro casi igual de un Baco con varios alumnos: su autor Rubens. Otro de Polidoro Carabacho de una judit como de 3 var^{as} y otro un retrato de un Personage de la casa del tamaño nat^l

Pieza junto a la Alcoba

Siete pinturas de varios tamaños entre ellas un retrato de tamaño natural, de Vandique. Otra de igual tamaño de un Personage. Y otro de medio cuerpo como de una varas: su autor Rubens, pintor eminente

Ante Alcoba

Veinte y dos pinturas: entre ellas una gran tabla del descendim^{to} de Leonardo de Vince., como de dos var^{as} y media. Un sepulcro, escuela Ytaliana de igual tamaño. Una s^{ta} Catalina, del Broncino, de la misma medida. Y las demas de menor tamaño de distintos asuntos

Alcoba

Dos pinturas: Una N. S. de las Angustias con Sⁿ Juan como de cinco quartas: Y la otra como de 2 var^{as} escasas de la Sacra familia

q^{to} Secreto

Trece pinturas: La una como de 4 v^{as} , La Virgen y el Niño y Sⁿ José de Federico Barrocho; y doce chicas entre ellas varios dibujos.

Habitacion de la S^{ra}

Dormitorio

Una Pintura como de dos var y media repeticion de la Perla de rafael

Casa del Exmo S^{or} Conde de trastamara

Antecam^a

Quatro pinturas: Un Quadro apaaisado de 4 v^s que representa Lobos devorando un cavallo de Pedro Vos: Dos como de 2 var^s de caza muerta. Y otra como de 4 var^s escasas, la caza de un javali del mismo Vox

Estrado

Tres pinturas: una de Sⁿ Geronimo en tabla de cinco quartas de Leonardo de Vinchi. Dos retratos uno del conde de Olivares, su autor Belazquez y otro de una S^{ra} Veneciana pintado por Guido

Dos frutereros como de 5 quartas apaaisados de Valderamen y otro quadro como de vara y media de un Pais flamenco

Dos quadros como de media vara flamencos de frutas secas

Pieza junto a la chimen^a

Una pintura como de siete q^{tas} apaaisada: un Sⁿ Geronimo alumbrado con luz artificial, de Gerardo Lanote

Una pintura de un cupido dormido, como de 5 q^{tas} su Autor Guarchino

Dos retratos iguales de pintores llamados Procacino el mayor y Procino el menor: el 1 en tabla, y el 2º en lienzo

Un pais flamenco como de una vara

Una pintura obalada como de 5 q^{tas} de un Eccehomo de Mengs

Pieza detras de la Alcoba

Una Pintura como de 2 var^s apaaisada q^e representa una Musica instrumental de Huido

Una sobrepuerta como de a vara un florero de Wantiaden

Despacho de S. E.

Ocho pinturas: un retrato de Leon X en tabla como de vara y media, de Rafael de Urbina: Otro de un Golilla de igual tamaño, celebre pintura de Bandique: otro de un retrato de un retrato de un pintor llamado tintoretto: otro de una vieja, en tabla como de 3 q^{tas} tirandose de los pelos: un sⁿ Pedro de escuela Ytaliana: Una Virgen del Jordan, flamenco: dos retratos: y uno q^e se hecha de menos, cuya historia se ignora

Habitación de la S^{ra}

Pieza de paso

Un retrato de un filosofo flamenco, en tabla como de una vara

Alcoba

Un crucifijo de Murillo: Dos quadritos de devocion, el uno de federico Barrocho, y el otro Escuela Italiana

Estrado

Ocho pinturas las dos mayores como de 6 varas apaaisadas, la una caza de javali de Vox y la otra caza de un Benado de Fran^{co} Sniders: Quatro de 3 var^s de alto y 2 1/2 de ancho Lucha de javali con un Leon; un Bellísimo pais con unas comadreja de Fuqier y otro la fabula de la zorra y la cigüeña.

Otras dos de una Lucha de lobos y perros y la de Javalies con Perros

Ante oratorio

Un quadro de Jordan como de 4 var^s apaaisado de Semiramis a caballo en trage de guerrera

Quarto Bajo

1^a AnteCam^a

Un quadro como de 5 a 6 vars La caza de un Leon y varios perros heridos de Pedro Vox

Pieza de comer

Dos grandes quadros como de 6 vars: el uno la lucha de osos y Perros de Franco Snides: y el otro la lucha del tigre

Estrado

Dos retratos del tamaño natural de Felipe 4º el uno pintado por Velazquez y el otro por Juan Banquesel, qetiene ademas a Velazquillo y su jaca

Un gran quadro que representa a Pablo Rubens a cavallo con su muger e hijos en una Caceria de Lobos Zorras, quadro de toda estimacion, apaaisado de 5 vars y 4 de alto

Qtode S. E.

Dos grandes Pinturas: Las fuerzas de Sanson, la una desquijarando a un Leon y la otra a un oso, de 4 vars figuras colosales de Jordan flamenco

Tocadrde la sra

Dos pinturas la una de 4 varsa 5: un venado con unos Perros, de Franco Sniders: y el otro de 3 vars en cuadro tambien una caceria de venado con Perro, de Pedro Vox.

DOCUMENTO 18

Inventario de las pinturas del Marques de Astorga.**7 enero - 8 febrero 1817****AHN, Nobleza, Astorga, C^a 2 d. 2., (sin foliar)**

Copia del Ymbentario de la tasación de las Pinturas de libre pertenencia, del Exmo S^{or} Marques de Astorga practicada por D. Francisco Carrafa

[f.]

Ymbentario y tasacion de las Pinturas de libre pertenencia practicada p^r D. Francisco Carrafa

Dia 7 de Enero*Ante comedor*

Doce quadros iguales, de siete quartas, apaissados, pr vara de alto que representan lo doce meses del año en lo cada uno produce 24000

Dos fruteros igual^s de vara y media de alto p^r vara de ancho 2500

Otros dos mas grandes de flores y frutas secas del reco 2200

Una sobre-puerta de vara y media apaissada, por tres quartas de alto q^e representa verduras, frutas y Abes 2500

Otra sobre-puerta flamenca, frutas y verduras, y una figura con un tonel en las manos con el n^o 147 3000

Dos fruteros iguales de cinco quartas apaissados, por una escasa de alto 3000

[Al margen:] *vend^t al conde Polentinos en de Diz^e de 1818 en su tasa^z*

Otro frutero de cinco quartas apaissado, por tres quartas de alto 500

Otro frutero de cinco quartas apaissado, por tres quartas de alto 500

Comedor

Un cuadro de mas de tres varas, apaissado p^r algo mas de dos por alto, que representa el Rico abariento y Lazaro, con dibersidad de manjares, p^r Pablo de Verona 10000

Yd, un quadro que representa un país, y en el, Jacob y Esau con toda su familia; su tamaño algo mas de cinco varas apaissado, y por alto tres escasas 2500

Galeria Principal

Doce quadros q^e representan los asuntos mas principales de la vida de Tobias, Pintados por Andrea Bacaro, que cada uno vale á 1200 r^s con sus marcos dorados a la italiana 144.000

Yt otro quadro de Sⁿ Rafael y Tobias, de buena mano su tamaño dos vara y media p^r ancho y tres por [f.] alto con su marco de color de oro 12000

Yd un Sⁿ Sebastian de buena mano, su tamaño natural, con su marco dorado 4000

Yd. Nacimiento de Vizencio carducho, su tamaño tres varas, sin marco 3000

Dia 8 de Enero

Yd una s^{ta} Catalina, su tamaño tres varas de Fran^{co} Rizⁱ

Yd dos quadros quasi iguales de un tamaño p^ralto, y el uno mas ancho que el otro, tamaño dos var^s que representa el divino Pastor, con varias ovejas y unas espigas de la mano (Vale 6000 rs) 6000

y el otro representa San Bruno 3000

[Al margen:] *vendidos uno, en 1600 rs*

Ante Alcoba

Dos quadros iguales en tamaño, el uno representa una Ymagen con un Niño de cuerpo entero 4000

[Al margen:] *otro en 2000*

y el otro una Magdalena en el desierto, su tamaño dos var^s escasas de alto p^r vara y media de ancho 2000

yd. Otro q^e representa Cristo en la noche de las tinieblas de Basanz, su tamaño cinco quartas apaissado por una de alto 4000

Alcoba

Un quadro que representa la virgen o Ymagen de la silla con el Niño y dos Angeles con una corona, Escuela de Guido, su tamaño tres var^s p^r alto y dos de ancho 3000

Yd. Mas otro d esacra familia, Escuela flamenca, su tamaño tres varas de alto p^r dos de ancho 6300

Yd. Mas cristo en el regazo de la virgen con dos Mancebos laterales, en tabla; su tamaño vara y media p^r alto, y mas de vara de ancho 6000

[Al margen:] *Otro*

<i>Yd. Mas otro de la sacra familia, escuela veneciana, en tabla, su tamaño dos varas de alto p^r vara y media de ancho</i>	1500
[f.]	
<i>Pieza del despacho</i>	
<i>Un quadro q^e representa la transfiguracion, copia de Rafael, su tamaño dos var^s de alto p^r vara y media de ancho, con su marco tallado y dorado</i>	10000
<i>Yd. Una ymagen de la virgen, Sⁿ José, Sⁿ Juan y el Niño de Andrea Bacaro, del mismo tamaño q^e el anterior</i>	6000
<i>Yd. Otro del mismo asunto y casi el mismo tamaño, Escuela de Rafael, pintado por Ribalta, su marco dorado y corleado</i>	12000
<i>Yd. Mas, una ymagen de la virgen con el Niño de pie ene el regazo, yunas Manzanas en la mano, de Zurbaran, su tamaño siete quartas p^r alto y vara y media de ancho</i>	20000
[Al margen:] <i>otro en 12.300 r^s</i>	
<i>Yd. Otro del mismo tamaño q^e representa la Virgen, S^{ta} Ana Sⁿ Juan y el Niño copia de Andrea del Sarto</i>	3000
<i>Yd. Mas S^{ta} Maria Magdalena su tamaño vara y tertia de alto p^r vara de ancho, del caballero Maximo</i>	6000
<i>Yd. Mas dos floreros apaisados, su tamaño tres quartas apaisadas p^r una de alto</i>	2000
<i>Yd. Mas dos santos p^r entre paños largos de mas de vara por una quarta de ancho</i>	1000
<i>Yd. Mas Sⁿ Geronimo y Sⁿ Pablo de Carducho tamaño media vara p^r quarta de ancho</i>	600
<i>Yd. Otros dos de igual tamaño que representan Sⁿ Juany S^{ta} Maria Magdalena, Escuela Antigua</i>	200
<i>Yd. Dos quadros que representan el uno el Niño Dormido</i>	1100
<i>y el otro un Sⁿ Juan con el cordero</i>	1000
<i>Yd. Otro de a tertia que representa una ymajen con el Niño y Sⁿ Juan</i>	500
<i>Yd. Tres mas, iguales de á media vara q^e el uno es Sⁿ Gregorio,</i>	100
<i>y el otro San Geronimo,</i>	100
<i>y el otro un descendim^{to}</i>	300
<i>Yd. Mas quatro iguales su tamaño de a tertia casi cuadrados asuntos del hijo prodigo</i>	800
[f.]	
<i>Yd. Mas una lamina en cobre q^e representa la sacra familia, su tamaño algo mas de a tertia, p^r tertia de ancho</i>	500
<i>Yd. Dos pequeños de a quarta ymagenes de la virgen, el uno mas corporeo q^e el otro</i>	400
<i>Yd. Dos cabezas de Apostoles en un mismo quadro, su tamaño una vara escasa p^r mas de media de alto</i>	1500
<i>Yd. Otro una oracion del huerto su tamaño lo mismo q^e el anterior; de Horrente</i>	1000
<i>Yd otro de media vara de alto q^e representa la degollacion del bautista, sin concluir</i>	300
<i>Yd. Mas una tablita de a tertia q^e representa un Nacim^{to}</i>	300
<i>Yd. Otro mas pequeño apaisado con su marco negro y filete de bronce q^e representa un grupo de Niños con una cruz</i>	300
<i>Dia 9</i>	
<i>Pieza azul</i>	
<i>Un quadro grande tamaño trees vara q^e representa ercules entre las Ninfas con su rueca en igual de la claba pues la diosa ral esta apoderada de las armas de ercules</i>	20000
[Al margen:] <i>En 19 de junio de 1818 regalo S. E. este quadro a la R^l Acaemia de Sⁿ Ferr^{do}</i>	
<i>Yd. Mas un quadro de vara y media p^r lo alto y cinco quartas de ancho que representa dos Pillos el uno con un melon y el otro cons^{do} un racimo de ubas de Morillo</i>	6000
<i>Yd. Un quaro en tabla q^e representa el transito de la virgen con todo el Apostolado de la escuela de Juan de Juanes, su tamaño vara y media en quadro</i>	3000
[Al margen:] <i>otro... en 1500 rs</i>	
<i>Yd. Otro Medea y Jason con dos alumnos y un Guerrero, y otra figura orijinal, de Jordan, su tamaño dos varas y media apaisado p^r dos de alto</i>	3000
<i>Yd. Mas un Sⁿ Juan Evangelista, de Castilla, su tamaño vara y media p^r alto y mas de vara de ancho</i>	6000
<i>Yd. Dos iguales que representan uno Democrito y Eraclito su tamaño vara y tertia algo mas de vara de [f.] alto, el otro un Borracho sentado en su silla, siendo el escarnio de sus Domesticos</i>	2000

<i>yd. Dos casi iguales que representan el uno Cristo muerto en los brazos de la Virgen, Sⁿ Juan y las tres Marias y el otro una adoracion de los Reyes en cobre</i>	1000
<i>yd. Uno en una tabla quadrado con marco negro y moldura dorada q^e representa una banbochada flamenca</i>	200
<i>yd. Otro en lienzo que representa una Perrita de lanas mirandose al Espejo, marco negro con filete dorado</i>	60
<i>Pieza obscura</i>	
<i>Un quadro q^e repres^a un descendim^{to} de Escuela flamenca, su tamaño tres var^s p^r lo alto y dos de ancho</i>	600
<i>Yd. Uns s^{ta} Margatita, con un fiero Dragon, escuela Veneciana, su tamaño dos var^s y media p^r lo alto y dos de ancho, copia de Ticiano</i>	6000
<i>Yd. Otro pequenito q^e rep^{ta} a Juan de las Vñas su tamaño media vara</i>	300
<i>Yd. Un retrato de tamaño natural q^e rep^{ta} el s^r D. Vicente Joaquin Osorio, Conde de Altamira, Marq^s de Astorga & a caballo (denominado el vidriero) su tamaño quatro var^s casi quadrado, pintado p^r Antonio Carnicero</i>	6000
<i>Estrado del Amo dif^{to}</i>	
<i>Un quadro que representa el martirio de Sⁿ Bartolome, por dibujo del Españoleto, su tamaño tres var^s apaísado p^r dos y media de alto</i>	15000
<i>Yd Mas otro mas pequeño de cerca de tres varas, apaidado que representa los desposorios de Sⁿ José y de la Virgen, Escuela de Morillo</i>	10000
<i>Yd. Gran quadro de Pereda q^e rep^{ta} Cristo muerto en el regazo de su Madre, Sⁿ Juan y la Magdalena, los santos varones q^e asistieron a su Entierro, su tamaño tres var^s y media apaísado p^r tres de alto</i>	60.000
[f.]	
<i>Yten mas un quadro grande de la Escuela de Gerardo de la Note que rep^{ta} a Judit cortando la Cabeza á olofernes, su tamaño tres varas y media apaísado por dos y media de ancho apaísado</i>	3000
<i>Yd. Dos quadros iguales apaísados q^e representan el uno Jesus con cruz a cuestras escuela de Sebastian del Piombo en tabla,</i>	600
<i>y el otro la virgen de las angustias de buena mano</i>	2000
<i>yd. Dos iguales mas pequeños en figura cuadrada en los marcos p^r lo exterior y en circulo la Pintura el uno copia de Rafael y el otro de Mengs, este repres^a la Virgen San Juan y el Niño,</i>	2000
<i>y el otro el mismo asunto</i>	2000
<i>yd, Mas una pintura en tabla q^e repres^a Sⁿ Juan Evangelista de tamaño de algo mas de vara p^r media de ancho, con su marco de Color y moldura dorada, de Alberto Durero</i>	6000
<i>Yd. Dos iguales que representan asuntos de la historia sagrada pertenecientes a Moises, su tamaño tres cuartas por alto y media vara p^r ancho, pintados p^r Conrao</i>	2000
<i>Yd. Un Sⁿ Geronimo en tabla de media cuerpo que forma medio punto la figura o Pintura y su marco cuadrado</i>	1000
<i>Yd. Mas un descendim^{to} de Cristo Ntro S^r y la Virgen desmayada en los brazos de Sⁿ Juan, y la Magdalena de Escuela Romana, su tamaño una vara quadrado</i>	4000
<i>Yd. Un quadro en tabla que representa la cena de cristo con los Apostoles quadro Holandes, su tamaño tres cuartas apaísado</i>	1500
[Al margen:] otro ... en 1000 r ^s	
[f.]	
<i>Dia 10</i>	
<i>Ydem dos quadros iguales el uno Sⁿ Domingo de Guzman y el otro retrato de otro religioso de la misma orn tamaño del prim^o vara y quarta, y el otro una vara p^r lo alto y de ancho mas de media</i>	6000
<i>Yd. Mas un quadro de una Ymagen de la virgen, Sⁿ Juan y el Niño en tabla, con su marco muy antiguo, maderá negra y dorada</i>	1000
<i>Yd. Mas un Pais flamenco que representa un canal, su tamaño cinco cuartas apaísado p^r media vara de alto</i>	800
[Al margen:] otro... en 800r ^s	
<i>yd. Dos quadros iguales que representan flores y mas figuras de claro y obscuro en el centro, su tamaño media vara casi quadrada</i>	3000
<i>yd. Mas dos iguales, el uno reresenta la huida de Egipto y el otro Sⁿ José la Virgen y el Niño dormido de Murillo, su tamaño media vara p^r lo alto y tercia p^r lo ancho</i>	1300

[Al margen:] Los dos en 1000 r	
Yd. Otro igual con su marco tallado y cristal que representa un Nacimiento de Maella	1500
Yd. Dos pequeños de media quarta q ^e repres ^{an} unas banbochadas	1000
Yd. El incendio de Troya, Pintado en Pizarra, su tamaño media vara apaisado y una tercia p ^r alto	400
Yd. Mas , dos iguales q ^e representan dos países con sus marinitas, pintados á esmalte en porcelana, su tamaño media vara escasa p ^r una quarta de alto	3000
Yd. Otro de la misma clase y tamaño imitando al bronce vajo relieve, también en porcelana	1500
Yd. Dos paisitos iguales pintados en tabla, su tamaño algo mas de una tercia, su fig ^a apaisada p ^r unba q ^{ta} de alto	1000
Yd. Una lamina de cobre que representa una parada el castillo de Maus flamenco	600
Yd. Una cabeza de S ⁿ Pedro su tamaño media vara p ^r lo alto y una quarta de ancho	200
[f.]	
Despacho de S. E. dif ^{to}	
Doce laminas de cobre de vara escasa apaisados y p ^r alto tres cuartas q ^e representan dosce Apostoles, cada uno en su martirio: Escuela flamenca	8000
Yd. Dos cuadros iguales su tamaño mas de dos var ^s apaisados p ^r siete cuartas de alto, q ^e el uno representa a David cortando la cabeza a Goliat	2000
Y el otro cain quando asesino a su Herm ^o Abel	3000
Yd. Mas dos cavezas en un mismo quadro su tamaño cinco cuartas apaisado p ^r vara de alto	600
Yd. Dos ovalos con su marco p ^r linia quadrados, q ^e representan dos sivilas	1000
Yd. Un quadro su tamaño cinco cuartas p ^r vara de alto q ^e representa un Nacim ^{to} : Escuela de Ribera	3000
Yd. Dos quadros iguales q ^e representan el uno S ^{ta} Lucia, del Procazino, y el otro Santiago Apostol del Caballero Maximo, su tamaño vara y tiercia y p ^r ancho mas de vara	3000
Yd. Uno que representa a Judit cortando la caveza á Olofernes, su tamaño algo mas de vara apaisado	400
Yd Dos cabezas iguales en tamaño quadradas q ^e representan los Apostoles	200
Yd. Una imagen de la Virgen con su marco tallado y dorado en tabla, pintado p ^r D. V ^e Lopez su tamaño tres cuartas p ^r media vara de ancho	3000
Yd. Dos paisitos ochavados q ^e representan el uno un castillo y el otro un espeso bosque, su tamaño una quarta	200
Yd. Un quad ^{to} de a media v ^a en tabla q ^e rep ^{ta} Lacranda de Correo, copia	400
Yd. Un retrato de Ntro Aug ^{to} Monarca Fern ^{do} 7 ^o su tamaño al natural de cuerpo entero quadro moderno	6000
Dia 11	
Ante Alcoba de S. El difunto	
Un quadro q ^e representa la negación de s ⁿ Pedro, escuela de Ramblan, su tamaño dos var ^s y media p ^r apaisado p ^r una y media de alto	3000
[Al margen:] otro... en 20 rs	
Yd. Dos iguales de vara y media de alto p ^r v de ancho el uno de donoso, y el otro de Carreño, el primero rep ^{ta} s ^{ta} Polonia y el otro Eccemo	2000
Yd. Mas un quadro de dos tercias q ^e repres ^{ta} un dux de Venecia: escuela veneciana	120
Yd. Tres cabezas: dos iguales q ^e repres ^{an} dos cavezas, su tamaño una tercia	360
Yd. Otra mas peueña de S ⁿ Nicolas de Tolentino del mismo tam ^o	60
Yd. Mas dos quadros iguales asuntos de Mitologia, en cobre, su tamaño media vara	300
Yd. Dos cabezas su tamaño media v ^a casi quadradas	400
Yd. Mas un retrato de un paje de D. Pablo Recio con un libro en la mano su tamaño tres cuartas, con su marco de color	160
Yd. Dos cavezas iguales de dos Apostoles, su tamaño dos tercias	600
Yd. Dos quadritos q ^e representan dos crucifixos de Monso Cano, su tamaño dos tercias al poco mas o menos	2200
Yd. Mas un quadrito del Nacim ^{to} pintado en tabla, escuela de Rafael, su tamaño media vara apaisado p ^r una tercia de alto	500
Yd. Dos muy pequenitos q ^e representan dos soldados a caballo del Borgoñon	200
Yd. Un quadro q ^e rep ^{ta} s ⁿ Juan Bautista; de cano: su tamaño dos var ^s y tres cuartas	6000

<i>Yd. Otro q^e repres^a un busto de Sⁿ sebastian en el martirio, su tamaño dos tercias p^r lo alto y media vara de ancho</i>	1500
<i>Yd. Otro q^e rep^a la resurreccion de Ntro s^r Jesu-Cristo, pintado en piedra su tamaño media vara p^r lo alto [f.] y una tercia de ancho</i>	300
<i>Yd. Otro q^e representa una ymagen de la virgen con el Niño, su tamño una tercia</i>	160
<i>Yd. Dos iguales q^e representan unos floreros flamencos su tamaño dos tercias p^r una de ancho</i>	400
<i>Yd. Un retrato muy pequenoto, pintado en tabla, q^e representa una sr algo anciana</i>	100
<i>Alcova donde murio S. E.</i>	
<i>Un quadro q^e representa Javob y su familia, de Zurbaran, su tamaño tres varas apaísado p^r dos y media de alto</i>	2500
<i>[Al margen:] otro</i>	
<i>Yd. Otro q^e repre^a Eccemo, con el pueblo y Pilatos, pintado en tabla, quadro olandes antiquisimo, su tamaño dos var. y tercia apaísado , p^r 1^a y tercia de alta</i>	
<i>[Al margen:] otro... en 400</i>	600
<i>Yd. Mas, Dos iguales q^e representa el uno la presentacion en el templo, y el otro un descamino en la uida de exipto, su tamaño una 1^a apaísado p^r tres quartas de alto</i>	
<i>[Al margen:] Los dos</i>	2000
<i>Yd. Dos iguales q^e rep^a Jesus y Maria, su tamaño dos tercias casi quadrados, pintados p^r Castillo</i>	800
<i>[Al margen:] uno</i>	
<i>Yd. Un quadro del Nacim^{to}, su tamaño dos var^s y media apaísado p^r siete quartas de alto pintado p^r Castillo</i>	1500
<i>Despacho reservado de S. E.. dif^o</i>	
<i>Ocho retratos de familia del S^r Conde de Altamira</i>	
<i>[Al margen:] estos corresponden a cada señor el suyo</i>	
<i>yd. Un quadro q^e representa la Danae o venus de Tiziano, copia y mala, su tamaño dos var^s apaísado p^r una y media de alto</i>	300
<i>yd. Otro mas pequeño en tabla q^e rep^a la primera edad del hombre, su tamaño una y media apaísado</i>	3000
<i>[f.]</i>	
<i>Yd. Otro pequeño de media 1^a q^e rep^a Adan y Eva, en tabla</i>	2000
<i>Yd. Un quadrito de a tercia q^e rep^a un ccaballo en pelo q^e S. E. el s^r conde dif^o mandó sacar una copia del natural</i>	300
<i>Yd un quadro q^e rep^a la Virgen de Atocha, con tres santos de devocion su tamaño dos tercias p^r lo alto</i>	
<i>Yd. Tres retratos q^e representan el uno al s^r D. José Osorio</i>	300
<i>El otro de Dⁿ Bernardo,</i>	300
<i>Ydem la señora Doña María Agustina hijos lejitimos del dif^o s^{or} Conde de Altamira en miniatura con sus mamarcos de madres finas y cristales</i>	300
<i>Yd. Veinte y dos estampas q^e repres^a Ninfas y otras figuras alegoricas á la Gentilid^d tomadas del Erculano, pintadas en papel con sus marcos de maderas finas y cristales, su tamaño media vara p^r lo alto y una tercia de ancho</i>	5000
<i>Yd. Seis iguales q^e representan el 1^o el descendim^{to}, el 2^o sⁿ Bernardo y la Virgen, el 3^o un s^{to} Obispo, el 4^o sacra familia de Rafael, el 5^o el Nacim^{to}, p^r el quadro del s^{or} Mens, el 6^o Sⁿ Yldefonso co nla casulla, sus tamaños tres quartas p^r lo alto y dos tercias de ancho con marcos de maderas finas y filetes dorados con cristales</i>	2500
<i>Yd. Otros dos mas iguales en tamaño q^e representan la Pastorcita de Zurbaran, y el otro Cristo en los brazos del mancebo, Marcos y Cristales, los mismos q^e los anteriores</i>	280
<i>Yd. Quatro iguales su tamaño media vara de alto p^r tercia de ancho q^e rep^a el 1^o s^a Catalina de Sena, 2^o un retrato, 3^o los aguadores de Sevilla 4^o un retrato de Ant^o Moro, con sus marcos y cristales, lo mismo q^e los anteriores</i>	940
<i>Yd. Otro su tamaño tres quartas apaísado q^e rep^a un Bacanal p^r el quadro de Velazquez, el marco y cristal lo mismo q^e los anteriores</i>	310
<i>[f.]</i>	
<i>yd. Tres iguales q^e la estampa forma un ovalo su tamaño dos tercias p^r una de ancho, con sus marcos y cristales igual^b a los ante</i>	300

<i>yd. Dos iguales su tamaño dos tercias, de tinta encarnada, q^e representan auntos familiares con su marcos y demas como los anteriores</i>	200
<i>yd. Uno q^e representa tambien asunto familiar, de tintas de colores casi quadrado, con su marco de caova y filetes de ebano</i>	120
<i>yd. Tres igual^{es} q^erep^{ta} el 1º velasquillo, el 2º Niño de vallecas y el 3º un obalo, con sus marcos y cristales como los anteriores</i>	
<i>yd. Otro quadro de tinta de colores con su marco de maderas finas y cristales</i>	600
<i>yd. Un retrato de cuerpo entero de un general Yngles, su tamaño dos pies p^r lo alto, marco de caova con cristal</i>	400
<i>De la Alcova de S. E.</i>	
<i>Dos circulos pequenitos con sus marcos de evano q^e representan los asuntos de del dos de Mayo apaisados, con sus marcos lisos de caova y cristales</i>	320
<i>Yd. Dos en forma de abanicos antiguos su tamaño dos tercias p^r linia, con sus marcos de caova y cristales</i>	120
<i>Yd. Otros dos mas pequeños de la misma figura marco y cristal</i>	100
<i>Yd. Otro de a cuarta lo mismo</i>	30
<i>Yd. Un retrato fig^a obalada q^e representa a Bonaparte su marco de evano sin acavar</i>	50
<i>Yd. Otra igual en vosquejo fig^a obalada, marco de caova y sus cristal q^e representa la sra</i>	
<i>Yd. Dos miniaturas q^e la una representa s^{ta} Maria Magdalena: y el otro una Ymagen de Ntra s^{ra} de los Dolores en marco de evano; y el otro guarnicion de plata</i>	
<i>Yd. mas, dos que representan el uno Sⁿ Ygnacio de Loyola [f.] con su marco tallado y cristal; y el otro la virgen de Portaceli marco antiguo dorado y cristal</i>	60
<i>Yd. otra estampa con su marco negro y cristal q^e rep^{ta} la virgen de Monserrate</i>	120
<i>Yd. otro que rep^{ta} Cristo, Sⁿ Juan y la Virgen, con su marco tallado sin dorar</i>	120
<i>Yd. Dos de marco negro el uno es un Eccemo y el otro un ovalito</i>	60
<i>Yd. Dos iguales q^e rep^{tan} dos retratos de Niños en lapiz con sus cristales y marcos vronceados</i>	400
<i>Yd. un dibujo de tinta de china q^erep^{ta} un panteon son su gran marco dorado y cristal su tamaño una v^a escasa</i>	1000
<i>Yd. otro dibujo de las ornacinas o sepulcro q^e habita en el dia el Exmo S^r Conde de Altamira, su tamaño dos tercias apaisado p^r una de alto, marco dorado y cristal</i>	
<i>[Al margen:] este vive el arquitecto q^e es el de casa y save lo q vale por si</i>	
<i>yd. una estampa q^erepresenta la Virgen de Monserrat, su tamaño media v^a en quadro, el marco de maderas finas y cristal</i>	200
<i>yd. otra estampa devajo de esta con su marco negro y cristal su tamaño una tercia</i>	30
<i>yd. un dibujo de dos lapices del Sor Mens, que representa la virgen, Sⁿ Juan y el Niño, su tamaño media vara en quadro, marco tallado con su cristal</i>	2000
<i>yd. mas, dos iguales q^erepresentan el Divino Pastor, bordados en seda, su tamaño media v^a p^r lo alto y una tercia de ancho</i>	1000
<i>yd. un retrato de S. E. el s^rConde dif^o a caballo, en el denominado vidriero pintado p^rD. Ant^o Carnicero, su tamaño mas de media v^a en quadro sin marcomarco</i>	600
<i>yd. un Caballo en pelo, su tamaño media vara, escasa a paisado</i>	300
<i>[f.]</i>	
<i>yd. una estampa con su marco y cristal q^erep^{ta} el conde de Aguilar, su tamaño dos tercias</i>	60
<i>Dia 14</i>	
<i>Piso segundo q^{to} de doncellas</i>	
<i>Un quadro q^erepresenta la familia de Jacob, su tamaño v^a y dos tercias, p^r lo alto, y vara y tercia de ancho, marco de color con moldura dorada</i>	500
<i>Yd. un quadro q^e representa un descanso en huida de Exipto, su tamaño vara y tercia p^r lo alto , y vara y cuarta de ancho</i>	300
<i>Yd mas dos pequeños de tecia p^r lo alto q^e representan dos doctores de la Yg^{la}</i>	240
<i>Yd. Dos ovalos de igual tamaño el uno un Nacim^{to} y el otro un cristo en brazos del Padre eterno, en tabla</i>	200
<i>[Al margen:] vend al conde Polentinos en 18 de di^z de 1818 en su tasa^z^{on}</i>	
<i>yd. dos quadros iguales pintados en tabla el uno representa a Moises y el otro un sacerdote ebreo, su tamaño media vara p^r una tercia de ancho, marco de color de oro</i>	120

<i>yd. un quadro q^e rep^{ta} un Bodegon de Murillo, donde hay carne, pan y otros comestibles, su tamaño vara y quarta apaisado p^r una de alto</i>	3000
[Al margen:] <i>Yd. A conde Polent^s en su tasa^{zn}</i>	
<i>yd. un san Fran^{co}penitente de Zurbaran, su tamaño vara y media p^r lo alto y una de ancho</i>	4000
<i>yd. mas u nquadro que rep^{ta} a Sⁿ Fran^{co} y varios cardonales su tamaño dos varas p^r lo alto, p^r vara y media de ancho, con marco en blanco</i>	600
<i>yd. un quadro q^e representa la ymagen de la Virgen con un Niño, una pajita en la mano, su tamaño mas de una vara p^r lo alto, y una v^aescasa de ancho</i>	1000
<i>yd. otro una sacra familia escuela de Rafael, tamaño vara y tres quartas p^r o alto, y vara y tercia de ancho</i>	1200
[f.]	
<i>yd. una caveza de la ymagen de la Virgen copia de Saso Ferrato</i>	120
<i>yd. mas un quadro q^e rep^{ta} tres gallinas moñudas, su tamaño media vara en quadro</i>	300
[Al margen:] <i>yd. A Polentinos en su tasa^{zn}</i>	
<i>yd. un quadro pequeño q^erep^a la sacra familia, y el Niño dormido, su tamaño una tercia apaisado</i>	100
<i>yd. otro pequenito q^erep^aun sⁿ Geronimo en tabla</i>	60
<i>yd. otro quadrado pequeño, representa una caída con la cruz a cuestras</i>	200
Dia 15	
<i>Yd. un quadro de Zurbaran q^e rep^{ta}una Ymagen de la Virgen con la labor en el regazo, y el niño Jesus contemplando en una corona de espinas, su tamaño dos var^s y media apaisado, p^r dos varas y terca de alto</i>	6000
[Al margen:] <i>Yd. a Polentinos en los 6^o reales</i>	
<i>Yd. otro de la sacra familia, copia su tamaño mas de dos varas p^r lo lato y dos escasas p^r ancho</i>	1500
<i>Yd. otro Escuela Ytaliana q^e rep^{ta} a la Virgen con el Niño en el regazo, su tamaño cinco quartas por lo alto, y una de ancho, marco tallado y dorado</i>	2000
<i>Yd. mas otro de igual tamaño q^e rep^{ta} la Virgen, SⁿJose y el Niño, escuela de Andres del Sarto</i>	1000
[Al margen:] <i>Yd: A Polentinos en su tasa^{zn}</i>	
<i>Yd. mas una ymagen de la virgen con el Niño dormido, su tamaño una v^a p^r lo alto, y dos tercias por ancho, de sinarali</i>	2000
<i>Yd. otro q^e rep^{ta}Cristo y los Apostoles en el milagro del Paralitico, su tamaño dos var^s apaisado</i>	3000
<i>Yd. uno de tamaño de media v^a p^r lo alto pintado en tabla q^e representa la encarnacion</i>	500
<i>Yd. un quadro d SⁿPablo Apostol, su tamaño dos var^s y media p^r lo alto, vara y media de ancho, de Castillo</i>	2000
[f.]	
<i>yd. Dos yguales pintados en tabla su tamaño vara y media p^r lo alto y una de ancho q^e rep^{ta} el uno la caridad y el otro la oracion</i>	600
<i>yd. otro q^e representa un Nacim^{to}su tamaño cinco quartas p^r lo alto, y uno de ancho</i>	800
<i>yd. otro que representa un caliz y el sacramento encima adornado con razimos de ubas y espigas de mai^z pitnado en tabla</i>	6000
[Al margen:] <i>vendido al conde de Polentinos en 18 de Diz^e de 1818 en los 6^or^s de su tasa^{zn}</i>	
<u>Casa de Arajo</u>	
<i>yd. un quadro que representa una imagen de las angustias su mancebo lateral, su tamaño cinco quartas p^rlo lato y una vara de ancho</i>	800
<u>Pasillo de la obra nueva</u>	
<i>Yd. un quadro de S^{ta} Maria Magdalena penitente de cuerpo entero su tamño mas de tres var^s p^r lo alto y dos var^s y media de ancho</i>	4000
<i>Yd. mas dos retratos de Felipe V^o su mujer, de Melendez su tamaño vara y media casi quadrados</i>	800
<i>Yd. mas dos prespectivas, su tamaño una vara p^r lo alto y tres quartas de ancho</i>	3000
<u>Pieza de la Chimenea nueva, obra nueva</u>	
<i>Un quadro de cerca de tres var^s q^erep^{ta} un grupo de niño, quadro mistico</i>	400
<i>Ud. Un quadro que representa una vieja con un gallo, y una cesta de huevos, su tamaño cinco cuartas p^r lo alto y una vara de ancho</i>	3000
[Al margen:] <i>Vend^o al Conde Polentinos en 18 de Diz^ede 1818 en el precio de su tasa.</i>	
<i>Yd. Dos paisitos iguales, su tamaño una tercia apaisados en tabla</i>	600
<i>Yd. dos Mayores q^e representan unas Marinas en lienzo</i>	400
<i>Yd. un quadro en tabla q^erep^{ta} la virgen con el Niño su tamaño una vara escasa p^r media de ancho, de Gol^zio</i>	2000

[f.]	
Yd. una ^{sa} Maria Magdalena, su tamaño dos tercias, Escuela Veneciana	4000
Ud. Mas, dos Países iguales, su tamaño una tercia cuadrados	240
Yd. un quadro que rep ^a S ^{to} Domingo de silos, con unos Hebreos su tamaño una v ^a p ^r lo alto, y mas de media de ancho	500
<u>Días 17</u>	
<i>Pieza de los Filósofos</i>	
Doce pinturas iguales, su tamaño vara y tercia de alto, p ^r vara de ancho que representa Filósofos de la antigüedad pintados por el Españolito	3000
Yd. seis del mismo tamaño tambien Filósofos de Jordan imitando al mismo Rivera	2000
[Al margen:] vend ^a al Conde de Polentinos en los 5 ^{os} r ^e los 18 quadros de filósofos en 18 de Diz ^e de 1818	
Yd. un quadro q ^e repres ^a S ⁿ Ant ^o de Padua con el Niño del mismo tamaño, q ^e los Filósofos algo mas cuadrado de Cano	4000
Yd. un quadero q ^e rep ^a un joven cantando alumbrado de luz artificial, su tamaño una v ^a p ^r tres cuartas de ancho	1000
Ud. Una Ymagen de S ⁿ Diego de alcala, su tamaño cinco cuartas p ^r lo alto y tres de ancho, de Cano	1500
Yd. dos iguales S ⁿ Pedro y S ⁿ Pablo, su tamaño una v ^a p ^r tres cuartas de ancho	2000
Yd. uno apaisado q ^e rep ^a S ⁿ Pedro q ^{do} nego a Cristo, con la Criada de Pilatos, su tamaño cinco cuartas p ^r una vara escasa de ancho	400
[Al margen:] Yd. Al conde de Polentinos en los 400 r ^e de la tasa ^{zn}	
Yd. uno de tamaño de vara y media q ^e representa a Vulcano en la Fragua	1000
Yd. Mas dos países el uno rep ^a una vorrasca marina, y el otro un vraxan, su tamaño una v ^a poco mas p ^r tres cuartas de ancho apaidados	800
<i>Alhoba del Sr D. José obra nueva</i>	
Un quadro que rep ^a S ^{ta} Teresa, S ⁿ Jose y la Virgen con el toyson, de Andrea Bacaro, su tamaño tres var ^a apaisado p ^r dos y media de alto	6000
[Al margen:] En 16 de jun ^o de 1818 regalo S. El este quadro a la R ^l Academia de S ⁿ Fern ^{do}	
[f.]	
Yd. uno en tabla q ^e rep ^a Frutas y aves muertas, de Esniders, su tamaño v ^a y quarta apaisado p ^r tres cuartas de alto	1500
[Al margen:] Vend ^a en 18 de Diz ^e de 1818 al conde de Polentinos en su tasa ^{zn}	
Yd. mas dos quadros q ^e representan dos cavezas de S ⁿ Juan y S ⁿ Pablo tamaño de a vara apaisados	1600
Yd. dos quadros iguales q ^e repres ^a grupos de Niños con unas macetas de flores su tamaño cinco cuartas de alto y tres de ancho	1000
Yd. mas un quadro del Nacim ^{to} de la Virgen, su tamaño tres varas apaisado p ^r mas de dos de alto	1500
Yd. Un quadro que representa S ^a Barbara en el Martirio, su tamaño mas de una v ^a p ^r alto y tres cuartas de ancho	600
Yd. Dos floreros q ^e figuran colgantes, en tabla, su tamaño tres cuartas casi cuadrados, flamencos	3000
Yd. un quadro en tabla q ^e representa la Ymagen de la virgen, dolorosa con cristo en los brazos, su tamaño mas de vara p ^r lo alto y tres cuartas de ancho	2000
Yd. otro tambien en tabla como de tres cuartas q ^e rep ^a S ⁿ Yldefonso recibiendo la casulla de mano de la Virgen	120
Yd. otro q ^e rep ^a la Ymagen de la virgen con el Niño en el regazo, este con una cruz en la mano, su tamaño una v ^a casi cuadrado	1000
Yd. otro que rep ^a S ^{ta} Barbara en estasis, su tamaño una vara p ^r media de ancho	400
<i>Despacho del S^{to} Dⁿ José Obra nueva</i>	
Un quadro q ^e rep ^a un cristo muerto en brazos de un mancebo su tamaño tres var ^a apaisado p ^r dos y media de lato	3000
Yd. dos iguales pequeñitos q ^e representan asuntos de san José	30
Yd. un quadro q ^e representa Cristo con el lavoratori [sic] con los Apostoles, su tamaño vara y media apaisa[f.]do, p ^r vara de alto	400
Yd. un quadro q ^e repres ^a S ⁿ Pablo primer hermitaño, su tamaño cerca de dos var ^a apaisado p ^r vara y media de lato	1000
<i>Alcova de la señorita, obra nueva</i>	

<i>Un quadro q^e representa el Nacim^{to} de nro Redemptor, tamaño natural, mas de quatro var^s paisado de sequero</i>	15000
<i>Yd. un quadro de Sⁿ Juan Bautista pintado en tabla su tamaño dos varas por lo alto y una vara de ancho</i>	400
[Al margen:] <i>este quadro esta en la ante-alcova</i>	
<u>Dia 20</u>	
<i>Gabinete del quarto vajo</i>	
<i>Dos quadros iguales de Escuela de Jordan, su tamaño cinco var^s apaizado el uno representa Salomon dando incienso a los Ydolos y el otro desposorio de David con Micol</i>	2000
<i>Estrado grande del quarto vajo</i>	
<i>Dos iguales q^e representan el uno perros y un Leon y el otro Javali con perros su tamaño tres var^s apaizados por dos de alto</i>	6000
[Al margen:] <i>Nota Estos dos quad^s son copias de los orijinales de la casa, y p^r lo tanto no valen lo q^e el invent^o original pone</i>	
<i>Yd. Dos retratos iguales de cuerpo entero a la Española antigua tamaño natural, dos var^s y media p^r lo alto y siete cuartas de ancho</i>	3000
<i>Alcova del Estrado</i>	
<i>Dos quadros ifuales q^e rep^{ta} de la Passion pintados en tabla, su tamaño dos var^s y media de altos, p^r siete cuartas de anchos</i>	3000
<i>Yd. otro asunto de la historia pan y peces, su tamaño tres var^s apaizados p^r dos de alto</i>	1500
<u>Obra nueva posadas de las criadas</u>	
<i>Un quadro que repr^a la predicacion al Bautista en el desierto, su tamaño tres varas apaizado sin [f.] marco</i>	200
<i>Yd. otro de igual tamaño q^e representa la adoracion de los s^{dos} Reyes sin marco</i>	500
<i>Yd. uno q^e representa una ymagen con un niño, su tamaño vara y tercia, con marco de madera</i>	40
<i>Yd. un retrato de un ynfante a caballo, su tamaño siete cuartas p^r lo alt y cinco de ancho, sin marco</i>	60
<i>Yd. otro q^e representa tres mancebos de medio cuerpo, su tamaño vara y media apaizado, con marco dorado</i>	80
<i>Yd. otros dos iguales como sobre-puertas de mas de tres varas apaizados p^r una de lato, el uno con marco dorado y el otro sin el</i>	80
<i>Yd. otro q^e representa la virgen el Niño y Sⁿ José su tamaño siete cuartas apaizado, p^r cinco de alto, sin marco</i>	50
<i>Yd. una dolorosa su tamaño tres cuartas p^r lo alto y media vara de ancho, con marco</i>	60
<i>Yd. una ymagen de la Virgen con el Nió en los brazos su tamaño una vara p^r lo alto y tres cuartas de ancho</i>	60
<i>Yd. un quadro de tamaño de siete cuartas apaizado que representa dos figura^s de medio cuerpo, con marco</i>	60
<u>Dia 21</u>	
<i>Yd. un quadro de Cristo señor Ntro, Sⁿ Juan La Virgen y la Magdalena, su tamaño vara y tres cuartas quadrado, sin marco</i>	80
<i>Yd. un quadro q^e representa Sⁿ Matias Apostol (interior) su tamaño tres cuarta p lo lato y algo menos de ancho</i>	
[f.]	
<i>yd. mas uno que representa la Criada de Pilatos y negacion de Sⁿ Pedro, su tamaño vara y media apaizado algo mas de vara de alto</i>	80
<i>yd. uno en tabla que rep^a la adoracion de los Reyes, su tamaño cinco cuartas, p^r vara de ancho, con marco dorado</i>	60
<i>yd. Cristo en los azotes su tamaño siete cuartas quadrado, sin marco</i>	50
<i>yd. un quadro que representa la sacra familia su tamaño una vara p^r lo alto, p^r dos tercias de ancho, sin marco</i>	40
<i>ud un retrato de una Monja, su tamaño dos tercias quadrado sin marco</i>	50
<i>yd. uno q^e representa la presentacion del Nió al sacerdote Simeon, su tamaño vara y media p^r lo alto p^r vara y tercia de ancho, con marco</i>	60
<i>yd. un quadrito del bautismo de Cristo, su tamaño una tercia, con marco</i>	80
<i>yd. un retrato de una Niña, con unos naipecitos en la mano, su tamaño tres quartas sin marco</i>	30

<i>yd. un quadro q^e representa la predicacion del Bautista su tamaño dos var^s apaisado, p^r vara y media de alto sin marco</i>	100
<i>yd. una alegoria de la religion, su tamaño dos var^s escasas, p^r4 vara y media de ancho, sin marco</i>	300
<i>yd. otro de S^{ta} M^a Magdalena, penitente su tamaño cinco cuartas, con marco</i>	60
<i>yd. uno que representa la Oracion de huerto, su tamaño dos tercias quadrado, sin marco</i>	30
<i>yd. un grupo de angeles, su tamaño tres cuartas apaisado y dos tercias de algo, con marco</i>	80
<i>yd. uno que representa la degollación del Bautista, su tamaño tres cuartas p^r alto casi quadrado con marco</i>	100
[f.]	
<i>yd. uno que representa el Bautismo de Cristo p^r Sⁿ Juan, su tamaño dos tercias, p^r lo alto p^r media v^a de ancho con marco</i>	80
<i>yd. otro en tabla que representa el Salvador, su tamaño dos tercias y media vara de ancho, sin marco</i>	100
<i>yd. otro del mismo tamaño q^e rep^{ta} la Virgen tambien en tabla, sin marco</i>	100
<i>yd. otro que rep^a in Niño con la Calavera su tamaño dos tercias, sin marco</i>	60
<i>yd. Dos iguales que representan una Embajada de Napoles en turquia su tamaño vara y media p^r cinco cuartas de alto, con marco</i>	400
<i>ud. Un retrato del conde de Florida blanca, su tamaño tres cuartas sin marco</i>	200
<i>yd. uno q^e representa a Cristo y la Samaritana, su tamaño cinco cuartas apaisado, con marco</i>	80
<i>yd. uno que representa un Sⁿ Ant^o Abad su tamaño dos tercias, con marco</i>	60
<i>yd. dos Apostoles igual^s, su tamaño una vara escasa p^r media v^a de ancho con marco</i>	300
<i>yd. uno q^e representa a Orfeo con la lira, su tamaño vara y media, casi quadro, con marco</i>	400
<i>yd. mas un cristo salvador y un medio mancebo, pintado en tabla, su tamaño cinco cuartas p^r lo alto, y una vara de ancho, con marco</i>	100
<i>yd. un quadro su tamaño dos tercias apaisado q^e rep^a la Muger de Lot convertida en estatua, con marco</i>	120
<i>yd. un quadro de figura quadrada q^e representa un Rey de Escocia y otro de Bohemia, su tamaño media vara, con marco</i>	160
<i>yd. un quadro que representa á David con la caveza de Goliath, su tamaño vara y media p^r cinco quar[f.]tas de ancho sin marco</i>	1500
<i>yd. un quadro que representa Cristo y la Samaritana, su tamaño dos var^s escasas, casi quadrado, sin marco,</i>	300
<i>yd. otro casi igual al anterior q^e rep^{ta} el Nacim^{to} con marco</i>	300
<i>yd. otra samaritana, su tamaño vara y media , sin marco</i>	400
<i>yd. otro que rep^a un ruina en un país, su tamaño dos var^s escasas fig^a apaisada, sin marco</i>	40
<i>yd. un país con varios animalitos, su figura apaisada, su tamaño mas de dos var^s</i>	6
<i>ud. Quatro iguales que rep^{tan} dos Evangelistas, los dos primeros , el tercero el Bautista, y el quarto un Angel con una espada en la mano; su tamaño siete cuartas p^r lo alto y media v^a de ancho, en tabla con marco</i>	200
<i>yd. un tablón, muy malo, con Sⁿ Juan y la Virgen, y una cruz en blanco, su tamaño cerca de dos var^s casi quadrado, con marco</i>	200

Dia 22Contaduria despacho reservado del contador

Un quadro que representa el sacrificio de Abraham, Escuela flamenca, su tamaño tres var^s p^r lo alto, y dos escasas de ancho 6000

Yd. otro q^e representa un cristo, academico, desnudo en brazos de un mancebo buena copia de Alonso Cano, su tamaño dos var^s y media p^r lo alto y siete cuartas de ancho 800

Pieza del Guardaropa frente de la contad^a

Un retrto de un joven vestido á la olandesa, traje blanco capa y sombrero su tamaño natural, tres var^s de alto p^r una y meida de ancho 600

Yd. un retrato del mismo tamaño del canonigo [f.] Dⁿ Pablo Recio, Abad de Lodosa que se dice destinado á esta Ygl^a p^r S. E. dif^{to} 2000

Yd. un quadro de vara y media q^e representa a Adan y Eva en el Paraíso, con varied^d de animales y un mancebo en el aire 1000

Yd. un quadro pequeñito pintado en tabla que representa Sⁿ Pedro su tamaño media vara p^r lo alto y una tercia de ancho 200

Yd. otro mas pequeño q ^e rep ^{ta} una Marina de noche alumbrada de la luna, su tamaño una tercia quadrada	100
Yd. un quadro que representa la Italia triunfante, y el cuerpo de su padre difunto devajo del carro, su tamaño mas de quatro var ^s apaisado p ^r dos de alto	3000
<u>Dia 24</u>	
Guardaropa viejo	
Un pedazo de quadro que representa un Angel, su tamaño vara y media apaisado p ^r tres cuart ^s de alto	80
Yd. otro q ^e representa un perro con una cabeza de una res su tamaño dos var ^s y media apaisado p ^r una v ^a de alto, copia	2500
Yd. un retrato que representa una Golilla antiguo, su tamaño vara y media casi quadrado	1000
Yd. otro igual al anterior q ^e rep ^{ta} una Sra de la Casa de Austria	1500
Yd. un quadro de mitologia, su tam ^e dos var ^s escasas apaisado p ^r una y media de alto	300
Yd. un cristo muerto, su tamaño dos var ^s escasas apaisado p ^r una de alto	800
Yd. un quadro q ^e rep ^{ta} a Lucrecia muerta en brazos de un mancebo	300
Yd. un quadro que rep ^{ta} asunto de Historia sagrada su tamaño una v ^a p ^r lo alto y tres cuartas de ancho	400
Yd. un quadro que rep ^{ta} una batalla, su tamaño tres cuartas p ^r lo ancho y una vara de lo alto	150
[Al margen:] Hay demas de esta una 25 rs vn	
[f.]	
Guardaropa de la obra nue ^a	
Un quadro que rep ^{ta} la negacion de S ⁿ Pedro su tamaño v ^a y media de ancho p ^r cinco cuartas de alto apaisado	100
Yd. un quadro con dos carmelitas Descalzos y unos Hebreos en la venta de un crucifixo, su tam ^e , vara y media de ancho p ^r cinco cuartas de alto	1000
Yd. quadro que rep ^{ta} un s ^{to} Obispo con diversidad de figuras su tamaño vara y media de alto p ^r cinco cuartas de ancho	300
Yd. otro q ^e rep ^{ta} S ⁿ Pedro Alcantara en extasis su tamaño dos var ^s y media de alto p ^r dos de ancho	400
Yd. uno que representa S ⁿ Juan dormido de vara en quadro	500
Yd. una tabla que rep ^{ta} fiestas de Yndios en la America su tamaño dos varas de alto p ^r cinco cuartas de ancho	80
Yd. otro en tabla que re p ^{ta} S ⁿ Fran ^{co} de Asis en la impresion de las llagas, su tamaño v ^a y media casi quad ^{do}	600
Yd. otro que representa S ⁿ Fran ^{co} penitente, su tamaño dos var ^s de alto y una y media de ancho	50
Yd. uno grande su tamaño quatro var ^s de ancho p ^r dos y media de alto	<u>60</u>
Ymporta este inventario setecientos ochenta mil novecientos noventa y seis r ^s v ⁿ Madrid 8 de Febrero de 1817	780.996

Nota

Se olvido poner un Quadro que está en la ante-alcoba de S. E. dif ^{to} el actual y representa la virgen con el niño de dos var ^s y media de alto p ^r vara y tercia tres q ^{uas} de ancho obra del celebre Murillo q ^e se taso en	<u>40.000</u>
	820996

Lo puso por nota Carrafa p^a q^e se incluya en el inventario

A la b^a

Ymp^{ta} la tasa^{zon} 820.996

Aum^{to}

Se aum^{tan} 5.700 r^s vⁿ sumados de menos en la 4^a llana para de 359.300

6.300

827.296

Baja

Se bajan 21 0^r vⁿ q^e se suman demas en la llana penultima de esta rela^{zon} a la suma de 777.906 rs vn q^e debe ser de solo 756.96

21.000

Ymp^{ta} lex^{ma}

800.296

DOCUMENTO 19

Estracto del testamento de Vicente Pío Osorio de Moscoso, Ponce de León Marqués de Astorga, conde de Altamira, Duque de Montemar
AHPM 28237 f. 1158 y ss.

Redactado 10 agosto 1861; Abierto 22 febrero 1864

[Citado en Maurer 2001 pp. 42-47]

[...]

8º La primera manda que hago es que lego en favor de mi amada y querida ama y S^{ra} la Reyna D^a Ysabel 2ª de un retrato de [f. 1159] su agusto Padre el Rey Fernando 7º que tengo en mi despacho, y de un cuadro de la Virgen en donde hay una cuna y se descubre una faja rogando a SM que me perdone el atrevimiento que he tenido, y que vea en esta pequeña memoria una prueba de mi constante adhesión y profundo respeto a S; suplicandola que me encomiende a Dios lego también á la Reyna los retratos que tengo en mi despacho de sus abuelos el Rey Carlos 4º y su agusta esposa

9º Lego a su agusto esposo el Rey por las mismas razones que á la Reyna el cuadro de S^{ta} Catalina, y el retrato que tengo en mi despacho de la Reyna su agusta Esposa

10º Lego a la Serma S^{ra} Ynfanta D^a Luisa Fernanda Duquesa de Montpensier en prueba del respeto y cariño que la he [f. 1159v] tenido desde que nació lego a S.A.R. el retrato de su agusta madre que tengo en mi despacho y el cuadro de la sacra familia de Vaccaro que tengo en mi sala

11º Lego a mi querida hija Política la Serma S^{ma} Ynfanta D^a Luisa Teresa el cuadro de las niñas [ilegible] de Rubens y todos los retratos que tengo de mi hijo su marido y sus nietos sus hijos y el ramo pintado por dicha s^a

12º lego a mi amada madre política la Duq^{sa} de San Carlos el retrato de mi difunta muger su buena hija y los retratos al pastel de mis hermanas Políticas Fernanda e Ysabel que se hallan en mi despacho

13º Amando a mi amado hijo primogenito [f. 1160] el duque de Sessa el baston de concha que tiene las iniciales C de A. Y los cuadros de mi coleccion siguientes

Las cuatro cuadros que tengo en mi antesala que representan la salida del Duque de Montemar de la plaza de Alicante en 1732 y la toma de Oran. La batalla de Bitonto ganada por dicho S^o Las pinturas hechas en honor de esta Victoria El retrato a caballo de mi abuelo el conde de Altamira El retrato del marques de Leganes El retrato original de Gonzalo de Cordoba primer duque de Sessa

14º Lego a mi querida hija Cristina el retrato del Duque de San Lucar la Mayor el cuadro del marques de Leganes comiendo con la Marizapela y los retratos de daguerrotipo [f. 1160v] que tengo en mi despacho de sus hijas con las amas

15º Mando y lego a mi querida hija Layeta las dos cacerías pequeñas que tengo en mi comedor de verano, todos los retratos que tengo suyos y de sus hijos en mi despacho menos el que esta al olio que dispondra mas adelante, y los dos cuadros pequeños con flores que tengo en mi despacho, lo mismo que el retrato de la emperatriz eugenia que pinto mi querida hija Layeta igualmente que todos sus dibujos cuando era niña

17º Lego a mi querido hijo político y tio el Duque de Medina de las Torres los retratos que tengo en mi despacho de su madre y sus [f. 1161] hermanos Don José Don Bernardo y D^a Maria Agustina el retrato de nuestra tia la Condesa de Trallas ovalado que tengo en mi sala, y el retrato de la marquesa de Astorga D^a Ana Nicolasa fundadora del mayorazgo del Barquillo

18º Mando a mi querido nieto Fernando hijo Primogenito de los Duques de Medina de las Torres el retrato que tengo en mi despacho al olio de su mama cuando era pequeña hecho en Paris y el cuadro que tengo en mi sala con el nº 34

19º mando a mi querido nieto alfonso hijo de los duques de Medina de las Torres, el retrato de su Bisabuela mi amada madre cuando era niña y el cuadro de la adoración de los Santos Reyes al nacimiento [f. 1161v] del niño Dios

22º Lego a mi nieto José Maria hijo Primogenito de mis hijos los duques de Baena el cuadro que esta en mi comedor de verano que representa una corrida con el nº 155 [f. 1162]

23° Lego a mi querida hermana la Marq^{sa} de Valparaíso el cuadro que tengo en mi despacho que es el retrato de nuestros Padres en el que esta mi hermana en brazos de nuestra madre y mi retrato en un caballo de columpio, y el retrato de nuestra madre que tengo en mi alcoba

24° Mando a mi sobrino Paco el cuadro que tengo en mi sala de la S^{ra} Cafarelli muger del Sr Minotolli

25° Lego a mi sobrina Camen el cuadro que tengo en mi sala del Principe [ilegible] frances

26° mando a mi querido hermano mariano el baston que tiene un palo y el cuadro que tengo en mi alcoba de la sacra familia [f. 1162v] copia de Rafael

27° Como una prueba positiva del sumo cariño que he tenido durante mi vida a mi muy querida hermana Política Isabel la lego el solitario que esta en un alfiler que es la mejor albaja que poseo y que tengo en mayor estimacion porhavermela regalado sus Padres cuando me case hace 40 años con su hermana Luisa suplicandola me tenga presente en sus oraciones y memoria que me encomiende a Dios y que [ilegible] esta pequeña prueba de mi particular afecto y cariño

28° lego a mi querido Primo el duque de Medinaceli su reetrato que tengo en un medallon de su madre cuando era niña mi venerada tia el retrato que tengo en mi despacho [f. 1163] de tan respetable S^{ra} y el retrato al olio de nuestra abuela la Duquesa de Montemar

29° Lego a mi buen amigo el Exmo S^{or} Don Manuel de Guillamas los 6 cuadros de Antonelli que tengo en mi sala

30° lego a mi buen amigo el Exmo S^{or} Don Jose Joaquín Mateos el cuadro que tengo en mi despacho de San Geronimo

31° Lego a mi buen amigo el Sxmo S^{or} Don Candido A. De Palacio el baston que he usado muchos años para ir a Palacio de puños de oro con piedras y la venera de nuestra orden de alcantara

32° Mando a mi buen amigo y apoderado general el Ilmo S^{or} Don Jose Genaro Villanueva el cuadro que [f. 1163v] tengo en mi alcoba de un nacimiento del Niño Dios con la santigima Virgen y San José en prueba de mi particular estimacion y de los satisfecho de los buenos y muchos servicios que me ha prestado

33° Es mi voluntad como he tenido el gusto de hacerlo en vida ligar como desde luego ligo a nuestros queridos nietos Fran^{co} de Asis Luis Maria y Maria Cristina hijos de mis amados hijos los duques de Sessa los titulos con grandeza sacando ellos los mismo que se a hecho mis tres hijas las cartas de sucesion y a cada uno un cuadro

34° Es mi voluntad que si no lo hubiera hecho en vida el dejar a mi q^{do} nieto José Maria hijo Primogenito de mis amados hijos los duques de Baena el titulo de Mar^q [f. 1164] conde a su eleccion con el consentim^o de mi inmediato sucesor mi querido hio primogenito el duque de Sessa

35° lego a mi querida sobrina Layeta la condesa de Boubon Bapet el retrato de su aguela la Duquesa V^a de san Carlos mi suegra que tengo en mi despabco y los retratos de sus tias Fernanda e Ysabel y una [ilegible] con retrato suyo cuando era niña y otro suyo en un catarata

36° mando a mi medico y Cirujano el Doctor Maenza en prueba de mi cariño y del agradecim^o con que me ha cuidado lo mismo que a mis hijas, y toda la familia la lego los dos cuadros que tengo con frutas en la sala y otras dos [f. 1164v] en mi comedor de hinvierno

37° Lego a Don Pablo Chapuquero Bibliotecario y antiguo ayo de mi hijo el duque de sessa la obra de mi Biblioteca particular llamada de Labaet

...

49° y el remanente que quedara de todos mis muebles, raices derechos, cuadros y futuras sucesiones dentro y fuera de la corte instituyo por mis unicos y universales herederos a mi muy amado jijo don José Maria Duque de Sessa, D^a Maria cristina duquesa de Sanlucar la mayor D^a Maria Eulalia Duquesa de Medina de las Torres, y Doña Maria Rosalia Luisa, Duquesa de Baena para que lo que quedare lo

[...]

DOCUMENTO 20

Documento 1864

Inventario postmortem del XV conde de Altamira Vicente Joaquín Ossorio de Moscoso

AHN, Nobleza, Baena, C^a 291

13-14 de marzo 1864

Ymbentario descripcion y tasacion de los cuadros y estampas de la Galeria del Exmo Sr Marques de Astorga Conde de Altamira Duque de Montemar y otros titulos (q. e. p. d.) hecho por los Sres D. Nicolas Gato de Lema Caballero de la Real y distinguida Orden Española de carlos 3º de la militar y ecuestre del Santo sepulcro de Jerusalem, Academico de numero de la Real de Nobles Artes de San Fernando, Pintor y restaurador de pinturas de cámara de S. M. y de los Reales museos & y D. ventura Castelaço y Saco en representación de su padre D. José Castelaço Académico de número de la Real de Nobles artes de San Fernando Profesor de los estudios elementales de dibujo de la escuela superior de pintura y gravado, Yndividuo de número y merito de la Real Sociedad de Amigos del país del principado de Asturias & de orden de los Ss. testamentarios de S. E.

Observaciones

La numeración de esta catálogo esta hecha con números blancos al olio sobre el mismo lienzo original y los números que se citan a continuación ademas son los del catálogo anterior que tienen los numeros impresos sobre papel blanco. Cuando nose cita en qué esta pintado el cuadro se entiende que es en lienzo, pues de ser de otra materia se espresa si es sobre tabla &

La medida esta tomada con vara castellana por la parte de afuera osea de luz.

1	131	La Virgen el niño Dios y Santa Ana con una taza en la mano ambas de rodillas contemplan con admiración al niño Dios que en actitud sumamente graciosa y natural esta casi desnudito sobre la cuna bellissimo cuadro y de gran robusted de color, escuela flamenca Alto 5 pies 6 pulg ^s Ancho 4 pies 3 pulg ^s Marco dorado	14000	10000
2	426	Santa Catalina de Rixxis Orando delante de un crucifijo, bellissimo original de Zurbarán una de sus mejores obras. Alto 4.6 Ancho 3-5 Marco dorado	80000	70000
3	409	La Divina pastora y un angel que la da de beber a los rebaños; original de Antolinez Alto 2 pies 4 pulg ^s Ancho 3 pies 8 pulg ^s Marco dorado	2500	1900
4	410	San José y la Virgen pidiendo posada y á la izquierda un episodio del nacimiento del niño Dios. Original de Antolinez. Compañero al anterior Alto 2-4 Ancho 3-8 Marco dorado	2500	1900
5	411	La adoración de los Santos Reyes igual a en todo a los anteriores	2500	1900
6	425	La anunciación de Nuestra Señora igual en un todo a los anteriores	2500	1900
7	428	La huida a Egipto compañero de los anteriores	2500	1900
8		Salida de la Sacra familia para continuar su viage igual en todo a los anteriores	2500	1900
9	119	Un florero con un busto de claroscuro en el centro original de Van Tielen	2500	1900
10	120	Un florero con un busto en el centro y comañero en un todo al anterior	2500	1900
11	137	La virgen el niño Dios y San Juan del tamaño natural; copia: Alto 5 pies 10 pulg ^s Ancho 4-2 Marco dorado	4800	4500
12	33	La adoración de los Santos Reyes de mucha composición. Esta firmado pero no se distingue mas letras que D Rige.. ff Antuerpie Alto 2.4 ½ Ancho 7-1	7000	6000
12	34	La anunciación de Nuestra Señora compañero del anterior	6000	5000
13	317	Retrato de una señora vestida de blanco detrás esta escrito Pr Burguesi Alto 2-7 ½ Ancho 2-2 Marco dorado	1000	800
15	415	Retrato d D. Ventura Rodríguez medio cuerpo tamaño natural firmado en un targeton de F ^{co} de Goya Alto 3-8 Ancho 2-9 ½ Marco Dorado	8000	7000
16	522	Retrato de un personage joven a medio cuerpo tamaño natural escuela francesa Alto 2-7 ½ Ancho 2-2. Marco dorado	400	300
17	163	Adoran los Angeles al señor recién nacido. Original de Baroci Alto 3-9 Ancho	8000	6000

		3 pies. Marco dorado		
18	289	Sacra familia copia de Rafael llamada de la Empanata, tamaño natural Alto 5-1 Anchl 3-9	3000	2000
19	110	Dos ciervos huyendo de unos perros Original de P. de Vos Alto 7 pies 3 pulg Ancho 7-9	20000	16000
20	111	Otro compañero del anterior donde se ve un venado sujetado por una porcion de perros. Original de P. de Vos. Hay un cazador tocando la corneta y un venablo en la mano pintado por Rubens. Alto 7-3 Ancho 8-2	30000	25000
21	140	Representa un joven acariciando a una madama, otra en primer termino toca un instrumento y varias figuras en la composición. Original de Gerardo Seghers. Alto 6-8 Ancho 8-11. Marco dorado	16000	14000
22		Retrato de una niña hija de los Duques de Medina de las Torres. Original de L. Devedeux. Alto 8 pulg Ancho 6 pulg 3 lineas	12	12
23	341	Un frutero original italiano de bastante composición Alto 4-7 Ancho 3-3 Marco dorado de talla	3000	2500
24	342	Otro compañero en todo al anterior	3000	2500
25		El Exmo D. Vicente Osorio de Moscoso Marques de Astorga Conde de Altamira, Duque de Seea y Baena, Gentilhombre de cámara de S. Ml Caballero gran cruz de la Real y distinguida orden de Carlos 3º & El caballo es el llamado Viderico celebrado de los facultativos por su buena estampa, nobleza, gallardia, buenos movimientos y demas circunstancias. Es de la pieza que S. E. tiene en la villa de Baena, Reyno de Cordoba con esta marca Lo pintó por el mismo natural y con la posible exactitud Antonio Carnicero año de 1783 Alto 10-8 Ancho 10-5 ½ Marco dorado	6000	5000
26	265	Un canastillo con frutas y vacios accesorios. Original de Vander-hamen Alto 2 - 1 ½ Ancho 3-11 Marco dorado	200	1500
27	148	Un canastillo con frutas, copas y dos bucaros. Original de vander-hamen Alto 2-1 Ancho 3-8. Marco Dorado	2000	1500
28		Retrato de la exma Sra Duquesa de Medina de las Torres por Emilio Lanssac. Alto 2-8 Ancho 1-11 ½ Marco dorado	2000	2000
29		Retrato de la señorita Maria Luisa hija de los Exmos Sres Duques de Sna Lucar. Original del conde de la Unión Alto 1-11 Ancho 1-7 Marco dorado	1500	1500
30		Retrato de la Emperatriz de los franceses copia por la E. Sra Duquesa de Medina de las Torres Alto 1 pie ½ pulg Ancho 10 ½ pulg Marco dorado	300	200
31		La Excmá Sra Dª Maria Ignacio Alvarez de Toledo Marquesa de Astorga Condesa de Altamira y la Sra Dª Maria Agustina Osorio Alvarez de Toledo su hija nacio en 21 de febrero de 1787. Original de D. Francisco Goya de su primera epoca. Alto 7 pies Ancho 4-½ Marco dorado	7000	6000
32		Retrato de la Esma Sra Dª Maria del Carmen Ponce de Leon Carvajal Condesa de Trastamara Alto 3-1 Ancho 2-10 ½ Marco dorado		
		Dia 14 de marzo de 1864		
33	675	Una niña con corpiño encarnado con la mano derecha acaricia a su perrito y en la izquierda tiene una rosquilla; hija del Sr. Duque de Montemar. Original de Esteve. Alto 2-11 ½ Ancho 2-3 Marco Dorado ovalo	1000	1000
34	676	La duquesa de Medinaceli jugando con un perro que está sobre una silla hermana de la anterior igual en un todo	1000	1000
35	667	Retrato de la condesa de Trullas. Original de escuela francesa con bata azul y armiños y un libro en la mano derecha. Tamaño igual	1500	1500
36	645	Vista de la salida de la armada de Alicante del Rey Catolico Felipe quinto para la expedición de Africa Alto 6 pies 7 pulg Ancho 10 pies ½ pulg Marco dorado	2000	2000
37	642	Vista iconografica del desembarco del ejercito de S. Catolica en la playa de las aguadas para la toma de Oran el 29 de julio de 1732 al salir el sol demostrando la situación de los navios galeras y embarcaciones de remos para favorecer el desembarco y la forma y orden en que llegaron á tierra todas las	2000	2000

		<i>lanchas botes y pontones con la tropa Alto 6-7 Ancho 10 pies ½ pulg Marco dorado</i>		
38	643	<i>Vista de la subida del monte del santo y el de Carrara en 6 columnas por las tropas de S. M. Católica en 30 de junio de 1732 e que detrotados los bárbaros resulto abandonada la plaza de Oran y sus castillos aquella misma noche Alto 6-7 Ancho 10 pies Marco dorado</i>	2000	2000
39	644	<i>Vista de la plaza de Oran y sus castillos hasta Mazalquivir</i>	2000	2000
40	646	<i>Vista de la batalla de Bistonto ganada sobre los Alemanes por las tromas de S. M. mandadas por el capitan geral Duque de Montemar el dia 25 de Mayo de 1734. Tamaño el mismo</i>	2000	2000
41		<i>Inscripción. El gran General de los Españoles. D. José Carrillo de Albornoz, conde de Montemar después que destruyo en Votento a los enemigos y conquistó a Pescara y Gaeta dejando al Real Infante colocado en el trono de Nápoles y la demas gente fortificada en Capua pasó en calidad de Virrey a Sicilia la que saliendo a recibir a los suyos explica en esta tabla el gozo y solicitud con que desea coronar el Regio infante alto 6-9 Ancho 3-5</i>	300	300
42		<i>El ejército de los Españoles sabiamente conducico por el Exmo Sr. D. José Carrillo Conde de Montemar acometió a los Hungaros en Bistonte y vencio tan cumplidamente que a los que perdono la espada aprisionó la cadena. Desde entonces volvió al Reyno de Nápoles a su antigua obediencia y Sicilia comenzó a esperar el dia de la libertad que luego consiguió y en demostración de su agradecimiento quiso dejar a su posteridad eternizada la memoria en este bronce</i>	300	300
43		<i>Inscripción. A Carlos de Borbón Infante de España Rey de las dos Sicilias 3º de este nombre Duque de Parma Gran Principe de Toscana restaurador de toda Italia tanto tiempo deseado de Sicilia a quien todos los Sicilianos desean y anuncian cumplida felicidad. Victoria de sus enemigos establa firmeza de su Reyno y en testimonio de su fidelidad erige Sicilia a su beneficentísimo libertador esta estatua de bronce año de 1734. Tamaño gual</i>	300	300
44		<i>Inscripción. Ad futuram Rei memoriam. Felipe 5º el animoso Rey de las Españas en prueba de su paternal amor cedió con donación perpetua el Reyno de las dos Sicilias a su amado hijo Carlos de Borbón primogénito de su augustísima segunda esposa Isabel de Farnesio a cuya regia liberalidad conuirtio gustoso su amantísimo hermano Ferdinando Principe de Asturias reconociendo Sicilia la felicidad que de aquí le vino procuró eternizar en el bronce a sus libertadores. Año de 1734</i>	300	300
45		<i>El exmo Sr. Duque de Sessa Original de Eugene de la Croix y firmado Alto 1-1 ½ Ancho 10 pulg Marco dorado</i>	800	800
46		<i>La Duquesa de Medina de las Torres. Original de Eugene de la Croix Alto 1-1 ½ Ancho 10 pulg Marco dorado</i>	800	800
47		<i>La duquesa de Baena original de L. Devedeux firmado Cartón y Marco dorado Alto 8 pulg Ancho 6 ½ pulg</i>	120	120
48	682	<i>LA duquesa de Montemar madre de la Duquesa de Medinaceli Busto alto 1-8 Ancho 1-4 Marco de caoba</i>	32	30
49	686	<i>La duquesa de Medinaceli con tres de sus niños Alto 1-11 Ancho 2-3</i>	10	10
50	299	<i>Retrato del gran capitan. Orginal de Antonio del Rincón algo barrido por haberle querido limpiar. Lienzo sobre tabla Marco dorado con trofeos militares tallados en él Alto 2-1 Ancho 1-9</i>		
51	165	<i>Los niños copia de Rubens. El niño Dios sentado en en suelo bajo un arbol acaricia a San Juan que tiene el corderillo. Otros seis niños les ofrecen flores y frutas. Cópia de rubens Alto 7-3 Ancho 5-4 Marco Dorado</i>	3000	2000
52	229	<i>Retrato ecuestre de tamaño natural del Marques de Leganés vestido de armadura dando disposiciones a los ejércitos que se ven a lo lejos Cuadro firmado de Peter Snayers = alto 9-9 Ancho 8-6 Marco dorado.</i>	30000	25000
53		<i>Retrato de Dª Ana Nicolasa de Guzman Marquesa de Astorga vestida de negro y en la mano izquierda una carta con su nombre. Anónimo Alto 2.7 Ancho 1-11 Marco doradoº</i>	400	400

54		Retrato de D. Diego Felipe de Guzmán Duque de San Lucar. Marqués de Leganés, de cuerpo entero tamaño natural. Alto 7-4 1/2 Ancho 4-6 1/2 Marco dorado 1400	1000	1000
55		Retrato De la Duquesa de San Carlos. Original de Eugene de la Croix. Alto 1 1 1/2 Ancho 10 pulgs. Marco dorado	800	800
56		Retrato de la Marquesa de Barboles original de Eugene de la Croix. Tamaño igual	800	800
57		Retrato de D ^a Isabel Carvajal. Original de Eugene de la Croix. Tamaño igual	800	800
58		Una marina pintada por el S. Duque de Sessa Alto 11 1/2 pulgs Ancho 1-5 1/2 Marco dorado	120	120
59		Copia de una muger de litografía pintado al olio por D. Cristina Osorio. Alto 1-4 Ancho 1-1 Marco dorado	100	100
60		Retrato del Exmo Sr. Conde de Altamira de B. P. Altamirano. Alto 8 1/2 Pulgs Ancho 7 pulgs Sin Marco lata	160	160
61	95	Retrato de Felipe 4 ^o en óvalo de medio cuerpo, copia de Velázquez. Alto 4-2 1/2 Ancho 2-9 1/2 Marco pintado	500	320
62	572	Retrato de medio cuerpo tamaño natural con casaca encarnada. Autor anónimo. Alto 3-9 Ancho 3 pies	140	120
63	662	Retrato de una señora con manto encarnado vestido azul tiene una flecha en la mano derecha y el arco en la izquierda. Alto 4 pies Ancho 2-9	140	120
64	666	Retrato de un caballero con casaca blanca pintado por D ^a Gertrudis Martínez de Arauz. Alto 3-10 Ancho 3-3. Marco dorado	140	180
65	673	Retrato de Felipe 5 ^o niño sentado en un sillón con la mano izquierda señala la corona que está sobre una mesa Escuela francesa. Alto 2-8 Ancho 1-11 Marco dorado	400	300
66	674	Retrato de un caballero de medio cuerpo tamaño natural vestido de encarnado. Copia. Alto 2-8 Ancho 1-11 Marco encarnado con adornos dorados	200	160
67	571	Un país con ruinas. Anónimo alto 2 11 1/2 ancho 6-5 Marco pintado de encarnado	160	100
68	106	Un país con figuras. Original de la escuela de P. Bril Alto 3 1/2 Ancho 6- 3 1/2	1500	1000
69	272	Un colgante de flores. Copia. Alto 1-10 Ancho 4-11 1/2 Marco dorado	100	100
70	264	Otro colgante de flores Alto 1-11 1/2 Ancho 6-4 Marco dorado	100	100
71	109	Una vendedora de frutas que tiene en la falda un cesto con frutas. Grandiosa composición donde se encuentra abundancia de frutas y bortaliza. En el fondo un bello país. Alto 14-9 Ancho 12-4 Marco dorado	50000	45000
72	31	Una cacería de perros persiguiendo a unos cervatillos los cuales acosados caen en un lago. Original de P. de Vos Alto 8-6 1/2 Ancho 15 pies. Sin Marco	40000	35000
73	89	Un cuadro de aves con variedad de pájaros. Original de Snyders solo que hay un añadido y todo repintado Alto 7-4 1/2 Ancho 5-9 1/2 Marco dorado	800	600
74	464	Un bodegón con una olla de cobre y un cochinillo muerto, en el medio un cardo y un pedazo de queso y a la derecha medio cabrito aves y frutas. Original de C. Ykens Alto 3-4 Ancho 6-8 Sin Marco	3500	2900
75	627	Un bodegón con carne y verdura. Copia. Alto 12- 6 1/2 Ancho 3 -9 1/2 Marco Dorado	160	120
76	337	Dos apóstoles originales de Guido. Alto 2-1. Ancho 3-9 1/2	1500	1500
77	205	Adoración de los pastores al niño Dios cuadro de gran composición original de Jacobo Cavedone, aunque tiene mucho de Jordan flamenco. Alto 7-11 Ancho 12-1 1/2 Marco dorado	35000	30000
78	171	Un hombre embriagado a quien una muger ofrece vino en una copa y un muchacho se le burla al otro lado. Original de escuela de Gerardo Seghers. Alto 3-5 Ancho 5-6 Marco dorado	1000	800
79	305	Una muger vestida de pastora de escuela italiana Alto 6-6 1/2 Ancho 3-7 1/2	1200	1000
80	306	Otra id compañera a la anterior	1200	1000
81	307	Una señora vestida de blanco y las manos con un manguito. Escuela italiana	1200	1200
82	308	Una señora cubriéndose con un manto blanco. Compañera de la anterior	1200	1000

83		<i>El Excmo Sr. Marques de Astorga. Conde de Altamira. Duque de Sessa y Consejero de Estado, con uniforme firmado por francisco Carafa. Alto 3-11 Ancho 3-5 Marco dorado</i>	1000	900
84	661	<i>Retrato de medio cuerpo tamaño natural de un caballero con coraza y faja de general. Original de escuela francesa Alto 3-8 Ancho 2-11 Marco dorado de talla</i>	1500	1200
85	662	<i>Otro id. Compañero de una señora manto encarnado tiene una flecha en la mano derecha. Alto 3-8 Ancho 2.11 Marco dorado de talla</i>	1000	800
86	664	<i>Retrato de una señora joven vestida de azul mantoencarnado, tiene delante una veladora de piedra. Escuela francesa Alto 3-9 Ancho 2 10 1/2</i>	400	300
87	665	<i>El conde de torrepalma retrato de medio cuerpo con uniforme. Original de escuela francesa Alto 3-4 1/2 Ancho 2-8 Marco dorado</i>	600	500
88	667	<i>LA primera muger del Marques de castromonte vestida de terciopelo azul con un perrito faldera sobre una almohadón. Original de escuela francesa. Alto 3-9 Ancho 3-1/2 Marco dorado</i>	600	500
89	672	<i>Retrato e medio cuerpo de un caballero con coraza paño encarnado apoya su mano derecha en la cimera del morrión Original de escuela francesa Alto 2.11 1/2 ancho 2-2 Marco dorado ovalo</i>	600	500
90	52	<i>Un perro con un cordón al cuello: fondo paisaje: Escuela flamenca. Alto 4-1/2 Ancho 3-5 1/2 Marco dorado</i>	500	500
91	623	<i>Otro perro Anónimo Alto 2-11 Ancho 4-6 Marco dorado</i>	1'20	100
92	167	<i>San jerónimo en el desierto cuadro original aunque llevado en gran parte en la mano derecha tiene una piedra con que se dá en el pecho y en la izquierda un crucifijo, tiene calavera, libro y un gracioso pais. La figura de la tabla es curva por la parte superior y el Marco esmerado de talla y bien dorado. Original de escuela flamenca alto 1-8 1/2 Ancho 3-5</i>	2500	200
93		<i>Un angel de medio cuerpo entre nubes. Escuela de Guido. Alto 1-10 Ancho 3-7 Sin Marco</i>	400	300
94	269	<i>Un colgante de flores Anónimo alto 2-5 Ancho 5-1 1/2 Marco dorado</i>	160	100
95	39	<i>Un paisaje. En primer termino una mugersentada con la boz en la mano y una vieja conversando con ella y varias figuras . Alto 2-3 Ancho 6-6 Marco dorado</i>	800	500
96	219	<i>Un pais y en primer término se vé aña Meleagro presentando a su querida Atalanta la caeza del jabalí de Caledonia. Original de escuela flamenca Alto 2-3 Ancho 6-6 Marco dorado</i>	800	500
97	379	<i>Retrato de Luis 16 con una bata de armiños y el toison y banda encarada. Copia de Pompeyo Battoni. Alto 2-3 1/2. Ancho 1-9 Marco dorado</i>	300	200
98	259	<i>Retrato del primer duque de Montemar d. José Carrillo de Albornoz, Escuela francesa alto 2 pies Ancho 1-8 1/2.</i>	240	200
99		<i>Una señora de medio cuerpo. Escuela francesa Alto 2-7 Ancho 2-1 1/2 Marco dorado</i>	400	300
100	605	<i>Retrato de una señora de medio cuerpo. Escuela francesa alto 2-7 Ancho 2-1 1/2. Marco dorado</i>	240	200
101		<i>La Sra Duquesa de San Lucar niña vestida de blanco. Original de Eugene de la Croix</i>	800	700
102		<i>El niño Guillermo hijo de la Duquesa de San Lucar Original de L. Devedemp. Cartón Alto 9 pulg Ancho 7 pulgadas Marco dorado de óvalo</i>	120	120
103		<i>La niña Maria Luisa hija de los duques de Sn Lucar. Tamaño igual.</i>	120	120
104	155	<i>Recocijo o funcion casera que parece representar la que se acostumbra eligiendo uno de la familia para Rey en aquel año, suerte que alcanza el que encuentra el haba dentro del pastel. Alto 7 pies Ancho 8-8 Marco dorado</i>	10000	7000
105	687	<i>Retrato de caballero con el uniforme de Alcántara Anónimo. Alto 1-10 Ancho 1-3 1/2 Marco de caoba</i>	30	20
106	681	<i>Retrato de la MARquesa de Arneba Alto 2-5 1/2 Ancho 1-10. Marco de caoba</i>	30	20
107		<i>Retrato de la condesa de Altamira. Escuela de Mr. David. Alto 1-1 1/2 Ancho 10 pulgs Marco dorado</i>	500	400

108	386	<i>Salomón pervertido por las mugeres llega al extremo de tributar culto a los falsos Dioses. Lucas Jordan</i> Alto 7-10½ Ancho 11 pies Marco dorado	1800	1500
109	377	<i>La visita de la Reyna de Saba a Salomón cuadro de gran composición Original de Jordan</i> Alto 7-10½ Ancho 11 pies. Marco dorado	1800	1700
110		<i>Un canastillo de frutas y un cardo. Original y firmado F^v 1622 f^o</i> Alto 2-1½ Ancho 3-6 Marco dorado	400	300
111	124	<i>Un canastillo de frutas original de van der hamen</i> Alto 2-1½ Ancho 2-11½ Marco dorado	500	400
112	313	<i>Una joven á quien dicen la buenaventura mientras otra muger la esta robando. Original e Guercino (aunque tiene algo de Caravaggio)</i> Alto 4-7 ½ anchi 3-4½ Marco dorado		
113	314	<i>Otro del mismo asunto a diferencia de ser el inocente un labriego. Original de Guercino</i> Alto 4-3 Ancho 4-7 Marco dorado	300	2500
114	28	<i>El emcuentro de Jacob y Esau de tamaño natural Escuela del Caballero Máximo</i> Alto 4-2 Ancho 5-7 Marco dorado	2500	200
115	36	<i>Un bodegón con verduras frutas y cacharros. Original de Sneyers.</i> Alto 2-5 ½ Ancho 5-8½ Marco dorado	200	1500
116	35	<i>Uno monos con frutas . Escuela flamenca</i> Alto 2-5½ Ancho 5-9 Marco dorado	500	400
117	303	<i>Sacrafamilia llamada de la Enpanata Cópia de Rafael.</i> Alto 5-9½ Ancho 4-5 ½ Marco dorado	200	1500
118		<i>Una señora o sea alegoria de la primavera coronada de flores. Escuela flamenca</i> Alto 3-8 Ancho 2-10 Marco de madera sin dorar	360	320
119		<i>Yd- Yd. el estio adornada de espigas. Compañero del anterior</i>	360	320
120		<i>Yd- Yd el otoño con un canastillo de brutas. Compañero tambien</i>	360	320
121		<i>Yd. Yd el invierno compañero de los anteriores</i>	360	320
122	500	<i>Una liebre y otras aves muertas Original de escuela flamenca.</i> Alto 2-11 ½ Ancho 2-4 Marco dorado	1000	800
123	376	<i>La MAgdalena en el desierto de tamaño natural firmado Antonio de Velasco.</i> Alto 8-9½ Ancho 6-2 Marco dorado	1200	1000
124	404	<i>Soror Ana Dorotea Marquesa de Austria hija del emperador Rodolfo tamaño natural firmado de Andres Lopez</i> Alto 7-5 Ancho 3-11 Marco dorado	1200	1000
125	512	<i>Retrato de niño de Carlos 2º Rey de España de cuerpo entero. Cópia de carreño.</i> Alto 7 pies Ancho 3-10 Marco dorado	1200	1000
126	389	<i>La transfiguración del sEñor, de tamaño natural de escuela Italiana</i> Alto 8-9½ Ancho 6-3½ Marco dorado	1200	1000
127	206	<i>Cuadro tomado de la Psiquis de Rafael Cópia</i> Alto 3-1 Ancho 5-2½	400	300
128	142	<i>Judit en el momento de cortar la cabeza de Holofernes. Iriginal de escuela flamenca</i> Alto 3-1 Acho 5 pies	2000	1500
129	24	<i>Asunto de la fágula en que se vé á Mercurio y dos mugeres. Original de escuela flamenca.</i> Alto 3-1 Ancho 5 pies	1000	800
130	143	<i>Otro asunto mitológico que representa un convite a Júpiter y Mercurio. Oroginal de escuela flamenca. Compañero al nº 128</i>	2000	1500
131		<i>Una marina. Original del conde de la Union</i> Alto 1-1 ½ Ancho 1-8 Marco dorado	500	400
132	113	<i>La caída de San Pablo</i> Alto 5-8 Ancho 9-2	600	500
133	102	<i>Retratop del conde de Pero Anzulez de cuerpo entero Autor anónimo</i> Anto 7-2 Ancho 3-7	400	320
134	271	<i>Un colgante de flores con dos vasijas de cristal a los lados con frutas. Autor anónimo</i> Alto 1-9 Ancho 7-2 Marco dorado	140	120
135		<i>La virgen sosteniendo en su regazo al niño Dios y á la izquierda se vé á San José Anónimo.</i> Alto 5-11 Ancho 4 pies. Sin Marco	400	300
136	458	<i>Alegoria. Un joven armado dormido en un sillón. Rompimiento de gloria con el espíritu santo y un angel que sostiene un velo que cubre al joen á su derecha la Religión y la Penitencia</i> Autor anónimo alto 5-6 Ancho 3-9½	500	400
137	575	<i>Retrato de la sierva de dios Antonia Barrero Sotomayor</i> alto 11 pulgs Ancho	12	10

		1-2½			
138	43	<i>La adoración de los Reyes. Original de escuela flamenca. Alto 1-10½ Ancho 6-3½</i>	900	800	
139	568	<i>Retrato de fr Pedro de Santa Maria Alto 3-8 Ancho 2-8</i>	20	20	
140	541	<i>La impresión de las llagas a san Francisco de Asis. Copia de Martín de Vos Alto 3-8 Ancho 1-10</i>	200	160	
141	104	<i>Retrato del Conde de Papolin Copia. Alto 6-11½ Ancho 4-21 Marco pintado</i>	800	700	
142	457	<i>El cadáver de San francisco ballado incorrupto. Al pie se ven dos cardenales . Autor Navarrete el Mudo Alto 5-3 Ancho 3-5½</i>	800	100	
143	248	<i>Descripción de la villa de Carrion valle de Atrisco. Autor anónimo Alto 7-1 Ancho 8-4 ½ Marco pintado</i>	200	200	
144	86	<i>Dos buques haciendo fuego, marina holandesa. Original anónimo alto 7-7 Ancho 4.4 Marco pintado.</i>	1500	1000	
145	247	<i>Oasage del rio Po Escuela flamenca. Alto 7½ Ancho 4-6 Marco pintado</i>	1600	1600	
146	96	<i>El sitio de una ciudad por Peter Snayers. Cuadro bastante repintado en la parte superior. Alto 7 pies Ancho 9-1½ Marco dorado</i>	7000	6000	
147	244	<i>La villa de Horne en Bohemia ganada por el conde Bucquoy en Setiembre de 1619. Original de Snayers. Alto 6 pies Ancho 10½ pulgadas Ancho 9-1½ Marco dorado</i>	9000	8000	
148	246	<i>Batalla y rota que dio el Marques de Leganés al conde de Harcourt que sitiaba a Lérida Escuela de Snayers Alto 7-3 Ancho 7-9½ Marco dorado</i>	4000	3500	
149	255	<i>Sitio y toma de alquaire por el Marques de Leganés en 23 de noviembre de 1646 despues de haber socorrido a Lérida Alto 6-½ Ancho 5-6 Marco dorado</i>	900	400	
150	1	<i>Un pais y a la derecha del espectador se vé una muger y media figura de un hombre. A la izquierda un carretero con su carruaje visto de espalda su autor Luis de Vader Alto 11-4½ Ancho 7-7 Marco pintado</i>	4200	4000	
151	2	<i>Ídem con un rio a la derecha. Compañero del anterior en un todo</i>	4200	4000	
152	641	<i>D- José Carrillo de Albornoz Duque de Montemar cuerpo entero de tamaño natural a caballo. Original anónimo de escuela francesa. Alto 10-6 Ancho 8-3½ Marco dorado</i>	3000	2000	
153	156	<i>Retrato ecuestre de felipe 4º de tamaño natural. Copia de Van Dicke Alto 9-8 Ancho 8-5½ Marco dorado</i>	3000	2500	
154	412	<i>Nuestra Señora del Sagrario de Toledo. Copia Alto 3-7½ Ancho 2-10 Marco dorado de talla</i>	3200	300	
155	20	<i>Retrato de cuerpo entero de tamaño natural de una señora vestida de blanco con adornos negros Copia. Alto 7-4 Ancho 5-5 Marco dorado</i>	1000	900	
156	660	<i>Jesucristo en la cruz copia. Alto 2-6½ Ancho 1-6 Marco de madera</i>	120	100	
157	416	<i>Un caballo negro con su ginete sin conducir. Alto 2-3½ Ancho 1-9½ Sin Marco</i>	6	4	
158	544	<i>Un pais. En el centro se ve un puente rústico. Copia. Alto 2-6 Ancho 7-8½ Marco dorado.</i>	100	80	
159		<i>Un pais. Anónimo. Alto 1-9 Ancho 4-4</i>	100	80	
160	268	<i>Florero Alto 3 Ancho 4-10</i>	120	100	
161	689	<i>Busto de la primera muger de fernando 7º Copia Alto 1-11 Ancho 1-4</i>	30	20	
162	574	<i>La Virgen de la Candelaria de medio cuerpo con el niño en los brazos. Copia . Alto 1-11½ Ancho 1-6½ Marco dorado de talla</i>	100	80	
163	587	<i>Retrato de una señora con un pañuelo blanco al cuello. Anónimo. Alto 2-8 Ancho 2-2 Sin Marco</i>	20	20	
164		<i>Retrato del Duque de Montemar. Copia. Alto 2-½ Ancho 1-8½ Sin Marco</i>	200	160	
165	546	<i>Un pais compañero al nº 158</i>	100	80	
166	443	<i>Retrato del Sr. D. Juan Campuzano de cuerpo entero tamaño natural hijo del caballero Campuzano. Copia. Alto 7-5 Ancho 3-10 Marco dorado</i>	1500	1000	
167	93	<i>Retrato cuerpo entero del cardenal Spinola? Sentado en un sillón y dos mancebitos sosteniendo un escudo de armas. Escuela flamenca. Alto 8-2 Ancho 5-11 Marco de madera pintado</i>	1600	1000	
168	395	<i>La Virgen y el niño de cuerpo entero tamaño natural cogiendo unas flores.</i>	1000	800	

		<i>Original de escuela Italiana. Alto 6-2 Ancho 5-1/2 Marco dorado</i>		
169	87	<i>Retrato de cuerpo entero de Enrique 4º de tamaño natural. Cópia Alto 7-3 Ancho 4-2 1/2 Marco dorado</i>	800	700
170	266	<i>Un país. A la derecha del espectador se vé la parábola del Samaritano. Cópia flamenca. Alto 2-11 Ancho 6-5 Marco dorado.</i>	120	100
171	469	<i>San Pedro, tiene delante un trozo de piedra y sobre él un pez. Cópia de Guercino. Alto 3-10 Ancho 3-10 Marco dorado</i>	1000	800
172	502	<i>Un país con dos casas rústicas. Cópia Alto 2-4 Ancho 6-3 1/2 Marco dorado</i>	120	100
173	287	<i>Retrato de un Emperador Romano de tamaño colosal. Cópia. Alto 4-6 1/2 Ancho 3-6 Marco dorado</i>	320	300
174	281	<i>Retrato de Faustina de Augusta de tamaño colosal. Estilo de Baroci Alto. 4-8 Ancho 3-8 Marco dorado</i>	1100	1000
175	279	<i>Popiea Sabina Emperatriz Romana de tamaño colosal compañera de la anterior Alto 4-8 Ancho 3-8 Marco dorado</i>	1100	1000
176	349	<i>La negación de San Pedro copia de Caravaggio Alto 3-6 Ancho 4-5 Marco de madera</i>	800	700
177	582	<i>Otra copia igual</i>	500	400
178	614	<i>Descanso en Egipto escuela de Pietro de Cortona 4-2 1/2 Ancho 3-3 1/2 Marco dorado</i>	600	500
179	81	<i>Un país en donde se vé un ermitaño en oración original de escuela flamenca Alto 4-9 1/2 ancho 3-6 Marco dorado</i>	1100	1000
180	498	<i>El apóstol san Pablo con un libro en la mano donde se lee Bartolomé Romano faciebat. Alto 2-11 Ancho 2-3 Marco dorado</i>	400	300
181	581	<i>El venerable D. Miguel Mañara del habito de Calatrava. Autor anónimo alto 3-10 Ancho 2-11 Sin Marco</i>	200	160
182	507	<i>Santo Domingo de medio cuerpo con una azucena en la mano. Cópia. Alto 3-7 Ancho 2-4 Marco dorado</i>	240	200
183	152	<i>Retrato del marqués de Leganés de cuerpo entero apoyando la mano izquierda en el pomo de su espada. En el fondo se vé una batalla Escuela flamenca. Alto 8 pies Ancho 5-5 Marco dorado.</i>	3000	2500
184	107	<i>Retrato de cuerpo entero copia del anterior. Alto 7-7 1/2 Ancho 5-2 Marco pintado</i>	900	800
185	453	<i>Retrato de cuerpo entero de D. Pablo Recio Abad de Lodosa Original y firmado por D. Francisco Carrafa. Alto 6-11 Ancho 4-3 Marco de talla dorado muy bueno.</i>	1500	1200
186	413	<i>Retrato de fernando 7º de cuerpo entero tamaño natural. Escuela de Esteve. Alto 7 pies ancho 5 pies Marco dorado</i>	1000	800
187	656	<i>Santa Juana Francisca Ferriot de medio cuerpo Cópia Alto 3-8 ancho 2-7 1/2 Marco dorado</i>	320	300
188		<i>Un país con Diana Cazadora y los perros. Cópia flamenca Alto 2-3 Ancho 6-6 Marco dorado</i>	200	120
189	621	<i>San Bernardo y la Virgen apareciendo en un trono de gloria. Cópia Alto 5-6 ancho 3-8 Marco dorado</i>	200	120
190		<i>La concepción Cópia Alto 4-5 Ancho 3-9 Marco dorado</i>	100	90
191		<i>Un país en donde se vé a Latona y los segadores convertidos en ranas. Cópia flamenca. Alto 2-2 Ancho 6-5 1/2 Marco dorado</i>	200	120
192		<i>El descendimiento copia de Rubens Alto 7-2 Ancho 4-11 1/2 Marco dorado</i>	1000	800
193	440	<i>Una alegoría en que se ve al niño Dios en brazos de la Virgen en Actitud de dar la bendición En la parte inferior hay otras varias figuras. Cópia. Alto 4-8 Ancho 3-7 1/2 Marco dorado</i>	500	400
194		<i>Un paisaje. En primer termino san Jorge matando al Dragon y otras varias figuras. Cópia. Alto 34 1/2 Ancho 5-7 Marco pintado.</i>	160	120
195	576	<i>Un país y en primer término se ve un cazador tirando á los ánades Anónimo alto 2-4 Ancho 7 pies Marco pintado</i>	160	120
196	261	<i>Un florero con una frutera en el centro. Cópia. Alto 2-2 Ancho 6-10 1/2 Marco dorado</i>	100	80

197	563	<i>Un país y en primer termino un molino y varias figuras. Copia. Alto 3-4½ Ancho 5-7 Copº al nº (anterior) 194</i>	120	100
198		<i>Retrato de un sacerdote sentado en un sillón ante una mesa con libros Alto 3-8½ Ancho 2-11 Marco pintado</i>	320	300
199	56	<i>Cacería de un jabalí con bastantes figuras y perros. Copia e Rubens. Alto 7-5½ Ancho 6-2½ Marco dorado</i>	1000	800
200	216	<i>Martirio de san Bartolomé firmado por S. de Vos año de 1648 Alto 2-5 ½ Ancho 3-1 Cobre. Marco dorado</i>	1200	1000
201	217	<i>Martirio de otro santo que se muere en la cruz apaleado 183compañero y firmado lo mismo que el anterior. Alto 2-5176 ½ Ancho 3-1 Cobre Marco dorado.</i>	1200	1000
202	183	<i>San Andres conducido al Martirio firmado de Vovers y compº en todo a los anteriores</i>	1200	100
203	176	<i>San Juan en la caldera de aceyte hirviendo firmado y compº de los anteriores</i>	1200	1000
204	181	<i>Martirio de un santo laureado; compañero a los anteriores</i>	1200	1000
205	179	<i>Un santo que muere a manos de verdugos armados y achas: firmado de Vovers y compañero a los anteriores</i>	1200	1000
206	177	<i>El martirio de San Pablo firmado S. de Vos 1640 Compº a los anteriores</i>	1200	1000
207	178	<i>Martirio de un santo diciendo misa firmado de Vovers Compº a los anteriores</i>	1200	1000
208	209	<i>Martirio de San Pedro firmado de Vovers Compº a los anteriores</i>	1200	1000
209	185	<i>In snato a quien conducen arrastrando con cuerdas delante delante del Ydolo firmado de Vovers Compº de los anteriores</i>	1200	1000
210	263	<i>Un florero copia alto 2-8½ Ancho 4-10 Marco dorado</i>	60	40
211	322	<i>Danae y Júpiter convertido en lluvia de oro. Copia de Tiziano. Alto 4-7 Ancho 5-1½ Marco dorado</i>	2200	2000
212	432	<i>David cortando la cabeza al gigante Goliath Original anónimo alto 5-1½ Ancho 7-1½ Marco pintado-</i>	3500	3000
213	563	<i>Retrato de un canónigo vestido de negro tamaño natural de cuerpo entero. Anónimo Alto 6-8½ Ancho 3-8 Marco pintado</i>	160	100
214	473	<i>La Adoración de los Santos Reyes. Anónimo Alto 5-½ Ancho 7-5½ Sin Marco</i>	1500	1000
215	260	<i>El Ex Sr Marques de Leganés envia mil caballos a romper mil infantes a las ventas de Alcaravia Anónimo Alto 7-1 Ancho 3-3 Marco dorado</i>	320	250
216	565	<i>La purísima Concepción Anónimo de medio punto alto 5-2 Ancho 3-10 Sin Marco</i>	160	100
217	554	<i>Marina con un islote en el centro alto 3-4 Ancho 5-7 Marco pintado</i>	60	40
218	564	<i>País con una casa rustica y en primer término unas gallinas y un perro Copia Alto 2-4 Ancho 6-4 Marco pintado.</i>	60	40
219	547	<i>País compañero al anterior</i>	60	40
220	625	<i>Vista de marina con gruta natural en 1er termino Anónimo Alto 3-4 Ancho 5-7 Marco pintado</i>	60	40
221	668	<i>Retrato de una señora de la casa de Castromonte con un abanico en la mano copia. Alto 3-10 Ancho 3-3 Marco dorado.</i>	200	160
222	615	<i>Vista de un puerto en donde se vé una ciudad ardiendo. Copia. Alto 3-3 Ancho 5-5½ Marco pintado</i>	60	40
223	657	<i>San Luis Gonzaga con un cristo y una azucena en la mano Copia Alto 3-4 Ancho 2-6 Marco dorado</i>	120	100
224	658	<i>Un santo jesuita con roquete estola y señalando a un crucifijo que tiene en la mano. Anónimo alto 3-6 Ancho 2-5 Marco dorado</i>	300	240
225	25	<i>Un país En el centro se vé un promontorio que borma una cabeza. Original flamenco. Alto 2-7 Ancho 2-7 Marco dorado</i>	400	300
226	26	<i>Otro país compañero al anterior</i>	400	300
227	44	<i>Mercurio adormeciendo a Argos Escuela Flamenca Alto 2-3 Ancho 6-6</i>	500	400
228	(648)	<i>Un interior en donde se ven varios turcos en grupos y a la derecha otros pesando antº) dinero. Autor anónimo alto 2-5 Ancho 4-½ Marco pintado</i>	500	400
229	(645)	<i>Otro interior en donde se vé un magnate turco rediciendo a un personaje Alto</i>	500	400

	<i>ant^o</i>	2-2 Ancho 4-1 Marco pintado de negro		
230	(317	Otro interior donde se ven varios turcos con copas en la mano. Anónimo. Alto		
	<i>ant^o</i>	2-1/2 Ancho 3-7 Marco negro	500	400
231	(647	Una mezquita Anónimo Alto 2-8 Ancho 4 pies Marco drado		
	<i>ant^o</i>		400	300
232		Un banquete de turcos. Autor anónimo alto 1-9 Ancho 5-8 Marco negro	400	300
233	275	Una batalla copia Alto 2-6 Ancho 2-1/2 Marco dorado	160	120
234	276	Una batalla compañera a la anterior	160	120
235		Otr id	160	120
236		Otra id	160	120
237	433	Dos niños vestidos de peregrinos comiendo y bebiendo. Copia alto 3-1 Ancho 6-4 Marco dorado	140	120
238	66	Retrato de una señora vestida de negro apoya la mano en un sillón y representa la Reyna de Polonia. Copia de Rubens Alto 7-3 Ancho 4-5 1/2 Marco pintado	1000	800
239	37	Un país en donde se ve a Narciso mirándose en las aguas y además hay tres galgos. Escuela flamenca. Alto 2-3 Ancho 6-6 Marco dorado	400	320
240	274	Un colgante de flores. Copia Alto 1-9 Ancho 46 Marco dorado.	40	30
241	624	Un perro comiendo carne y otro atado a una cadena Copoa. Alto 1-11 Ancho 5-10 Marco dorado	100	80
242	367	Judit se prepara a degollar a Holofernes dormido en un lecho cuyas cortinas levanta la criada de aquella. Efecto de luz artificial Alto 6-9 1/2 Ancho 8-8 Marco dorado. Copia de Gerardo de la Note	3000	2800
243	70	Santo Domingo de Guzmán= Cuerpo entero tamaño natural. Original de escuela flamenca. Alto 8-1 Ancho 2-6 Marco dorado	2500	2000
244	619	Santa Teresa de Jesús. Cuerpo entero tamaño natural en actitud de escribir Anónimo Alto 8-1 Ancho 3-4 Marco dorado	1100	1000
245	439	La Virgen San Juan y la Magdalena al pie de la cruz. Original anónimo. Alto 5-10 1/2 Ancho 4-6 1/2 tabla. Marco pintado.	6000	5000
246	40	Piramo hiriendo con una flecha a Tisbe oculta entre unos arbustos. Original de escuela flamenca. Alto 2-3 Ancho 6-6 Marco dorado	600	500
247	470	Cristo Muerto sostenido por un ángel copia del original de Alonso Cano Alto 5-11 Ancho 4-4 1/2 Marco dorado	1000	800
248	528	Adán y Eva en el paraíso rodeados de varios animales. Copia Alto 4-6 1/2 Ancho 3-7 Marco dorado.	500	400
249		Venus y Adonis. Compañero del n° 246 en un todo	600	5000
250	175	La degollación de San Juan Bautista Boceto anónimo alto 1-7 Ancho 1-2 Marco tallado y dorado	500	400
251	499	San Francisco de Asís Busto con las manos cruzadas y el rosario copia Alto 2-3 Ancho 1-9 Marco dorado.	160	120
252	214	San Diego de Alcalá Original de Camilo Alto 3-4 Ancho 2-3 Marco dorado.	1000	800
253	497	San Pedro Apóstol. Original y firmado de B. Romano Alto 2-11 Ancho 2-3 Marco dorado	900	800
254	207	Un país con un torreón y caseríos Anónimo Alto 2-9 1/2 Ancho 6-3 Marco dorado.	250	160
255	239	Un país terreno montañoso. Original escuela de van Artois Alto 7-5 1/2 Ancho 4-7 1/2	1500	1300
256	237	Un país. Original de Momper Alto 9-3 1/2 Ancho 5-9 Marco dorado	3500	3000
257	399	Unos pastores con ganados. Original de Orrente Alto 2-3 Ancho 5-6 Marco pintado	900	800
258	80	País de bosque donde se representa una batalla Original de [en blanco] Alto 5-7 1/2 Ancho 6-10 Marco pintado	4000	3500
259	319	Un Ecce homo y San Pedro arrepentido tiene un añadido en la parte inferior Original de [blanco] Alto 6-1 1/2 Ancho 3 pies Marco dorado	5000	4000
260	364	La muerte de Lucrecia. Copia de Guido Alto 4-8 Ancho 3-7 Sin Marco	500	400
261	381	Jesús disputando con los doctores en el templo; medias figuras Escuela Italiana alto 2-9 Ancho 3-7 Marco dorado	640	500

262	391	Una perspectiva de un intercolumnio con arcos. Escuela de Viviani. Alto 2-9 ½ Ancho 2.5 Marco tallado y dorado	600	500
263	392	Una perspectiva de un exterior. Compañera del anterior	600	500
264	352	Perspectiva en la que se ve un río donde sacan á Moisés Anónimo Alto 1-8½ Ancho 2-7½ Marco dorado	200	160
265	353	Otra perspectiva donde se vé a la muger adúltera. Compañero de la anterior.	200	160
266	543	Retrato de medio cuerpo de tamaño natural de una señora vestida de negro. Anónimo alto 2-11 Ancho 2-2 Marco dorado	110	100
267	553	Una perspectiva en donde se ve un puerto Anónimo. Forma un octogono Alto 1-8½ Ancho 2-7½ Marco dorado	100	100
268	556	Yd id compañero a la anterior	100	100
269	557	Yd, id, id, id	100	100
270	558	Yd, id, id, id	100	100
271	468	Retrato de un joven vestido de colegial. Anónimo. Alto 2-4 Ancho 1-10 ½ Marco de madera	300	2400
272	659	San Fausto. Anónimo Alto 2-2½ Ancho 1-4½ Marco dorado	100	100
273	514	Retrato de la muger de Felipe 5º Cópia Escuela francesa Alto 2-11 Ancho 2-.2 Marco pintado	120	100
274	559	Un país. Escuela flamenca. Alto 2-4 Ancho 7 pies Marco dorado	180	160
275	622	La sacra familia Cópia de escuela flamenca Alto 5-10 Ancho 4-4 Marco dorado	500	400
276	262	Un colgante de flores. Cópia. Alto 2-2 Ancho 7-3 Marco dorado	80	80
277	497	Retrato de Luis Rey de Francia. Cópia Alto 7-3 ½ Ancho 4-8 Marco dorado antº	1000	800
278	442	La adoración de los pastores. Anónimo. Alto 7-1½ Ancho 4-7½ sin Marco	1500	1000
279	280	Agripina Augusta Tamaño colosal Compº al nº 174 de Vasari Alto 4-8 Ancho 3-8 Marco dorado	1100	1000
280	287	Retrato de un Emperador. Cópia Alto 4-6 Ancho 3-6 Compº al nº 173	320	300
281	350	Tres Angeles y el el centro tiene la corona de espinas. Cópia Italiana. Alto 2-8 Ancho 3-8½ Marco dorado	500	460
282	519	Una marina Anónimo. Alto 6-8½ Ancho 4-1 Marco pintado	400	300
283	84	Retrato del Conde duque de Olivares. Cópia. Alto 7-3½ Ancho 4-3 Marco dorado	600	500
284	475	Una cabeza de un Ecce homo Cópia de Sebastián del Piombo. Alto 1-4½ Ancho 1-2½ Marco dorado	400	300
285	434	San Jose Santo Domingo y S Antonio y en la parte superior se ve a la Santísima Virgen y varios angeles. Anónimo Alto 1-11½ Ancho 1-3 Marco de madera	100	100
286	517	Un Ecce Homo Original d escuela alemana. Círculo sobre una tabla cuadrada Diámetro 9 ½ pulgs	600	500
287	518	Cabeza de la Virgen que uive de compº al anterior Diámetro 8½ pulgs	300	200
288	128	La aparición de la virgen con un coro de ángeles a un snato capuchino. Cópia de Rubens. Fondo paysage. Cobre. Alto 1-11 ½ Ancho 1-6 Marco dorado	800	600
289	300	Santa Barbara con un rompimiento de gloria. Original anónimo alto 2-9 Ancho 1-6 Marco dorado	800	600
290	566	La divina pastora copia de tobar. Alto 2-11½ Ancho 2-1½ Maco dorado	0100	0100
391	191	El milagro de los panes y los peces. Autor anónimo alto 7 pies Ancho 8-1 Marco dorado detalla	1500	1000
292	249	Sitio de la plaza de Brem siendo Gobernador y capitan gral el Marqués de Leganés. Escuela de Snayers. Alto 6-6½ Ancho 10-4½ Marco pintado	2000	1500
293	159	Retrato de la reyna de francia a la edad de 43 años pintado en 1617 = Anna d. G. Magna francia et Hvernía Regina aetatis sae 43 anno 1617. Original de escuela flamenca. Alto 9-7 Ancho 7-3 Marco dorado	3000	2500
294	230	País frondoso con un lago y varias figuras en 1º termino Escuela de van Artois Alto 5-½ Ancho 6-5 Marco dorado	1500	1300
295	548	Dos animales marinos entre unas espadañas. Original de escuela flamenca Alto	300	260

		2 pies Ancho 7 pies Sin Marco		
296		Retrato del Exmo Marques de Astorga Conde de Altamira. Año de 1775 Original al parecer de Luis Menendez. Alto 4-1½ Ancho 3-1 Marco dorado	1200	1000
297	272	Un colgante de flores. Copia Alto 2-11 Ancho 6 pies Marco dorado	100	80
298	213	Joven matando al Dragon que guardaba al vellocino de oro que se ve colgado de un arbol Original de escuela flamenca. Alto 2-2 Ancho 6-5½ Marco dorado.	1500	1000
299	372	Una perspectiva con varias figuras Escuela Italiana. Alto 2-7 Ancho 3-5 Marco dorado	300	200
300	373	Una perspectiva con varias figuras Escuela Italiana Alto 2-7 Ancho 3-5	300	200
301	218	Concilio de los Dioses Copia Alto 1-11 ½ Ancho 4 pies Marco dorado	600	500
302	684	Retrato de D. José Carrillo de Albornoz. Copia. Alto 1-11½ Ancho 1-7½ Marco dorado	50	40
303	270	Un colgante de flores. Copia. Alto 1-10 Ancho 4-11 Marco dorado.	100	80
304	98	Retrato de cuerpo entero tamaño natural de un caballero armado Copia de Pantoja de la cruz. Alto 7-3½ Ancho 3-9 Marco dorado	900	800
305	505	Retrato de una Señora de cuerpo entero tamaño natural con un abanico en las manos. Copia alto 7-3½ Ancho 4-4 Marco dorado	700	600
306	407	Retrato del Conde de Fuentes tamaño natural con armadura y la orden de la banda y baston de mando. Copia alto 7-6 ½ Ancho 3-5½ Marco dorado	900	800
307	493	Retrato de un caballero de la orden de santiago de tamaño natural Copia alto 7-3 Ancho 4-3½ Marco dorado	700	600
308	408	Retrato de cuerpo entero tamaño natural de D. Pedro de Toledo. Copia alto 7-5½ Ancho 4-½ Marco pintado	900	800
309		El general Ricardos descansando sobre su cañon y otros varios atributos de guerra Original de Esteve alto 8 pies Ancho 5-5 Marco dorado	2000	1500
310	172	Paisito con un torreon Original de Perelas alto 8 pulgs Ancho 10½ pulgs tabla de figura octogonal Marco dorado	320	300
311		País compañero en un todo al anterior	320	300
312	477	Cabeza de un apóstol. Original de Bayen. Alto 1-5½ Ancho 1.4 Marco dorado	120	120
313	277	La oración del huerto Escuela de Basano Alto 1-11 Ancho 2.7 Marco dorado	400	300
314	526	Santa Maria MAgdalena penitente: anónimo Alto 1.11 Ancho 1-7 Marco dorado	300	200
315	474	San Pedro. Copia de Ribera. Alto 1-4 Ancho 1 pie Marco dorado	60	40
316	569	Jesús Nazareno. Copi Alto 1-5 Ancho 1-5 Marco dorado y cristal	80	60
317	598	San Francisco Caracciolo haciendo oración delante de un altar. Escuela de Maella Alto 1-4½ Ancho 11½ pulgs Marco dorado Cobre	300	200
318	540	La Virgen el niño, San Juan y un angel. Original anónimo Alto 1-1 Ancho 10 pulgs Marco dorado y tallado Cobre	500	400
319	304	La Virgen y el niño Dios. Escuela de Schidone Alto 3-1 Ancho 2-5 Marco dorado	1000	800
320	69	San Ignacio de Loyola Copia Alto 6-6 Ancho 3-1½ Marco dorado.	300	200
321	294	La Virgen y el niño Original de Conrado Alto 10½ pulgs Ancho 8½ pulgs cobre. Marco dorado de talla.	200	160
322	194	El nacimiento del niño dios. Original de Escuela Ytaliana Alto 1-2 Ancho 10 pulgs Marco dorado Cobre.	400	300
323	476	Santo Tomas de Aquino Original anónimo Alto 1-4 Ancho 1 pie Marco dorado	160	140
324	118	La virgen y el niño Original de escuela flamenca Alto 1-1 Ancho 9 pulgs tabla Marco dorado.	200	160
325	567	El sacrificio de Abraham copi Alto 2-8½ Ancho 1-10 Marco dorado	80	60
326	346	La Virgen el niño Dios y san Juan Original de escuela Italiana. Alto 10 pulgs Ancho 7½ Cobre Marco dorado	400	320
327	151	Santo Domingo de Guzmán de cuerpo entero Original de Crayer Alto 6-9½ Ancho 3-1 Marco dorado	2000	1500
328	150	San Francisco ce Asis Comº al anterior	2000	1500

329	321	Jesucristo en la cruz. Original anónimo Alto 6-9 Ancho 4-7 Marco dorado	1500	1000
330	424	Una cabeza de la Virgen Original de Antolinez Alto 2 pies Ancho 1-6 Marco dorado.	400	320
331	445	Un crucifijo original de Escuela Española Alto 2 pies Ancho 1-5 Marco dorado	320	300
332	620	San Pedro de Alcántara. Copia Alto 8 2 Ancho 3- 4½ Marco dorado	250	200
333	296	Un santo papa figura de cuerpo entero con capa pluvial blanca. Original e escuela de Tiziano. Alto 1-3½ Ancho 8½ pulgs lienzo pegado en tabla.Marco dorado	600	500
334	297	Un cardenal de cuerpo entero compañero al anterior.	1000	800
335	422	San Pablo de cuerpo entero. Escuela de Carducci. Alto 1-7½ Ancho 8½ pulgs Marco dorado	400	320
336	423	San Jerónimo compº al anterior	400	320
337	601	DAGPR fecit 1733 El nacimiento de San Juan Alto 1-2½ Ancho 9 pulgs cobre . Marco dorado	60	60
338	600	Nacimiento de la Virgen compº al anterior. Alto 1-2 Ancho 10 pulgs	60	60
339	129	Jael con el clavo y el martillo. Original anónimo. Alto 4-½ Ancho 11½ pulgs tabla. Marco dorado	320	200
340	130	Otra celebre muger con un cayado en la mano y varias ovejas compº al anterior	160	120
341	448	San Marcos evangelista. Escuela de Juan de Juanes. Alto 4-7 Ancho 1-5 tabla. Marco dorado.	1000	800
342	449	San Juan Bautista comº al anterior	1000	800
343	450	San Mateo escribiendo el evangelio. Original del Padre Borras	2800	2600
344	451	Un angel con una corona en la mano derecha y una espada en la izquierda. Original del P. Borras.	2800	2500
345	136	San Jerónimo en contemplación. Original de escuela alemana. Alto 2-5 Ancho 1-9 tabla. Marco dorado	1500	1000
346	182	San Simon en el martirio. Original firmado de Simon de Vos 1648 Alto 2-5½ Ancho 3-1 Compañero de los nºs 200 cobre Marco dorado	1200	1000
347		Martirio de un santo Apóstol firmado de Vovers compañero al nº 202 Cobre.	1200	1000
348	608	Un eccehomo Escuela anónima Alto 1-7½ Ancho 1-2 tabla Marco dorado	140	120
349	609	Una dolorosa. Compañero al anterior	140	120
350	318	San Sebastián Original de Guido. Alto 2-½ Ancho 1-6½ Marco dorado	800	700
351	23	Jesucristo con la cruz auestas conducido al Calvario. Escuela flamenca. Alto 3 pies Ancho 3 pies tabla Marco pintado.	1500	1400
352		La purisima Concepción escuela de P. de Cortona. Alto 8-7 Ancho 5-5 Marco de cristal azogado.	1800	1500
353	358	San Juan Bautista cuerpo entero Original de escuela Italiana Alto 6-2 Ancho 2-10½ Marco dorado tabla	1500	1200
354	232	San Agustín y el niño Dios sacando agua del mar con una concha Tamaño colosal Alto 8-9 Ancho 6-3 Marco dorado	5000	4000
355	472	Los desposorios de la Virgen y San José cuadro de bastante composición. Original de Escuela Sevillana. Alto 6-10 Ancho 7-10½ Marco dorado	5000	4000
356	562	San Pedro de Alcántara. Anónimo Alto 6-3½ Ancho 3-4 Marco dorado	250	200
357	60	San Ignacio de Loyola vestido con alba y casulla apoya la mano izquierda en un libro. Cuerpo entero de tamaño natural Original de Crayer. Alto 6-1 Ancho 3-1 Marco dorado	2000	1500
358		San Juan predicando en el desierto. Original de Jordan Medio punto. Alto 4-8 Ancho 8-7½ Sin Marco	2000	1500
359		San Juan predicando en el desierto compañero en un todo al anterior	2000	1500
360	67	Medio punto en que se vé al padre eterno queriendo descargar todo el golpe de su indignación sobre los pecadores y Jesucristo y la Virgen interponen sus ruegos. Original de Franck. Alto 4-8½ Ancho 11 4½ Sin Marco	2000	1500
361	68	Otro que representa San Juan con el cordero y un mancebo con la cruz igual en todo al anterior.	2000	1500
362	71	Alegoria que parece representar que jesucristo es la verdadera luz que alumbra	400	320

		<i>á todo hombre. Original anónimo. Medio punto. Alto 2-3 Ancho 4-3 sin Marco</i>		
363	72	<i>Otro en que se vé á Jesucristo con un azote en la mano arrojando al demonio y los vicios representados por varios vichos; hay tambien un angel y un hombre Original anónimo. Medio punto compañero al anterior.</i>	400	320
364	73	<i>El niño Dios impone una cruz a una criatura. Compañero en un todo al anterior</i>	400	320
365	74	<i>Un angel con un espejo en la mano y Dios presentándole á un hombre como que le manifiesta el estado de su alma pecadora representada en la hidra de las siete cabezas. Compañero en un todo</i>	400	320
366	75	<i>OTro angel tiene otro espejo donde se mira a un hombre que parece representar el estado del hombre en la gracia y amistad de dios. Copañero en un todo a los anteriores</i>	400	320
367	76	<i>El Señor con una luz en la mano parece mostrar el modo particular y extraordinario con que hace ver al hombre sus descaminos. Compañero en todo a los anteriores</i>	400	320
368	77	<i>Jesucristo acogiendo benigneamente al hombre arrepentido. Compañero en todo a los anteriores</i>	400	320
369	22	<i>Dos santas que tienen cojidos por los extremos la palma del martirio. Compañero a los anteriores.</i>	400	320
370	361	<i>Democrito y Heraclito. Copia. Alto 3-6 Ancho 4-3 Marco dorado</i>	600	500
371	360	<i>Judit va á cortar la cabeza a Holofernes. Copia de Guercino. Alto 4-5½ Ancho 4-1 Marco dorado</i>	600	500
372	369	<i>La santísima Virgen sentada en un sillón está recostado el nio Dios en sus rodillas en la parte superior se ven dos angeles con una corona. Copia de Guido de la que existe en el Real Museo. Alto 7-7½ Ancho 5-1½ Marco dorado</i>	3000	2500
373	385	<i>Retrato de cuerpo entero tamaño natural de una señora vestida de negro apoya la mano derecha sobre un sillo y en la y en la izquierda (sic) tiene un abanico. Copia Alto 7-7½ Ancho 3-10½ Marco dorado</i>	1000	800
374	626	<i>País con ovejas y figuras Copia flamenca Alto 2-5 Ancho 5-9 Marco dorado</i>	240	200
375	396	<i>Castigo de Pan por un competencia con Apolo. Escuela de Orrente. Alto 2-8 Ancho 5-7 Marco dorado</i>	600	500
376	204	<i>La Virgen, San Juan y a Magdalena sosteniendo a nuestro señor Jesucristo muerto copia de Van Dick Alto 7-6½ Ancho 5 pies Marco dorado</i>	2500	2000
377	340	<i>La resurrección del señor tamaño natural Original de Procaccini. Alto 8-10 Ancho 6-6 Marco dorado</i>	5000	4000
378	331	<i>La caridad del anciano tobias que se manifiesta distribuyendo limosnas y el niño tobias en brazos de su madre. Original y firmado de Andrea Vaccaro. Alto 7 pies Ancho 9-3 Marco dorado</i>	25000	20000
379	336	<i>Cautivo Tobias el Rey Salmanasar le intima que se abstenga de dar sepultura a sus compatriotas. Compañero al anterior y firmado</i>	25000	20000
380	326	<i>El joven Tobias recibe la bendición de sus padres para partir a Rages en compañía del Arcángel. Compañero en un todo á los anteriores</i>	25000	20000
381	327	<i>Tobias se aleja de la casa paterna acompañado del arcángel que le presenta un caballo</i>	25000	20000
382	328	<i>Sn Raphael ordena a tobias desentrañe al pez que quería devorarle compº a los anteriores</i>	25000	20000
383	329	<i>El joven Tobias y Sara reciben la bendición de Racuel</i>	25000	20000
384	330	<i>El arcanbel San Rafael aprisiona a los espiritus malignos, tobias y Sara rinden a Dios las gracias por tal beneficio</i>	25000	20000
385	332	<i>Tobias regresa con su muger y ganados a casa de su padre. Su madre sale a recibirlo avisada por el perro</i>	25000	20000
386	333	<i>Tobias restituye la vista a su padre con la hiel del pez</i>	25000	20000
387	334	<i>El arcángel revela al anciano Tobias quien es y se vuelve al cielo á la vista de toda la familia</i>	25000	20000
388	335	<i>El anciano Tobias en sus ultimos momentos bendice a su hijo y le entrega por</i>	25000	20000

		<i>escrito sus instrucciones</i>		
389	599	<i>San Pascual Bailón con un rompimiento de gloria en que aparece el Santísimo Sacramento Alto 1-8½ Ancho 1-3 Marco dorado</i>	300	240
390	431	<i>Santa Polonia con las tenazas y una muela en la mano derecha y en la izquierda una palma. Original firmado de DON S^{ra} 1675 Alto 5-5 Ancho 2-10 Marco dorado lienzo pegado en tabla</i>	15000	1000
391	215	<i>Un colgante de frutas donde se ve una ardilla y un pajarito. Original de van Son Alto 3-3½ Ancho 5-1½ Marco dorado</i>	3300	3000
392		<i>Santa Teresa de Jesús escribiendo de cuerpo entero tamaño natural. Original de Alonso del Arco. Alto 6-5 Ancho 3-1½ Marco dorado</i>	800	800
393	503	<i>Un país con una cabaña y una muger con un perro. Copia Alto 2-4 Ancho 6-4 Cop^o del n^o [blanco] Marco dorado</i>	250	160
394	325	<i>La anunciación de nuestra señora donde se vé el padre eterno con un rompimiento de gloria. Original y firmado de andrea Vaccaro. Alto 7 pies Ancho 9-3½ Marco dorado</i>	25000	20000
395	241	<i>Un país en que á la derecha se ve uno corriendo a caballo y a la izquierda otras farías figuras, una de ellas tambien a caballo y en el cuarto trasero de este hay unas iniciales VH Alto 4-2½ Ancho 4-2½. Marco dorado</i>	1000	900
396	390	<i>San Basilio el Magno. Anónimo. Alto 4-5 ½ Ancho 3-½ Marco dorado</i>	600	500
397	125	<i>Júpiter Mercurio y Juno Copia flamenca Alto 3-4 Ancho 2-2 Marco dorado.</i>	300	200
398	127	<i>Yd compañero al anterior, entre este y el anterior son el total de otro cuadro que existe en la casa.</i>	300	200
399	509	<i>Retrato de un religioso. Copia. Alto 2-6½ Ancho 2-4 Marco dorado.</i>	500	400
400	79	<i>Florero con alcachofas y un plato de guindas original y firmado de Ju^o de van der Hamen.</i>	900	800
401	504	<i>Un bodegón tiene caza un cestillo en uvas y otras frutas. Escuela flamenca. Alto 3-2 Ancho 3-9½</i>	600	500
402	560	<i>Dos perros fogos en un almohadón Copia. Alto 2-6½ Ancho 3-6 Marco dorado</i>	100	100
403	242	<i>San Pedro liberado de la prisión por un angel. A lo lejos se ve guardias calentándose y durmiendo; original de escuela Italiana Alto 2-10 Ancho 3-11 Marco pintado</i>	2000	1900
404	652	<i>La concepción Copia de Jordan Alto 6-4½ Ancho 4-6½ Marco dorado</i>	1000	900
405	243	<i>Un caballero vestido de cazador que saluda á una dama que guarda unos corderos Fondo de paisaje. Copia de Seghers alto 6 Ancho 8-1 Marco dorado</i>	1900	1000
406	5	<i>Contienda del satiro Marsias con apolo siendo Midas el juez. Original de escuela flamenca Alto 5-7½ Ancho 7-3 Marco pintado</i>	1900	1000
407	6	<i>Apolo castigando al satiro Marsias compañero al anterior Alto 5-6 Ancho 7-4</i>	1600	1500
408	480	<i>Enero. Bodegón que representa un cerdo, despojos y embutidos y una jarra con la cruz de Santiago. Original de Francisco Barrera primero de la colección de los 12 meses del año. Alto 3-4½ Ancho 5-5 Marco pintado</i>	2000	1800
409	481	<i>Febrero. Caza y aves muertas. Compañero al anterior.</i>	2000	1800
410	482	<i>Marzo. Un bodegón con pescados coliflor salmon esperragos. Compañero al anterior.</i>	2000	1800
411	483	<i>Abril. Un bodegón de reses muertas y varias frutas y verduras. Compañero en un todo a los anteriores firmado Francisco Barrera</i>	2000	1800
412	484	<i>Mayo. Un bodegón con alcachofas limones flores &^a Compañero al anterior.</i>		
413	485	<i>junio. Bodegón con cerezas peras una cabeza de ternera jamon &^a compaéno a los anteriores</i>	2000	1800
414	486	<i>Julio Bodegón con verduras frutas y aves muertas. Compañero a los anteriores.</i>		
415	487	<i>Agosto Un bodegón con manzanas pescados y pichones. Compañero a los anteriores.</i>	2000	1800
416	488	<i>Setiembre. Granadas uvas y erizos. Comp^o a los anteriores.</i>		
417	489	<i>Octubre. Un bodegón con un melon y frutas. Com^o a los anteriores.</i>	2000	1800
418	490	<i>Noviembre. Un bodegón con una liebre verdudas &^a Compañero a los</i>		

		<i>anteriores</i>		
419	491	Diciembre. Un bodegón con besugos perdicés, pavo, cardo, jalea y rosquillas. Compañero a los anteriores	2000	1800
420	635	El incendio de troya. En primer termino se ve a Eneas y Anchises. Original anónimo alto 11½ pulgs Ancho 1-3 Pintado en pizarra. Marco de talla dorado	600	500
421	690	Retrato de una princesa Original de Raousx Alto 1-4½ Ancho 1-1 Ovalo Lienzo pegado en tabla. Marco dorado	400	320
422	691	Retrato de una princesa compº en un todo al anterior	400	320
423	692	Un florero. Original de Bartolomé Pérez Diámetro 1-2½ Círculo. Marco de talla dorado	400	320
424	693	Otro id. Compañero al anterior	400	320
425	694	San Pedro. Copia Italiana Alto 9½ pulgadas. Ancho 7pulg cobre Marco dorado.	60	40
426	291	La adoración de los pastores. Original de Bourdon. Alto 4-2 Ancho 6-6 Marco dorado	5500	5000
427	227	Tres liebres buyendo de un perro Original de P. de Vos. Alto 2 pies Ancho 7-5 Marco dorado	3000	3500
428	532	Vulcano. Original de escuela Italiana Alto 3-7 Ancho 2-22 Marco dorado	1500	1000
429	400	Contienda del satiro Marsias con Apolo. Escuela de Orrente. Alto 2-8 Ancho 5-7 Marco dorado.	800	700
430	295	La Virgen con el niño Dios. Copia de Rafael. Alto 3-3½ Ancho 2-8 Marco de talla dorado.	2000	1500
431	190	La Virgen en actitud de hacer labor el nio Dios tiene las tijeras y conversa con San Juan y en el fondo se ve a San José rezando. Firmado de ATPNACE 1528 Alto 2-9 Ancho 2-1½ Tabla. Marco ebano con dorado	5000	4000
432	90	Retrato del infante Cardenal apoya la mano derecha sobre u nperro y en la izquierda unos guantes. Copia flamenca. Alto 6-10 Anchno 3-9½. Marco dorado	2000	1500
433	438	San Bruno con la calavera en la mano parece tomado de la escultura de Pereyra esta firmado de S ^{gr} faciebat Alto 6-11 Ancho 2-11½ Marco Dorado	3000	2500
434	461	Siete apóstoles en la composición del credo Original enónimo Alto 2-8 Ancho 6 pies Marco dorado	2000	1500
435	462	Cinco apóstoles en la composición del credo Original de Herrera el viejo Alto 2-8 Ancho 6 pies. Marco dorado.	3000	2800
436	292	Santiago el mayor .Estilo de Gerardo. Alto 3-11½ Ancho 3-2 Marco dorado	1800	1500
437	414	Nacimiento de Adonis. Estilo de Orrente Alto 3-7½ Ancho 3-11 Marco dorado	2000	1500
438		Retrato del E. Sr. Marques de Astorga. Conde de Altamira. Duque de Sessa y de Maqueda. Consejo de Estado y caballero mayor de S. M. & original de Agustín Esteve. Alto -9 Ancho 1-11½ Marco dorado	1500	1000
439		Retato de la E. Sra D ^a María Ygnacia Alvarez de Toledo, Gonzaga Marquesa de Astorga condesa de Altamira. Original de Agustín Esteve. Compº al anterior	600	500
440	539	Retrato de medio cuerpo de una señora Escuela francesa alto 2-8½ Ancho 2-2 Maco dorado	600	500
441	359	Deposito de Jesucristo en el sepulcro. Copia e Basano. Alto 2-9 Ancho 3-8 Marco dorado	800	600
442	126	Un grupo de mugeres y genios que al parecer representa la victoria y la paz haciendo renacer la abundancia Parece copia pero puede ser original de Rubens pero no se puede definir bien por estar completamente repintado Alto 8-2½ Ancho 11-7 Marco dorado	16000	12000
443	16	Un jabalí acosado por varios perros Original de francisco Sneyders Alto 14 pies 7 pulgs Ancho 10-10 Sin Marco.	16000	12000
444	14	Una lucha de tres lobos con muchos perros. Original de Francisco Snyders. Alto 14-7 Ancho 12-3	16000	12000

445	15	<i>Cuatro lobos cebndose en un caballo caido Original de Sneyders. Alto 14-7 ancho 10-10 Sin Marco</i>	130000	120000
446	18	<i>Un concierto de aves: el mochuelo sobre una rama hace de maestro de capilla. Original de Francisco Sneyders Alto 14-7 Ancho 12-3 Sin Marco</i>	100000	100000
447	13	<i>Gran bodegón de pescados y mariscos. Un hombre vuelca en un dornajo un perol con varios de los primeros. A la izquierda un edificio y á lo lejos marina original de Francisco Sneyders Alto 14-7 Ancho 12-3 Sin Marco</i>	60000	50000
448	10	<i>Riña de unos perros y gatos monteses. Original de Sneyders. Alto 14-7 Ancho 4-9½ Marco de madera</i>	60000	50000
449	11	<i>Tres zorras buyendo de unos perros Original de Sneyders. Alto 14-7 Ancho 6-4 Marco de Madera</i>	140000	100000
450	17	<i>Unos perros sujetando a un toro Original de P. de Vos Alto 14-7 Ancho 12-3 Sin Marco.</i>	2500	2000
451	8	<i>Una Muger sentada á la que un hombre arrodillado ofrece un cesto de frutas. Parece representar el otoño. Escuela flamenca. Alto 10 pies Ancho 4-6½ Marco pintado.</i>	2500	2000
452	7	<i>Una muger sentada parece representar el estio. Original de Escuela flamenca con pañero al anterior</i>	2500	2000
453	9	<i>Una muger sentada á la que dos nios la ofrecen flores y parece representar la primavera. Compañero a los anteriores.</i>	2500	2000
454	561	<i>Un buitre destrozando una gallina sobre el tronco de un arbol. Original de escuela flamenca. Alto 1-10 ½ Ancho 4-3½ Marco dorado.</i>	320	320
455	158	<i>Un gallo que encuentra una esmeralda engarzada en oro. Original de Sneyders alto 4-7½ Ancho 3-7½ Marco dorado</i>	2500	2000
456	235	<i>Un perro que ha vaciado un cesto de carne y lo defiende de otro perro que asoma la cabeza por un lado. Copia de Snayders Alto 5-11½ Ancho 4-5 Marco dorado</i>	1800	1500
457	510	<i>Un pajarito con plumas encarnadas y negras Original de D. Asensio Fuliá. Alto 1-11 Ancho 2-11½ Marco dorado</i>	120	100
458	511	<i>OTro pajarito con plumas blancas y azules. Compañero al anterior.</i>	120	100
459	132	<i>Un canastillo de ciruelas y una de ellas abierta sobre la mesa y otras enteras. Original y firmado de Lonyse Moillon Año 1634. Alto 1-8 Ancho 2-3½ Marco dorado tabla.</i>	1500	1000
460	133	<i>Un canastillo de albaricoques. Original y firmado en un todo compañero al anterior.</i>	1500	1000
461	134	<i>Una frutera con derezas un melon chino una copa y un melon firmado y compañero a los anteriores</i>	1500	1000
462	135	<i>Una frutera de china con melocotón y unos racimos de ubas sobre la mesa firmado y compañero a los anteriores</i>	1500	1000
463	83	<i>Un gato hace presa en el cuello de un gallo. Escuela Flamenca. Alto 2-7 ancho 5-7 Marco dorado</i>	320	300
464	403	<i>Un estudiante con beca azul apoya la mano derecha sobre una mesa con tapete encarnado. Anónimo alto 7-5 Ancho 3-10½ Marco pintado</i>	1200	1000
465	226	<i>La fabula del leon y el raton. Repetición de P. de Vos En la parte superior tiene un añadido muy mal hecho Alto 6-5 Ancho 6-8½ Marco dorado</i>	2500	2000
466	63	<i>El conde de Bucquoy con armadura y baston de mando. Copia. Alto 7-3 Ancho 4-4 Marco dorado</i>	1000	800
467	105	<i>Gustavus Hornes vestido con armadura. Copia. Alto 7-½ Ancho 4-2½ Marco dorado</i>	1000	800
468	520	<i>Una marina. Efecto de luna Escuela francesa. Alto 4-3 Ancho 4-11 Sin Marco</i>	600	500
469	607	<i>Retrato de una señora. Escuela francesa Alto 2-7 Ancho 2-2 Marco dorado</i>	300	200
470	402	<i>Latona reclama la piedad de unos segadores para ella y sus hijos los que en pena de su dureza son convertidos en ranas. Escuela de Orrente. Alto 2-6 Ancho 4-11 Marco dorado</i>	600	500
471	48	<i>Retrato de cuerpo entero tamaño natural de una señora tiene un rotulo al pie</i>	1000	800

		<i>que dice "Hija del Emperador". Apoya la mano derecha sobre un sillón. Cópia Alto 7-1 Ancho 4-4½ Marco dorado</i>		
472	311	<i>San Sebastián en el momento que unas piadosas mugeres le estan curando las heridas. Es muy difícil calificar este cuadro por estar completamente repintado sin embargo al parecer es copia de Guido. Alto 8-10½ Ancho 6-1 Marco dorado</i>	3000	2500
473	446	<i>Un colgante de flores. Original de Seghers Alto 10 pulgs Ancho 2-3 Marco dorado</i>	1500	1000
474	447	<i>Otro compañero del anterior</i>	1500	1000
475	382	<i>La Virgen y el niño Dios en el pesebre y un rompimiento de gloria. Original de escuela de Anibal Caracci. Alto 3-3 Ancho 2-10 Marco dorado</i>	1800	1500
476	382	<i>La Virgen con el niño Dios en los brazos y una cruz en la mano. Cuatro querubines en su parte superior. Anónimo Alto 3. Ancho 2-5 Marco dorado</i>	1800	1500
477	338	<i>Un retrato de un dominico, con un libro en la mano, de la familia Real de Austria. Original de Sasofferrato. Alto 3-2 Ancho 2-2 Marco dorado.</i>	2900	2600
478	444	<i>La adoración de los pastores. Cópia de Rivera. Alto 2-10½ Ancho 3-7½ Marco dorado</i>	1200	1000
479	374	<i>Una sibila con un violin y un papel de musica en la mano Anónimo Alto 3-1 Ancho 2-3 Marco dorado de talla ovalado por la parte interior</i>	600	500
480	375	<i>Otra compañera a la anterior.</i>	600	500
481	535	<i>LA resurrección del hijo de la viudad de Nain Estilo de Lebrum Alto 4-6½ Ancho 5-8½ Marco dorado</i>	2500	2000
482	397	<i>Pais con unos pastores que huyen despavoridos de un monstruo. Escuela de Orrente. Alto 2-7 Ancho 6-3½ Marco dorado</i>	1200	1000
483	42	<i>Rapto de proserpina. Cópia. Alto 2-7 Ancho 6-11 Marco dorado</i>	800	700
484		<i>Retrato de Felipe 5º Cópia francesa Alto 3-7½ Ancho 2-10 Marco dorado</i>		
485	30	<i>Retrato de una Señora vestida de negro Escuela flamenca. Alto 7-4½ Ancho 4-8 Marco dorado</i>	2000	1500
486	218	<i>Dos religiosos capuchinos en oración ante un crucifijo. Cópia. Alto 5-6½ Ancho 5-9 Marco dorado</i>	300	200
487	671	<i>Retrato de medio cuerpo de un caballero armado manto azul forrado de armiño Escuela francesa. Alto 4-3 Ancho 3-4½ Marco dorado óvalo.</i>	300	200
488	527	<i>La Virgen con el niño Dios y S Juan copia de Mengs. Diámetro 2-7 Marco de talla circular por el interior</i>	700	600
489	355	<i>La Virgen de la silla. Cópia de rafael. Compañero a la anterior</i>	900	800
490	65	<i>Retrato de Carlos XII vestido con armadura en la mano derecha tiene baston de mando copia .Alto 7-2½ Ancho 4-2</i>	1100	1000
491	203	<i>Un pais en el 1º término se vé un combate Escuela Flamenca. Alto 4-3 Ancho 5 pies Marco dorado</i>	1000	800
492		<i>El E. Sr. Conde de Trastamara y la E. Sra D. Maria Agustina hija del E. Sr. Marques de Astorga. Original de esteve. Alto 2-9 Ancho 1-11 Marco dorado</i>	500	400
493	154	<i>Retrato de una señora vestida de tela floreada, en la mano derecha tiene un pañuelo blanco, encima de la mesa se ve una corona imperial. Original de escuela francesa. Alto 7-9½ Ancho 5 pies Marco dorado</i>	2500	2000
494	202	<i>Retrato ecuestre de tamaño natural del Marques de Spinola. Original al parecer de Crayer. Alto 8- Ancho 6-10½ Marco dorado</i>	5000	4000
495	339	<i>La transfiguración del señor Cópia de Rafael. Alto 5-7 Ancho 4-2 Marco de talla dorado</i>	3000	2500
496	357	<i>La expulsión de Adan y Eva del paraíso. Original del Cabllero de Arpino. Alto 1-7 ½ ancho 2-3½ tabla Marco dorado</i>	900	800
497	467	<i>Un caballo perlino en pelo Alto 10 pulgs Alto 1-1½ Marco dorado</i>	20	20
498	435	<i>Otro caballo negro compañero al anterior</i>	20	20
499	460	<i>La MAgdalena penitente de cuerpo entero. Original anónimo alto 5-11 Ancho 3-11 Marco dorado</i>	2000	1500
500	46	<i>Pais con un castillo arruinado. Escuela flamenca. Alto 2-3½ Ancho 6-4.</i>	200	1600

		<i>Marco dorado</i>		
501	348	<i>Sacra familia copia de Rafael La Virgen de rodillas tiene al niño Dios en los brazos a quien San Juan adora tambien de rodillas mientras San José le coje por el brazo izquierdo para levantarlo. Alto 6 pies Ancho 3-11 Marco de talla dorado.</i>	1500	1000
502	437	<i>San Pablo apóstol de cuerpo entero tamaño natural Original de Castillo. Alto 5-10½ Ancho 3-11 Marco dorado</i>	2500	2000
503	149	<i>Judit cortando la cabeza a Holofernes. Efecto de luz artificial. Escuela Italiana. Alto 2-9 Ancho 3-4½ Marco dorado</i>	900	700
504	679	<i>Heliodoro. Boceto de bastante composición Alto 1-8 Ancho 2-4 Marco de talla con un entrante en la parte inferior</i>	800	700
505	116	<i>Un nacimiento de tamaño natural. Original anónimo. Alto 6-8 Ancho 5-1 Marco dorado</i>	2000	1500
506	117	<i>Sacra familia de tamaño natural en la que San juanito ofrece frutas al niño Dios. Copia Alto 5-10½ Ancho 4-5 Marco dorado</i>	800	700
507		<i>El E. Sr. D. Francisco Javier Osorio Alvarez de Toledo, Conde de Trastamara, Original de Esteve. Alto 4-6 Ancho 3-5 Marco dorado</i>	600	500
508	240	<i>Un ave de rapia con un pajarito en la boca esta subida en una roca. Copia de Sneyders. Alto 4-2 Ancho 3-5½ Marco dorado</i>	400	350
509	38	<i>Un colgante de flores y frutas y pajaritos. Original de escuela flamenca. Alto 2-6 Ancho 4-10 Marco dorado</i>	1000	900
510	298	<i>El descendimiento Original de escuela Italiana Alto 1-4½ Ancho 1º pulgs tabla. Marco dorado</i>	400	320
511	186	<i>Un grupo de niños sosteniendo una cruz. Original de Escuela de Van Dyck Alto 6 pulgs Ancho 7 pulgs 2 lineas cobre marco negro</i>	1500	1200
512	187	<i>Un hombre subido en una cuba tocando la gaita y una pareja bailando. Copia de Teniers. Alto 5 pulgs Ancho 7 pulgs 10 lineas. Tabla. Marco de talla dorado</i>	100	100
513	188	<i>Yd. compº al anterior en que se ve a un nombre acariciando a una moza. Alto 4 pulgs Ancho 6½ pulgs</i>	100	100
514	589	<i>Un pais. Escuela de Miranda en tabla circular. Diámetro 7½ pulgs Marco dorado</i>	60	50
515	590	<i>Un pais. Compañero al anterior</i>	60	50
516	591	<i>Un pais. Compañero al anterior</i>	60	50
517	694	<i>Fr. Diego de Cadiz, Capuchino. Anónimo. Alto 8 pulgs Ancho 5½ Marco de caoba y cristal.</i>	60	50
518	120	<i>Retrato de la inglesa muger de Felipe 4º Original de Antonio Moro. Alto 8 pulgs 10 lineas Ancho 6 pulgs tabla. Marco dorado.</i>	2500	2000
519	138	<i>Unos bigos tapados con una hoja y uvas negras Original de escuela flamenca Alto 7 pulgs Ancho 9 pulgs tabla. Marco dorado</i>	320	300
520	138	<i>Retrato de medio cuerpo de un caballero con armadura escuela francesa alto 2-6½ Ancho 1-11 Marco dorado</i>	180	160
521	523	<i>Retrato de la princesa Saveli. Copia Alto 2-6½ Ancho 2-1½ Marco dorado</i>	180	160
522	542	<i>Retrato de una señora vestida de negro. Copia Alto 2-7 Ancho 2-1½ Marco dorado</i>	180	160
523	200	<i>Retrato ecuestre de un general con baston de mano en la mano Escuela flamenca. Alto 8-9 Ancho 6-11 Marco dorado.</i>	2500	2000
524	197	<i>Sacrificio de Isaac Original de escuela flamenca. Alto 6-8½ Ancho 4-11 Marco dorado</i>	3000	2500
525	115	<i>El conde de Tyly vestido de armadura en la mano derecha un baston de mando anónimo. Alto 7-4 Ancho 4-2½ Marco dorado</i>	1800	1500
526	312	<i>Psiquis y Cupido, Original de Cignani. Alto 4 pies Ancho 5-2½ Marco dorado</i>	4000	3500
527	198	<i>Unos gallos riñendo. Copia de Sneyders. Alto 2-2½ Ancho 5-10 Marco dorado</i>	320	320
528	524	<i>Retrato e un personage vestido con armadura y peluca blanca. Escuela francesa</i>	240	200

		<i>Alto 2-6½ Ancho 1-11 Marco dorado.</i>		
529		<i>Retrato de todá actriz del teatro de los caños del Peral. Escuela francesa. Alto 2-7 Ancho 1-11½ MARco dorado</i>	700	700
530		<i>Retrato de una niña con una pandereta en la mano sentadita en un almohadón. Original de Esteve Alto 2-7 Ancho 1-11½ Este cuadro esta unido al anterior por medio de unas visagras y aparece solo un cuadro.</i>	1000	1000
531		<i>Retrato de un caballero vestido con armadura y una banda roja, tiene un rotulo en la parte superior que dice "El gran Capitan Gonzalo" Cópia Alto 2-6½ Ancho 2-1½ Marco dorado</i>		
532	188	<i>Retrato de un soldado a caballo. Escuela del Borgognon alto 5 pulgs Ancho 3 pulgs 7 lin Marco dorado</i>	180	160
533	169	<i>Yd. Yd. compañero al anterior Lienzo pegado en tabla</i>	180	160
534	362	<i>El camino del Calvario donde se vé a Jesús caído en la cruz a cuestras, la Verónica y otras mugeres. Estilo de Vicente Macip. Alto 7-½ Ancho 4-11 tabla. Marco dorado</i>	5500	5000
535	363	<i>Jesucristo crucificado cuadro de bastante composición lo mismo que el anterior compañero en un todo.</i>	5500	5000
536	366	<i>Santa Margarita de cuerpo entero tamaño natural. Cópia antigua de Tiziano y quizás hecha en su mismo estudio y retocada por él. Alto 8 pies Ancho 6-6 Marco dorado</i>	20000	18000
537	454	<i>Retrato del Emperador Carlos 5 copia de Pantoja de la Cruz. Alto 7-4½ Ancho 4½ Marco dorado</i>	2000	1800
538	455	<i>Retrato de D^a Ana de Austria cuerpo entero tamaño natural. Esta vestida ricamente con gola y albas. Parece copia de Meléndez Alto 7-4 Ancho 4-7½ Marco dorado</i>	2000	1800
539	88	<i>La duquesa de Saboya de cuerpo entero tamaño natural. Cópia de Alonso Sánchez Coello. Alto 7-3 Ancho 4-3 Marco dorado</i>	2000	1800
540	100	<i>Retrato de un personaje de una casa defrancia. Tiene la cruz de Saint-Spirit Cópia Alto 7-3 Ancho 4-8 Marco dorado</i>	2000	1800
541	533	<i>Retrato de medio cuerpo tamaño natural de Felipe 5º con baston de mando. En el fondo una batalla. Original de Rigaud. Alto 4-5 Ancho 3-8 Marco dorado</i>	2000	1800
542	534	<i>Retrato de su señora vestida de cazadora compañero en un todo a la anterior</i>	2000	1800
543	663	<i>D. José Carrillo de Albornoz 1º Duque de Montemar vestido con armadura baston de mando en la derecha y la cruz de San Genaro. Escuela francesa Alto 3-8 Ancho 2-10½ Marco de talla dorado</i>	800	700
544		<i>El Exmo. Marques de Astorga conde de Altamira, Duque de Sessa y de Maqueda Consejero de Estado y Caballerizo mayor honorario de S. M. Parece de Esteve. Alto 3-11 Ancho 3-5. Marco dorado.</i>	800	600
545		<i>Retrato de un personaje de medio cuerpo tamaño natural con la gran cruz de Carlos 3º Cópia. Alto 3-7½ Ancho 2-11 Marco dorado</i>	200	160
546	537	<i>Retrato de medio cuerpo tamaño natural de un caballero con armadura y peluca. Escuela francesa. Alto 3-9 Ancho 2-11½ Marco dorado.</i>	300	240
547		<i>El E. Sr. D. Manuel Osorio Manrique de Zúñiga Señor de Gines. Original y firmado de Francisco Goya. Alto 4-6½ Ancho 3-4½ Marco dorado.</i>	3000	2500
548		<i>El E. Sr. D. Juan Maria Osorio Alvarez de Toledo: de Esteve. Alto 4-6 ancho 3-5 Marco dorado</i>	500	400
549	278	<i>El nió dios en el regazo de la Virgen que está sentada en el suelo. El precursor a quien tiene cojido su madre habla con el Mas allá se ve un angel que toca un instrumento y en el fondo otro. Cópia antigua de Andrea del Sarto alto 4-10 Ancho 3-7½ Marco dorado.</i>	3000	2500
550	479	<i>La purísima Concepción Busto Original de D. Vicente Lópe Alto 1-11½ Ancho 1-4½ tabla. Marco dorado y tallado.</i>	1800	1500
551		<i>El principe Alberto Gobernador de los países bajos vestido de negro con el toison de oro. Escuela flamenca. Alto 7-4½ Ancho 4-2½ Marco dorado</i>	2800	2500
552	459	<i>Santa Maria Magdalena apoya la mano derecha sobre la calavera y la</i>	5000	4000

		<i>izquierda sobre el pecho. Original anónimo. Alto 4-23 Ancho 3- Marco dorado.</i>		
553		<i>Un ecce homo de medio cuerpo tamaño natural. Original de Morales. Alto 2-3 Ancho 1-6 tabla. Marco dorado.</i>	6000	5000
554	384	<i>La Virgen con el niño dios en los brazos original de Cignoroli Alto 2-9 Ancho 2 pies Marco de talla dorado</i>	1500	1200
555		<i>Retrato de una señora vestida de negro apoya la mano derecha en un perrito y en la izquierda tiene un abanico. Copia de Rubens Alto 7-2 Ancho 4-3½ Marco dorado</i>	2000	1500
556	368	<i>Sacra familia de cuerpo entero tamaño natural original de Andrea Vaccaro. Alto 5-5½ Ancho 4-4½ Marco dorado</i>	4500	4000
557	301	<i>Martirio de santa Barbara Original de Sebastián Conca Alto 3-3 Ancho 2-6 Marco dorado</i>	1200	1000
558	463	<i>La Virgen al pie de la cruz con su hijo muerto. Original de Pereda. Alto 3-1½ Ancho 2-½ Marco dorado</i>	2500	2000
559	180	<i>En primer termino se ven unos jugando a los naipes sobre una mesa. A la derecha dan de beber a un caballo blanco para lo cual una muger saba agua del poso. El fondo es una posada. Esta amenizado de pais pajaros &ª El original y firmado de Alto 11½ pulgs Ancho 1-3½ Cobre Marco de talla dorado</i>	4000	3500
560	617	<i>Un pais en tabla donde se ve un puente Estilo de Miranda. Diámetro 8 pulgs tabla circular. Marco dorado</i>	60	50
			2,255.5	1,862.0
		Totales	98	90

DOCUMENTO 21

Oración en Alavança de d. Diego mexia de guzman marques deleganes, de los Consejos destado y guerra, de la mag^d catolica de d. Felipe quarto, gentilombre de su camara, presidente de su consejo de flandes gobernador del estado de milan y capⁿ general en Italia
Sin fecha

RAH, Salazar, K, 14, f. 173-176

Criando la naturaleza príncipes con buenas y malas partes usaban los antiguos reñitarles eloquentes oraciones en que formaran un baron pefeto acomodando las buenas partes de el príncipe y juntaodo a ellos las que debieran tener lisonja façil de creer por juzagarse siempre los ombres mejores de lo que son correbçion suaua a el que biçiese reflecçion en si mismo reconociendo lo que le faltana para ser simil a aquel retrato que le ponian delante, procurando enmendar lo defetuoso y arribar a aquella perfeçion debrapandose las birtudes y creçiendo los biçios fue perdiendose esta costumbre por miedo de los oradores que referir birtudes a quien totalmente careçe dellas, traen peligro ebidente por ser mas satiras que labanças

Rejobeneçiendo la birtud y cobrando nuebas fuerças como lo a hecho animense los oradores , a el exerçiçio antiguo con mas seguridad que daban aquellos tiempos quanto es mayor la perfeccion de los ombres quedeben alabar y no este en olbido cosa tan neçesaria como lo es premiar a los buenos con la loa de sus birtudes animando con esto a los no tales a mereçer lo mesmo

Pero si apeles en un quadro que pinto de damas no se atrebio su pinçel a la ermosura de elena sino la puso en el con un belo que le cubria la cara, como se atrebera mi pluma a pintaros no quisiera las de demostenes ni çieron angelica, abia de ser para referir loores que mas parecen de ánjel que de ombre mas buestra mansedumbre y beningnidad es tal que me derpodera todo lo que altare y me agradeçera el benefiço que ayo a el mundo mostrandole este exemplo buetro para bien suyo;

Buestro orijen es de aquellas claras y ylustres casas dabila mexia y guzman tan çelerados y estimados en españa y en toda parte; no os suçedio lo que a los ombres de animos umildes que lo libran todo sobre la grandeça de sus antecesores estimastilos pero no os contentastis con meritos ajenos; los buestros quisistis que os diesen gloria y dejar tesoros de ella a buestros suçesores (asi lo conseguis) pasastis la pueriça en los exerçitos que tocan a aquella edad mostrando siempre buestro buen natural y ynclinacion aprendistis las cosas con que se educan los de aquel [f. 173 v] tiempo pasando de el

No admitio buestro jeneroso coraçon tomar por carçel perpetua su patria despreciatis regalos y comodidades de ella, el amor de los lares no tiro por bos; otra esfera era buestro çentro

Conociendo la condesa de Uzeda buestra madre esta ynclinacion os guio por ella no pareço prudenciã femenil, pero la suya era tanta que eçedia a el segso; pasasteis a flandes por menino de la ynfanta doña Ysabel clara eujenia hija del Rey d. Felipe segundo, señora de aquellos estados; el archiduque alberto su marido ynclinandole buestros meritos que a sido sobre lo que aueys fundado os yço gentilhombre de su camara y os dio una com^a de lança ajustastis lo soldado y cortesano de tal arte q dejastis norma a esta escuela pudiendo formar en lo cortesano otro conde baltasar de Castellone y en lo militar otro julio Çesar, adquiristis la graçia de buestro dueño, sin tener los biçios de cortesano, tratastis los galanteos de palaçio con deçençia de aquel puesto y los exerçijos de corte no tomando ninguno por el cabo, que biensen los sabiades (sic) pero no era buestra total ocupaçion en las campañas serbiadis pareçiendo no aniadis estado en la corte; y a la corte bolbuiadis pareçiendo no aniadis estado en la Campaña, aprendistis a ser soldado, en la escuela tan çertifico y della salistis a ser maestros allastisos en tanto numero de campañas sitios, requentros y batallas como mas de beinte años de tiempo tuvo en aquellas partes no pasastis por ello como otros, detubistes en cada uno oserbastile y hiçistes mamoria del (asi se adquiere la experiençia) no digo en particular todos los que fueron por ser el numero tan grande y saber de buestra modestia mas me culpa por lo que refiero que por lo que dejo de deçir pero tan poco puedo omitir algunos ni poner en olbido el de ostende ygual a las numançias y cartagos y sin esperança que la posteridad de exemplar a su medida; alli servistis con ygual balor que este yba manifestando a la medida de los casos y de la neçesidad no le publicaua buestra jatançia los efectos eran las trompas de el; antes os abiades allado, en aquella gran batalla de las dunas de dunquerque, donde el bençer y ser bençido tubo tanta beçindad por permision del hado alli mostrastis buestro balor fidedidad y amor a buestro dueño; el oro se açendra con el fuego, el balor con la neçesidad de el si mereço seyano memoria por receuir sobre si las piedra de la gruta que podian ofender a su prinçipe diferentemente la merecis bos; que no solo os pusistis a receuir el golpe de la terçeta que auia de ofender a el buestro pero quitastes la vida a el mobedor de ella hecho digno de perpetua memoria y agradeçimiento en buestro dueño, sacastile de este peligro acompañastisle en retirada que fue neçesario açer por la rota de su exerçito, no cuidastis de salbaros, sino de salbarle no turban los peligros buestro balor obra en medio de ellos como en la mayor tanquilidad no se anticiparon en bos los puestos a el mereçimiento primero le tubistis que os llegasen antes los esperastis; deudas fueron [f. 174] que os pagaron, no merçedes que os yçieron açendistes a ser maestro de campo no aprendistes a ser maestro en el puesto, y a lo eradis, siguise a esto no yntenpestibo el açeros castellano de el castillo de amberes con

retençion del terçio no es mucho tener dos cosas juntas quien es bueno para muchas, fuistes a la corte de buestro rey despues de algunos dias donde os yço de su consejo de guerra y gentilombre de su camara tubistis el manejo de las materias de guerra mostrando siempre buestra capacida en todo yqual fustis a los negoçios pareçiendo que la naturaleça os abia criado particularmente para cada uno dellos pudiera decirlo por bos mejor taçito que por el reamno que lo dijo; boluistis a flandes por jeneral de Artilleria de aquellos estados servistis este cargo con suma satisfaçion açendistis del al de general de la caualleria de los mesmos estados, en cuyo manejo teniadis la pratica, que en tantos dias de cauallo lijero abiadís aprendido no entrastis preguntando sino enseñando; abiendo os echo buestro rey de su consejo destado deseo buestro primo hermano d. Gaspar de guzman Conde Duque teneros çerca de sí para mayor açierto y descanso suyo por tener el rey puesto sobre sus ombros tan (dignamente) el peso de su monarquia y el timon de ella en su mano; no le mobio a el conde duque afectos de sangre a esto que de todos los umanos esta separadado en las cosas que tocan a el serbiçio de su rey; de su mayor enemigo trabara si tuviera buestras partes; bolbistis a la corte a donde el odio que se adquiere con el poder nunca os alcanço de tal manera le suabiçastis con el modo; amabamos los buenos tiamos los malos y todos estimaban buestra singular birtud y partes la piedra de la birtud tiene esta por naturaleça por la gran pratica que teniadis de las cosas de flandes os hiço el rey presidente de aquel consejo así se an de dar los gobiernos a las probinçias no a quien las a bisto en el mapa ay gran distançia de la teorica a la pratica ygualo siempre buestro serbiçio en esto a la esperança allabase en esta saçon en el estado de milan , el ynfan te cardenal, d. Fernando de austria para pasar a gobernar los estados de flandes; para este efecto se auia conducido un exerçito así por se neçesario en aquellas partes como para abrir el paso para ellas, la fata despariençia y poca edad de S. A. neçesitaba de persona que manejase este exerçito y le acompañase asta flandes; los ombres que sacan la caueça sobre los demas siempre se bienen a los ojos, topo la bista y la raçon con bos nombroos el Rey para esto, binistis a ytalía dispusistis el pasaje de S. A., en tal manera; que qualquiera buen discurso pudo anteber el suceso que auia de tener; probeydo lo conteniente se yço la marcha en cuyo biaje alcançastis la gloria de aquella feliçissima batalla de norlingue, en que ebençistis y derrotastis a el enemigo cosas por sí grandissima, y que la saçon del suceso la yço mayor; siguio S. A. el bbiaje superastis las dificultades que se ofrecieron en el que no fueron pocas; llegastis a flandes glorioso y triunfante tomastis liçencia [f. 174v] de S. A. bolbistis a españa no con el altibez con que buelben los bictoriosos sino con la modestia que traen los que bienen de una romeria; no se ensoberbeçe (sic) buestro coraçon con ningun gran caso es mayor el que todos los que le pueden suçeder gobernando el estado de milan el cardenal Albornoz començaron a entrar en Ytalia las armas de françia pareçiole al Rey no era deçente que materias de guerra se executaran por manos eclesiasticas y consagradas teniendo otros a quien poderlas encomendar aunque daba la cuenta de ellas que pudiera el mayor soldado; pero atendiendo a lo que e dicho y a la mucha ynstançia que el cardenal acia para que le sacaran de aquel gobierno; nombro el rey para el a el duque de alcalá señor de grandes partes pero en las materias de guerra no auia tenido pratica; biendo el Rey la consistençia de las armas de francia y que trataban ygualmente fomentar potentados y señorias de ytalía en su ayuda resolbio de embiar persona pratica en la guerra que procurase apagar el fuego que se ençendia y de no poder açer castigase atrebimientos françeses y cortase manos y caueças que leuantasen en su fauor que este es el unico camino de adquirir quietud y el del perdon de animar a solebarse todos, como la raçon enseña y la esperiaençia lo a mostrado en pratica; para estos efectos os escojio por unico remedio nombrandoos por gobernador del estado de milan y capⁿ jeneral en ytalía; fuistis a donde se os mandaba con suma dilijençia como el caso lo pedia llegastis a el estado de milan començastis a tomar yntelijencia de las cosas a obrar en ellas conforme a la conbenençia

Arribo el Duque de Alcala de Siçilia en cuyo gobierno estaba a jenoba en cumplimiento de la orden y despachos que auia tenido del Rey, donde tuuo auiso de buestra llegada a el estado de milan: diose por sentido de faltarle el efecto de la probision que se le auia echo ynsistio en el y ultimamente mando el rey se le diese la posesion y a vos quedasedes debajo de su mando los dias que tardase en pasar a otras ocupaciones donde el rey le mandaba yr hisistislo asi tomen exemplo todos los basallos y ministros en buestra obediencia mostrastis mas en esto buestro gran valor que en quantas batallas os abeis allado y allareis en muchos años de bida, quien se bençe a si mismo sino vos; mayor bençimiento que açen los ombres borrese con esta raya el dictament a los que le tienen de no pasar a serbir de puestos mayores a menores diçiendo se descreçe en la obediencia esta el creçimiento en lo que necesita un rey de su basallo le a de serbir lo contrario es serbirse el basallo de el rey, el cuidara de açerles las merçedes que mereçieren sus serbiçios que la obligacion entre basallo y rey reçiproca es de ser el uno y de ayudar el otro ubo os menester el Rey para que asistiesedis a el duque de Alcala por la falta desperiençia que tenia en las cosas de la guerra, çedeisle el cargo disle la obediencia no bajais subis a el mayor trono que se puede açender; los coraçones grandes eçeden los limites [f. 175] ordinarios despues de pocos dias sale el duque de alcala para otras cosas en que le manda serbir el rey, buelbeseos a dar el gobierno no le desdeñantis no pedistis partidos para eçetarle en ambas obediencias mereçeis gloria = el mundo juzga de las cosas a su voluntad y no a la berdad de ellas, las fuerças de el enemigo eran superiores en ytalía françia saboya y parma açian un cuerpo entraban por el estado de milan dueños de la campaña, no çufrio buestro coraçon su loçania y el lamento de los paisanos buscastisle con menor numero de jente; allastisle en abentanado puesto no quisistis que pareçiese esto disculpa, para no pelear benço buestro valor y el lamento del pais, las raçones militares que los tiempos y la ocasiones las mudan y la berdadera es tomar el consejo con el caso presente cerrastis con el enemigo cubierto de las defensas que el puesto le açia degollastisle mas de seis mil ombres con mediana perdida de buestro exercito tornamento que asi se llama el puesto donde suçedio el caso queda por memoria de este hecho perdio el orgullo el enemigo bajo su loçania no mostraba la cara de alli adelante tan manifesta, paso buetro ejerçito el plaçentin y pamesano, castigando desagradeçimientos de su prinçipe hicisteislo señor de todo el pais, pusistis las dos ciudades caueza del en el ultimo aprieto ruegos de prinçipes mas agradeçidos que el le balieron que buestro valor asi se exerçita el perdon como en el castigo adquiristis para buestro rey la sabionela incorporando con el estado de milan plaza tan fuerte y en puesto tan considerble; abian tomado puesto los françeses en el estado de milan en un lughar que se llama breme, era deficultoso echarlos del por la disposicion de el sitio tenia el po a la espalda socorrido por el de el monferrato y piamonte, estaba muy bien fortificado y guarneçido aciendose contretuyr de todo el contorno allastisle en este estado ofendios la bista y seseabadis el renudio despues de auer tomado algunos lugares en el piamonte y monferrato ynopinadamente antiçipastis la salida de un comp^a librastis de feudar a françia basallos de buestro recuperastis a breme; las biçarras fortificacioens de berçeli se ynclinaron a buestros pies sus defensores rindieron a ellos sus armas no le balio a ayan, ni al sencho, lo eminente ni a trin sus medias lunas y pantanos pago su ostignacion con el saco, berrua y crecentin que no a mucho tiempo consumil exerçito numerosos oy a el esplender de buestras armas se çiega con un asalto os açeis dueños del Aste su ciudadela y castillo os espera pero no se mantiene unilla la caneaça reçibe el yugo; santia yntenta no reçeuiros prueba la defensa, no la consigne çhibas, moncalbo, pontestura billa nueba de aste y otro gran numero de tierras en el piamonte se os entregan, unas yntentando la defensa otras no osando oponerse a ella bençen buestras armas, bençe vuestro nombre, dende el marquesado del final a alejandria abeis abierto el paso, todo el pais contiguo os obeçeçe marchas de soldados conductas de municones y biueres francamente [f.175v] ban y bienen, lugares presidiados teneis en esta parte para sergurar el todo della mediteraneo era el

estado de milan y se puede decir marítimo por la comunicación que abeis abierto con este paso; magallanes abrió camino y no pinado para pasar a las yndias; vos le abeis abierto para que pasen las yndias al estado de milan; a desigual conveniencia se debe desigual estima

Buestra maña redujo a los grisonos a no sufrir en su país franceses con vuestra ayuda los echaron de él con cuyo efecto quedó desocupada la balteína cosa de gran conveniencia para el estado de milan; las ynumerables glorias que alcanzáis desbanecen os (no señor) no lleba este terror esos frutos mas doçil mas apaçible estays cada día; que solo vos os podeis abentajar a vos mesmo

Gobernando así las armas como gobernais en la paz numa sois en lo religioso, çiro en lo justo salomon en la judicatura y compuesto de lo mejor que a abido y así en el mundo; si tacito os alcançara no escribiera la vida de camilo agrícola por exemplo; bençiera a el parentesto la raçon, nuestro casamiento con quanto açierto le ycisteis el lo esta diçiendo, escogistis por compañía de nuestros bienes y males a doña polisena espinola, hija de aquel gran ambrosio espinola marques de los balbases, cuyas memorias çelebraua nuestra posteridad eternamente; la conformidad en que biuistis con ella, la suçession que os a dejado el amor con que sentistis su muerte no os pribo de el valor y cristiandad atendiendo a los negoçios con sesgo semblante, sin faltar a ellos, conformando nuestro coraçon con la voluntad de dios, a la qual se a endreçado siempre vuestras obrasteniendo en el coraçon y en los labios aquella parte de oraçon que no a dejado para enseñanza çristo señor nuestro fiad bolunts tua.

Buestra familia como es y como a sido siempre que ruido a echo en parte donde abeis estado; los criados que mas amais, que liçencia se toman fe deste favor, con que templança con que moderaçion bienen, para el serbiçio de vuestra casa pareçe que es doblado el numero, para el embaraço de la república que no es ninguno, nuestros camaradas siendo tantos con que templança goçan deste nombre no pareçe que teneis ninguno; vuestra mesa quien bio junto fuera de ella el abundançia, con la templança congregaçion de moços y de soldados, donde la ubo que no la pareçieses sino allí, que palabra impudica se oyo jamas en ella siendo todo tan natural que ninguno pareçe biolentado en vuestra presençia, y salen con tal educaçon de ella que apartados corren en curso y gual; el regalo y abundançia que usais en ella no es por vos sino por lo que se debe a el ospedaje que por vuestra persona, sois la misma templança, nuestros entretenimientos son cumplir con vuestras obligaciones nuestro retiro, tener la puerta abierta, para quantos os quieren ablar, vuestras audiencias mas pareçen conferençias de amigos que despacho de ministro, nuestro mando parçe ruego en tal manera suabiçais el dominio; quien pro ministro nuestro mando pareçe ruego en tal manera suabiçais el dominio; quien proçediendo así conserbo tal respeto y obediencia solo vos que ninguno alcanço esta arte que la ostenta sin tenerla; frequentando tanto las confesiones apenas se sabe quien es nuestro confesor, ofiçio que açe mas ruido en las casas de algunos poderosos, que en un eserçito todas las trompetas y cajas del; nuestro traje a sido siempre aliñoso sin afetaçon limpio sin benustiçidad (sic); El Rey a ynstancia de vuestra justiçia a cubierto vuestra casa y puestola en el numero de los grandes de castilla; las onrras mereçidas quando se alcançan dan gloria; dan onor, las no mereçidas quando se poseen yndiçes son el dedo las señala motejados bienen afrenta adquieren; no os yço nadie nuestro blor y grandes serbiçios os an echo que en los rinados justos como ete los meritos se toman el premio, y los reies no sirben de mas que de promulgadores del; no podia alargar las murallas de roma el emperador que no auia dilatado los limites de su ymperio a quien a dilatado los de su reino como vos; amplie su escaiola para subir a los cargos y a los onores sino por la que vos abeis subido los reynados y la birtud creçeria; Dese las graçias a Rey y a priado en cuyo tiempo se platica así; un Josue quisiera ser para alcançar de dios detubiese el sol de vuestra vida para luz nuestra para gloria suya

Si plinio os alcançara asunto fueradis de su obra, la pluma leblantara a el panejirico que escribio a trajano, a bos la diera prudente ulises, un omero quisiera ser para relataros; titolibio, taçito, salustio, libsis de nuestra edad para escribir buestra ystoria Recebid los desos perdonad las obras

Biuid señor mil años con la felixidad que mereçeis admiracion del mundo, gloria de nuestra edad es buestro titulo, lebanten os los ombres templos en sus coraçones, estatuas en las plaças, la posteridad os celebre, el olbido no tenga parte en bos, y a mi me de bida que gaste, a buestro pies, ultima felixidad de mis deseos.

DOCUMENTO 22

Partición de las pinturas a la muerte de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso entre sus hijos².

1864

AHN, Nobleza, Baena, C^a 386.

HEREDERO	NÚMERO DEL INVENTARIO	AHN-N, Baena, C ^a 386.
DUQUE DE SESA	72 394 443	[f. 1]
	442 494 114 148 152 153 242 455 523 211	[f. 2]
	432 456 459 460 501 461 462 530 537 538 539 540 541 542	[f. 3]
	360 361 78 83 95 96 101 261 262 263 288	[f. 4]
	289 301 573 420 441 529 111 116 127 143 299 300 320 362 363	[f. 5]
	364 365 366 367 368 369 508 58 59 62 63 64 66	[f. 6]
	67 69 70 102 103 105 106 140 157 137 156 323	[f. 7]
DUQUESA DE SAN LUCAR.	71 378 379 380	[f. 8]
	381 382 445 448 449 146 150 151 245 259 552 536	[f. 9]
	92 183 212 243 258 293 343 344 372 276 451 452	[f. 10]
	453 465 481 76 79 80 81 82 123 126 144 145 166 179 185	[f. 11]
	214 244 278 279 291 292 309 327 328 357 408 409 410 411 412 413 414 415 416	[f. 12]
	417 418 419 490 129 132 138 141 142 155 167 168 169 171 176	[f. 13]
	178 184 192 199 238 246 247 249 252 253 257 277 283 286 350 375 401 429	[f. 14]
	178 184 192 199 238 246 247 249 252 253 257 277 283 286 350 375 401 429	[f. 15]
	65 99 131 133 135 136 149 154 172 177 180 182 187 193 198	[f. 16]
	248 250 271 275 280 281 282 284 287 295 322 326 330 335 336 91	[f. 17]
	94 158 159 160 134 161 162 163 165 170 172 181 188 189 191 194 195 196 197 213 216 217	[f. 18]
	218 220 222 223 233 234 236 237 240 272 273 276 285	[f. 19]

² Para evitar prolijidad y dado que el cotejo de las entradas de este documento y las del inventario de 1684 (doc. 20) no arroja ninguna diferencia, incorporamos una tabla con los números de los cuadros que se otorgan a cada heredero.

	517	
DUQUESA DE BAENA	77 387 388 444 450	[f. 20]
	104 354 355 377 426 553 556 74 112 113 391 427	[f. 21]
	435 477 549 558 559 68 84 108 109 115 117 124 125 128 130	[f. 22]
	255 294 329 351 352 353 358 359 390 434 437 485 499 505 511 525 554 555	[f. 23]
	73 85 87 88 89 90 122 186 341 342 370 371 394 396 400 488 489 503 504	[f. 24]
	506 509 543 544 61 86 93 97 99 100 118 119 120 121 224 225	[f. 25]
	226 227 228 229 230 231 231 239 454 463 527 528 546 519 60 75 221 267 268 269	[f. 26]
	270 237 238 457 458 497 498 500 512 513 514 515 520 521 522 532 545 484 315 139	[f. 27]

LISTA DE ABREVIATURAS

ADM	Archivo Diocesano de Madrid
AGP, Adtva.	Archivo General de Palacio, Sección Administrativa
AGP, Exp. Per.	Archivo General de Palacio, Sección Expedientes Personales.
AGP. Hist.,	Archivo General de Palacio, Sección Histórica
AGR, Audie.	Archives Générales du Royaume, Bruselas, Audiencia
AGR., Etat,	Archives Générales du Royaume, Bruselas, Consejo de Estado.
AGR. Conseil Privé	Archives Générales du Royaume, Bruselas, Consejo Privado
AGR. SEG	Archives Générales du Royaume, Bruselas, Secretarie d'Etat et de Guerre
AGS. CC	Archivo General de Simancas, Sección Cámara de Castilla
AGS, Dib.	Archivo General de Simancas, Sección Dibujos.
AGS. Est.	Archivo General de Simancas, Sección Estado.
AGS. GyM	Archivo General de Simancas, Sección Guerra y Marina
AGS. JOB.	Archivo General de Simancas, Sección Junta de Obras y Bosques
AGS. SSPP.	Archivo General de Simancas, Sección Secretarías Provinciales
AHN, Clero	Archivo Historico Nacional de Madrid, Sección Clero
AHN. Cons.,	Archivo Historico Nacional de Madrid, Sección Consejos
AHN. Est.	Archivo Historico Nacional de Madrid, Sección Estado
AHN, Nob.	Archivo Historico Nacional de Madrid, Sección Nobleza
AHN, OOMM.	Archivo Historico Nacional de Madrid, Sección
AHPM	Archivo Historico de Protocolos de Madrid.
AIVDJ	Archivo Instituto Valencia de Don Juan
AIZ	Archivo Instituto Zabálburu de Madrid
ASGe	Archivio di Stato di Génova
ASMi, Autog.,	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Autografi</i>
ASMi. Culto	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Culto</i>
ASMi. F. Cam.	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Fondi Camerali</i>
ASMi. Pot. Sov.	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Potenze Sovrane</i>
ASMi. Pot. Ste.	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Potenze Stere</i>
ASMi. Reg. Canc.	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Registri della Camera dello Stato</i>
ASMi. Studi.	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Studi</i>
ASMi. Uf. Reg	Archivio di Stato, Milán, Sección <i>Uffizi Regi</i>
ASMo. Amb.	Archivio di Stato, Módena, Sección <i>Ambasciatori</i>
ASRo,	Archivio di Stato, Modena.
BAV.	Biblioteca Apostólica Vaticana
BNM.	Biblioteca Nacional de Madrid
BAH	Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia de San Fernando 1824
Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando, Madrid, Ibarra, 1824.
- Academia de San Fernando 1829
Catálogo de las Pinturas y Estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando, Madrid, Ibarra, 1829.
- Academia de San Fernando 1929.
Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Primera edición, Madrid, Tipografía Artística, 1929.
- Adamson 1999
J. Adamson (ed.) *The princely Courts of Europe: ritual, politics and Culture under the Ancien Régime, 1500-1700*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999.
- Ademollo 1877.
Alessandro Ademollo, *Giacinto Gli gli ed i suo Diarii del secolo XVII*, Firenze, Tipografía della Gazzeta d'Italia, 1877.
- Adler 1980,
Wolfgang Adler, *Jan Wildens. Der Landschaftsmaler des Rubens*, Munich, Graf Klenau Verlags, 1980.
- Adler 1982
Wolfgang Adler, *Landscapes and Hunting Scenes, I, Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard XVIII*, Antwerp, Oxford University Press, 1982.
- Agosti 1993
Barbara Agosti, "Raphael and Salaino in Santa Maria Presso San Celso, Milán", *The Burlington Magazine*, 135, 1085, (1993), pp. 563-565.
- Agosti 1996.
Barbara Agosti, *Collezionismo e Archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.
- Águeda 1981
Mercedes Águeda, "La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado* II/5, 1981, pp. 102-116.
- Águeda 1982
Mercedes Águeda Villar, "La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado*, III (8), 1982, pp.102-117.
- Águeda 2003
Mercedes Águeda, "El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX" (1811-1835), *Reales Sitios*, 157 (2003) pp. 48-63.
- Agüera Ros 1994
J. C. Agüera Ros, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*, Murcia, 1994.
- Agulló 1985
Mercedes Agulló y Cobo, "Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo", en *Los Madrazo. Una familia de Artistas*, Madrid, Ayuntamiento 1985, cat. exp. Madrid, Museo Municipal, 1985, pp. 99-137.
- Agullo 1994
Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la Pintura Española I*, Madrid, Museo del Prado, 1994.
- Agullo 2006
Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la Pintura Española III*, Madrid, Fundación Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- Aimi, de Michele, Morandotti 1983.
Antonio Aimi, Vincenzo de Michele Alessandro Morandotti "Towards a History of Collecting in Milan in the Renaissance and Baroque Periods, en *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth- Century Europe*, London, House of Stratus, 2001, (reedición de las Actas del congreso celebrado en 1983 en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Univesidad de Oxford, Oliver Impey & Arthur Maggregor, dirs.).
- Aimi, de Michele, Morandotti 1984
Antonio Aimi, Vincenzo de Michele, Alessandro Morandotti, "*Septalium Mvsaerm*", una collezione scientifica nella Milano del Seicento, Milano, Museo Civico di Storia Naturale, 1984.
- Ainsworth 1998
Maryam Ainsworth., "The business of art: patrons, clients and the art markets", *From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., New York, 1998, pp. 23-38
- Alaminos López – Salas Vázquez 1998
Eduardo Alaminos López & Eduardo Salas Vázquez, "José de Madrazo, coleccionista", *José de Madrazo (1781-1859)*, cat. exp., José Luis Diez (dir.), Santander, Fundación Marcelino Botín, Julio-Septiembre 1998 – Madrid, Museo Municipal, Octubre Noviembre 1998.
- Aldea, Marín y Vives, 1987
Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez y José Vives Gatell, (dirs.), Madrid, CSIC, 1987.
- Alenda y Mira 1903
Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Allende Salazar & Sánchez Cantón 1919
J. Allende Salazar y J. Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado, Identificación y Rectificaciones*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1919.
- Allende Salazar 1925
Juan Allende-Salazar, *Velázquez: des Meister Gemälde*, Berlín-Leipzig 1925

Alonso, de Carlos & Pereda 2005.

Begoña Alonso, Maricruz de Carlos & Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad 2005.

Álvarez Lopera 2003

José Álvarez Lopera, *La Vida de San Ambrosio*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, 28 octubre 2003-4 enero 2004 / Museo de Bellas Artes de Sevilla 20 enero 2004 – 18 abril 2004.

Álvarez y Baena 1798

José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes, diccionario histórico*, Madrid, Benito Cano, 1789.

Álvarez-Ossorio Alvarino 1995

Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino, *La república de las parentelas: la corte de Madrid y el Estado de Milán durante el reinado de Carlos II*, Madrid, 1995.

Álvarez-Ossorio Alvarino 2001

Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la lombardía de los Austrias*, Madrid, 2001

Amador de los Ríos 1863

José Amador de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1863.

Amador de los Ríos 1978

Historia de la Villa y Corte de Madrid. Madrid, 1978. Ed. Facsimil de la de 1863.

Amberes – Londres 1999

Van Dyck 1599-1641, cat. exp., Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 15 mayo – 15 agosto 1999 / Londres, Royal Academy of Arts, 11 septiembre – 10 diciembre 1999.

Angel Laso Ballesteros “Tradición y necesidad. La cultura de los ingenieros militares en el siglo de Oro: la biblioteca y la galería del capitán don Jerónimo de Soto, *Cuadernos de historia moderna*, 12 (1991), pp. 83-109.

Angulo & Pérez Sánchez 1969

Diego Angulo Íñiguez & Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

Angulo & Pérez Sánchez 1972

Diego Angulo Íñiguez & Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972.

Angulo & Pérez Sánchez 1983

Diego Angulo Íñiguez & Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983.

Angulo 1960

Diego Angulo Íñiguez, *Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600*, Madrid, Gredos, 1960.

Angulo 1981

Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, III vols., Madrid,

Espasa-Calpe, 1981.

Annali 1877-1885,

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione, Milán, G. Brigola, 1877-1885.

Antigüedad del Castillo 1999

María Dolores Antigüedad del Castillo, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso 1808-1813*, Madrid, UNED, 1999.

Brunel 1655

Antonio Brunel, *Viaje de España* (1655), en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, Aguilar, 1959 (2º ed. Madrid Aguilar 1962).

Aranda 1683

Immortal Memoria en la vida, virtudes, y heroicos bebos del eminentissimo señor Cardenal D. Agustín Spinola cardenal de la S. Iglesia de Roma, Obispo de Tortosa, Arzobispo de Granada, Arzobispo, y Señor de Santiago, Arzobispo de Sevilla. Del Consejo de Estado del católico Rey D. Felipe IV (Que Dios aya) su gobernador, y Capitan General de las Armas de Galicia, Presidente en las Cortes de Monçon al Reyno de Aragon, y Valencia; Presidente de la Junta para el ajuste de Portugal. Que dedica al Ill^{mo}, y R^{mo} S^{te} El señor don Ambrosio Ignacio Spinola y Guzman, Obispo de Oviedo, Arzobispo de Valencia, Arzobispo, y Señor de Santiago, Arzobispo de Sevilla, Del Consejo de su Magestad, &c. El P. Gabriel de Aranda, de la Compañía de Jesús. En Sevilla, Por Thomas Lopez de Haro, 1683.

Aranjuez 1998

Felipe II El rey intimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI, Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 septiembre – 23 noviembre 1998.

Arese 1967

F. Arese, “Una quadreria milanese della fine del Seicento”, *Arte Lombarda*, XII (1967), pp. 127-142.

Arese 1970

F. Arese, “Le supreme cariche dello Stato di Milano”, *Archivio Storico Lombardo*, XCVII (1970), 76-81.

Arias Martínez 2005.

Manuel Arias Martínez, *El marquesado de Astorga. Siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, Zamora, 2005.

Ariz (1607)1978

Luís Ariz, *Historia de las Grandezas de la ciudad de Avila por el padre Fran Lays Ariz*, Alcalá de Henares, Luys Martínez Grande, 1607, (ed. Facsimil, Ávila, 1978).

Arroyo Martín 2002

Francisco Arroyo Martín, “El marqués de Leganés. Apuntes biográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 15 (2002), 145-165.

Asch & Birke 1991

R. G. Asch y A. M. Birke (ed), *Princes, Patronage and Nobility: the Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

- Aterido & Martínez Cuesta & Pérez Preciado 2004
 Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta, José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales, Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- Van der Auwera 2006
 Joost van der Auwera, "La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648) en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Bernardo J. García García (ed.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Editorial Complutense, 2006, pp. 29-62.
- Avery 1993
 Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculptures*, Londres, Phaidon, 1993.
- Badouin 1969
 Frans Badouin, "De Constkamer van Cornelis van der Geest, geschilderd door Willen van Haecht", *Antwerpen*, XV, 1969, 158-173.
- Badouin 1977
 Frans Badouin, *Nicolas Rockox: "vriendt ende patroon" van Rubens*, Amberes, Kredietbank, 1977.
- Baglione (1642) 1733
 Giovanni Balione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642 / scritte da Gio: Baglione Romano ; con la vita di Salvator Rosa Napoletano, pittore, e poeta, scritta da Gio: Batista Passari, Nuovamente aggiunta*, Nápoles 1733.
- Bagni 1986
 Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Padova, Nuova Alfa Editoriale, 1986.
- Baldinucci 1845-1847
 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno dal Cimabue in qua*, F. Ranalli (ed.), Florencia, 1845-47.
- Balis 1986
 A. Balis, *Landscapes and Hunting Scenes, II. Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard XVIII*, Antwerp, Oxford University Press, 1986.
- Balis 1983
 Arnout Balis, "Flemish Art in the Collection of the Marquis of Leganés: Some new identifications", 1983, 52 pp., manuscrito inédito.
- Balis 1991
 Arnout Balis, "De nieuwe genres en het burgerlijk mecenaat", *Stad in Vlanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, cat. exp. Bruselas-Schallaburg, 1991, p. 237-294.
- Ballarin 1995
 Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, II vols., Padua, Bertonecello Artigrafiche, 2005.
- Ballesteros Robles 1910
 Luis Ballesteros Robles, *Diccionario Biográfico Matritense*, Madrid 1912.
- Banco de España 1988
 J. Gallego A. E. Pérez Sanchez, María Jesús Alonso, *Colección de Pintura del Banco de España*, Madrid, Banco de España, 1988.
- Barca 1620
 Pietro Antonio Barca, *Anuertimenti, e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, propestina, et architettura militare per offesa, e difesa di fortezze di Pietr'Antonio Barca*, In Milano, Per Pandolfo Malatesta stampator regio camerale, 1620.
- Barca 1639
 Giuseppe Barca, *Breve Compendio di Fortificatione moderna del Capitan Givseppe Barca, Tenente General dell'Artiglieria per S. M. Catholica nello Stato di Milano. Dedicato all'Eccellenza del Marchese di Leganes*, In Milano Per Filippo Ghisolfi, 1639.
- Barcelona 1928
Enciclopedia General Ilustrada, t. LXII, Barcelona, Espasa Calpe, 1928.
- Barcelona 1947
Catalogo de la Exposición de Floreros y Bodegones (Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX) de las colecciones Barcelonesas, cat. exp. Barcelona, Sala Paret, 1947.
- Barcelona 1950
Exposicion de Cacerias y Paisajes de Colecciones Barcelonesas, Barcelona, Sala Paret, Febrero-Marzo 1950.
- Barcelona 1997
De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado, cat. exp. Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1997.
- Barcia 1911
 Ángel M. de Barcia, *Catálogo de la Colección de Pinturas del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1911.
- Bardi 1970.
 P. M. Bardi, *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer 1970 (1º ed. Milán Rizzoli, 1969).
- Barocchi 1950
 Paola Barocchi *Il Rosso Fiorentino*, Roma, Casa Editrice Gismondi, 1950.
- Baroni 1968
 C. Baroni "San Nazaro in Brolio", *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*. Roma 1968.
- Barnes et al. 2004
 Susan J. Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar & Horst Vey, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven and London, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2004.
- Barrio Moya "La librería y otros bienes del capitán Don Jerónimo de Soto (1630)", *Analecta Calasanciana*, 53 (1985), pp. 103-121.
- Barrio Moya 1983
 José Luis Barrio Moya "Bartolome Román tasa dos

- cuadros de Scipion Pulzone y otro de Juan de Jáuregui”, *Archivo Español de Arte*, n° 224, 1983, pp. 407-408
- Barrio Moya 1984
José Luis Barrio Moya, “La librería y otros bienes de la duquesa de Sessa (1638)”, *Cuadernos de Bibliografía*, 12 (1983), pp. 41-52.
- Barrio Moya 1988
José Luis Barrio Moya, El inventario de los bienes de doña Felice Henríquez de Cabrera. Duquesa de Lerma”, *Analecta Calasanciana*, 59 (1988), pp. 139-168.
- Barrionuevo 1968
Avisos de Don Jeronimo de Barrionuevo (1654-1658), Paz y Melia (ed.), *Biblioteca de Autores Españoles*, 221 y 222, Madrid, 1968.
- Bascape 1970
G. Bascape, *Il regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti ad oggi*, Milan, Banca Popolare, 1970.
- Bassegoda 2002
Bonaventura Bassegoda y Hugues, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- Bauket 1971
F. G. Bailey (ed.), *Gifts and poison: the politics of reputation*, Oxford, 1971
- Beatjier 1995
K. Beatjier, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Arts by artist before 1865*, Nueva York, 1965.
- Beccaria Laco 1997
M. D. Beccaria Laco, *Vida y obra de Critóbal de Castillejo*, Madrid, 1997.
- Becherer (ed.) 1998
Joseph Antenucci Becherer (ed.), *Pietro Perugino, Master of the Italian Renaissance*, cat. exp., The Grands Rapids Art Museum, 16 noviembre 1997 – 1 febrero 1998.
- Bedat 1989
Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudios de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- Béguin - di Giampaolo – Vaccaro 2001
Silvie Béguin & Mario di Giampaolo & Mary Vaccaro, *Parmigianino, The Drawings*, Rurin-Londres, Umberto Allemandi, 2001.
- Beltrami 1911
Luca Beltrami, *Luini 1512-1532*, Milán, 1911.
- Benito y Durán 1991
Ángel Benito y Durán, “El monasterio de San Basilio Magno de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII (1990), pp. 587-616.
- Bentivoglio 1643
Guerra de Flandes escrita por el Eminentissimo Cardenal Bentivoglio. Tomos I, II III. Traducçola de la lengua Toscana en la Española el Padre Basilio Varen de los Clerigos Menores, En Madrid por Francisco Martínez, con Privilegio 1643.
- Berenson 1909.
Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Londres, G P Putnam’s Sons, 1909.
- Berenson 1957
Bernard Berenson, *Italian Artist of the Renaissance. A list of the principal artist and their work with an index of places. Vetian School*, Londres, Phaidon, 1957.
- Bergström 1970
Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.
- Berlín-Dahlem Gemäldegalerie 1975
Berlin-Dahlem Gemäldegalerie, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13 – 18 Jahrhunderts, Berlín Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1975.
- Bermejo 1820
Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades*, Madrid, Imprenta de Rosa Sanz, 1820.
- Bermejo 1980
Elisa Bermejo Martínez, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, CSIC, 1980.
- Beroqui 1914; Beroqui 1915; Beroqui 1916
Pedro Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado I. Escuelas Italianas*, Madrid, Tipografía del Colegio de Santiago, 1914; *II. Escuela española*, Madrid, 1915; *III escuela flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1917,
- Beroqui 1917
Pedro Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado, Parte Tercera, Escuela Flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1917.
- Beroqui 1927
Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, Hauser y Menet, 1927.
- Beroqui 1932
Pedro Beroqui, “Apuntes para la historia del Museo del Prado”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XL, (1932), pp. 7-21; 85-97; 213-220.
- Beroqui 1946
Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, (2ª ed.), sl, sn, 1946.
- Berra 1990
Giacomo Berra “Una Vittoria alata” in S. Maria presso S. Celso: un’ipotesi per Giulio Cesare Procaccini”, *Arte Cristiana*, 741/LXVIII (1990) pp. 442-446.
- Bertarelli & Monti 1927.
Achile Bertarelli – Antonio Monti, *Tre secoli di Vita Milanese nei documenti iconografici 1630-1875*, Milán, Ulrico Hoepli Editore, 1927.

- Bertoldi 1974
Elisa Bertoldi, "Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i Adda", *Arte Lombarda*, 40 (1974), pp. 197-204.
- Beruete 1906
Aurelio de Beruete, *Velázquez*, Londres, 1906.
- Berwick y Alba 1891
Duquesa de Berwick y Alba, *Documentos Escogidos de la casa de Alba*, Madrid, 1891.
- Berwick y Alba 1924
Duque de Berwick y Alba, *Discurso de ingreso del Duque de Berwick y de Alba en la Academia de San Fernando*, Madrid, 1924.
- Betts 1967
Richard J. Betts, "Titian's Portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection", *The Art Bulletin*, 49 (1967), pp. 59-61.
- Bevilacqua 1977.
Alberto Bevilacqua, *La obra pictórica completa de Correggio*, Barcelona Noguer-Rizzoli editores, 1977 (1ª ed. Milan, Rizzoli, 1970).
- Biella 2001-2002
I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, cat. exp., Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 diciembre 2001 – 16 marzo 2002.
- Bieneck 1992
Dorothea Bieneck, *Gerard Seghers 1591.1651. Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992.
- Bilbao 1919
Recuerdos artísticos de Bilbao, Bilbao, J. E. Baranda Icaza, 1919.
- Biographie Nationale de la Belgique 1866-1932
Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Bruselas, 25 vols., 1866-1932.
- Biscottini 2006
Paolo Biscottini, *Museo Diocesani di Milano*, Milán, Touring Club italiano, 2005.
- Bissel 1969
R. Ward Bissel, "Orazio Gentileschi and the Theme of 'Lot and His Daughters'", *Bulletin of the National Gallery of Canada*, XIV (1969), pp. 16-33.
- Bissel 1981
R. Ward Bissel, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, Pennsylvania, University Press, 1981.
- Blanco Mozo 1998
Juan Luis Blanco Mozo, "El retrato de doña Catalina de Erauso, la monja alférez, obra de Juan van der Hamen (1596-1631)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXI, 1998, pp. 25-51.
- Blau 1964
Peter Blau, *Exchange and Power in Social Life*, Nueva York, 1964.
- Blom 1987
P. Blom, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, Nueva York, Overlook Press, 1987.
- Blunt 1958
Anthony Blunt, "Poussins dans les musées de province", *Revue des Arts*, 8 (1958), pp. 4-16.
- Bobber 2006
Luca Cambiaso 1527-1585, cat. exp. Austin, Blanton Museum of Art, 15 septiembre 2006-8 julio 2007.
- Bocángel 1946
Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta, Rafael Benítez Claros (ed.), I, Madrid, 1946.
- Boccardo 1989
Piero Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma, 1989.
- Boccardo 2002
Piero Boccardo, "Viceré e finanzieri: mercato artistico e collezioni tra Madrid e Genova (secoli XVII-XVIII)", *Genova e l' Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*, Milán, 2004.
- Bocciarelli 1969
Cecilia Bocciarelli, "L'attività di Francesco Maria Richino nel Duomo di Milano nei primi decenni del Seicento", *Il Duomo di Milano, Congresso Internazionale, milano Museo della Scienza e della Tecnica*, 8, 12 settembre 1968, a cura di Maria Luissa Gatti Perer, Milán, Edizione la Rete, 1969, pp. 175-188.
- Bodart 1977
Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, cat. exp, Didier Bodart, (dir), Florencia, Palazzo Pitti 22 julio 9 diciembre 1977.
- Bok 1993-1994
Jan Marten Bok, "Art Lovers and Their Paintings. Van Mander's *Schilderboek* as a source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands", *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 1993-1994, pp. 136-166.
- Bologna 1952
F. Bologna, "A proposito dei Ribera del museo di Bruxelles", *Bulletin des musées royaux des Beaux Arts*, 1952, pp. 54-56.
- Bona Castellotti 1978
Marco Bona Castellotti, "Due giunte al catalogo di Fede Galizia", *Arte Lombarda*, (1978), p. 31.
- Bona Castellotti 1994.
Marco Bona Castellotti, "Il cardinale Cesare Monti: un collezionista fra Roma e Milano", *Le Stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricompasta*, cat. exp. Milán, Palazzo Reale 18 junio 9 octubre 1994, Milán, Leonardo Arte, 1994.
- Bonfait et al. 2001
Olivier Bonfait, Michel Hochmann, Luigi Spezzaferro e Bruno Toscano (dirs.) *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicati a Giuliano

- Briganti, (Roma 19-21 septiembre 1996), Roma, 2001.
- Bonsianti 1996
Giorgio Bonsianti, "Rosso nella Bottega di Andrea del Sarto", *Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra Progetto Appiani di Piombino*, a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia, Marsilio-Giunta regioline toscana, 1996.
- Bora et al. 1998
Giulio Bora, Maria Teresa Fiorio, Pietro C. Marani, Janice Shell, *I leonardeschi*, Milano, Skira, 1998.
- Borbón 1902
Catalogue de la collection de tableaux de feu son Altesse Royale l'Infante Marie Christine de Bourbon, Madrid, Imprenta del asilo de huérfanos del S. C. de Jesús, 1902.
- Borras Gualis 2001
Gonzalo Borrás Gualis, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del Arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- Borromeo 1625
Federico Borromeo, *Federici Cardinalis Borromei Archiepisc. Mediolani Musaeum*, Milán, 1625.
- Borromeo 1989
Borromeo Agostino, "La chiesa milanese del Seicento e la corte de Madrid, "Millain the Great", *Milano nelle brume del Seicento*, Milano, Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1989.
- Borsieri 1619
Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, 1619.
- Boskovits - Brown 2003
Miklos Boskovits & David Alan Brown, et al., *Italian Painting of the Fifteenth Century, The Sistematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington, Oxford University Press, 2003.
- Bosque 1975
A. de Bosque, *Quetin Metsys*, Bruselas, Arcade, 1975.
- Boston 1994
The Age of Rubens, cat. exp, Boston Museum of Fine Arts, 1994.
- Bottineau 1956-1958
Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, t. LVIII, 1956, pp. 421-452; t. LX, 1958, pp. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-483.
- Bourdieu 1979
P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, París, 1979.
- Bouza Álvarez 1997a
Fernando J. Bouza Álvarez, "Servir de lejos. Imágenes y espacios del "Cursus Honorum" cortesano de la España de los Austrias", en Europa, proyecciones y percepciones históricas / coord. por Ángel Vaca Lorenzo (coord.), Salamanca, 1997, pp. 71.
- Bouza Álvarez 1997b
Fernando J. Bouza Álvarez, "El rey, a escena: mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno", *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 10 (1997), pp. 33-52.
- Bouza Álvarez 1998
Fernando J. Bouza Álvarez, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.
- Bouza Álvarez 2003b
Fernando J. Bouza Álvarez, "Escribir en la corte: la cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro", en *Vivir el Siglo de Oro : poder, cultura, e historia en la época moderna : estudios homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Salamanca, 2003, pp. 77-100.
- Bouza Álvarez 2001
Fernando J. Bouza Álvarez, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, 2001.
- Bouza Álvarez 2000
Fernando J. Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, 2000.
- Bouza Álvarez 2003
Fernando J. Bouza Álvarez, *Palabra e imagen en la Corte, cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- Bouza Álvarez 2005
Fernando J. Bouza Álvarez & José Luis Beltrán Moya, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Madrid, Debolsillo, 2005.
- Bouza Álvarez 2006.
Fernando J. Bouza Álvarez, "Usos cortesanos de la escritura: sobre lo escrito en los espacios áulicos del Siglo de Oro", *Cultura escrita y sociedad*, 3 (2006), pags. 9-14.
- Bouza Alvarez 2008
Fernando J. Bouza Álvarez, "Por no usarse. Sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la Edad Moderna", en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos & Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- Bouza & Santiago 1993
Fernando Bouza Alvarez & Elena Santiago, "Grabar la Historia, Grabar en la Historia", en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Madrid, Biblioteca Nacional 1993.
- Brejon de Lavergnée 1980
Arnaud Brejon de Lavergnée "Simon Vouet à Milan en 1621: une lettre inédite d l'artiste français, *Revue de l'art*, 50, (1980), pp. 58-64.
- Brera 1988.
Pinacoteca de Brera, *Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano, Electa 1988.

- Brera 1990
Pinacoteca de Brera. Scuola lombarda, ligure e piemontese 1535-1796, Milano, Electa, 1989.
- Breyne 1991
 E. Breyne, de, *Inventaire Sommaire des Archives du Conseil privé sous le régime espagnol*, Bruxelles, 1991.
- Briels 1980
 J. Briels, "Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Pieter Stevens en zijn Konstkamer", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, pp. 137-226.
- Briganti 1953
 Claudio Briganti, "Una Madonna del Rosso", *Paragone*, 43, 1953, pp. 51-53.
- Brigstocke 1989.
 H Brigstockeb, "Giulio Cesare Procaccini (1574-1625: ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux", *Revue de L'art*, 85, 1989, pp. 45-60.
- Brooke 1990
 Xanthe Brooke, *Murillo in Focus*, cat. exp., Liverpool, Walker Art Gallery, 16 noviembre 1990-13 enero 1991, 1990.
- Brown 1995
 Jonathan Brown, *El Triunfo de la Pintura*, Madrid, Nerea, 1995 (ed. original: *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, 1995).
- Brown & Elliot 2003
 Jonathan Brown & John H. Elliott, *Un Palacio para el Rey. El Buen Teriro y la corte de Felipe IV*. (Edición revisada y ampliada), Madrid, Santillana, 2003.
- Brown & Kagan 1987
 Jonathan Brown y Richard L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His collection and its Evolution", *Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 231-255.
- Brown 1984
 Jonathan Brown, "Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera", *Goya*, 183 (1984), pp. 140-150.
- Brown 1999
 Christopher, "Rubens y los archiduques", *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999.
- Brown & Elliot 1980,
 Jonathan Brown & John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale, Yale University Press, 1980.
- Brujas 1984
Pieter Pourbus, meester-schilder. 1524-1584, cat. exp., Brujas Memlingmuseum - Sint-Janshospitaal/Stedelijke Musea Brugge, 29 junio - 30 septiembre 1984.
- Brujas 1998
Brugge en de Renaissance: Van Memling tot Pourbus, cat. exp., Brujas, Memlingmuseum - Sint-Janshospitaal/Stedelijke Musea Brugge, 15 agosto - 6 diciembre 1998.
- Bruselas 1926
Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage Flamand XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, Bruselas, 8 septiembre - 8 noviembre, 1926.
- Bruselas 1935
Exposition d'art Anisien. Cinq siècles d'art a Bruxelles, Bruselas 1935.
- Bruselas 1975
Maitres Flamands du dix-septième siècle du prado et de Collections privées espagnoles, Bruxelles Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1975.
- Bruselas 1985
Splendeurs d'Espagne et les villes Belges 1500-1700, cat. exp., Bruselas, Palais de Beaux Arts 25 septiembre 22 diciembre 1985.
- Bruselas 2007
Rubens l'atelier du génie, cat. exp. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 14 septiembre 2007-27 enero 2008.
- Buchanan 1824
 W. Buchanan, *Memoirs of Painting with a Chronological History of The importation of Pictures by the Great Master into England since the French Revolution*, Londres, R. Ackermann, 1824.
- Buchanan 1990
 Ian Buchanan, "The collection of Nicolaes Jonghelinck: I. Bacchus and de Planets por Jacques Jonghelinck" *The Burlington Magazine*, 1990, vol 132, pp. 102-113.
- Burgos 1858
 A. de Burgos, *Blasón de España. Libro de Oro de la Nobleza*, III, Madrid 1858.
- Burke 1984
 Marcus C. Burke, *Private collections of Italian Art in seventeenth century Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Nueva York, III Vols., Ann Arbor, 1984.
- Burke 1995
 Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995 (1º ed. inglés: New Haven, 1992)
- Burke 1997
 Peter Burke, *Los avatares de "El cortesano". Lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Burke 2005
 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005
- Burke 2001
 Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2001.
- Burke y Cherry 1997
 Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755 : Spanish inventories I. Documents for the History of Collection*, 2 vols., Los Ángeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997

Cabrera de Córdoba, 1857

Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las Cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614. Obra escrita por Luis Cabrera de Córdoba, criado y cronista del rey don Felipe II*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.

Cadenas y Vicent 1977

Vicente de Cadenas y Vicent, *El protectorado de Carlos V en Génova. La "condotta" de Andrea Doria*, Madrid, Instituto Salazar y Castro, CSIC, 1977.

Caffin 1907

Charles H. Caffin, *Old Spanish Masters*, Nueva York, The Century Co., 1907.

Callado Estela 2001

Emilio Callado Estela, *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII: el arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*, Valencia, Direcció General del Llibre, 2001.

Callado Estela 2002

Emilio Callado Estela, *Iglesia Poder y sociedad en la Valencia del siglo XVII. El pontificado de Fray Isidoro Aliaga (1612-1648)*, Tesis Doctoral leída 21 junio 2001, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2002.

Callado Estela 2003

Emilio Callado Estela, *Inmunidad eclesiástica y delincuencia en el siglo XVII: los arzobispos de Valencia y la pacificación del reino (1612-1699)*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

Camara 2005

Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII, Alicia Cámara (coord). Madrid, 2005.

Camassa 1633.

Tabla Vniversal para ordenar en cualquiera forma Esquadrones, por el Padre Francisco Antonio Camassa de la Compañía de Jesus, Cathedratico de la Mathematica militar en los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid, Con licencia en Madrid, por Andrés de Parra, año 1633.

Camesasca 1969

Ettore Camessasca, *La obra completa del Perugino*, Miulano Rizzoli, 1969.

Camón Aznar 1951

José Camón Aznar, *Guía abreviada del museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951.

Camón Aznar 1964

José Camón Aznar, *Velázquez*, Madrid, 1964.

Campbell 1976

Lorne Campbell, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *Burlington Magazine*, 118 (1976), pp. 188-198.

Campori 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti*, Modena, 1870.

Camps Cazorla 1949-1950

Inventario del Museo Lázaro Galdiano, 1949-1950,

manuscrito inédito en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

Cano de Gardoqui 2001

J.L. Cano de Gardoqui, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad, 2001.

Canova 1964

Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venecia, Alfieri, 1964.

Cantelli & Chelazzi Dini 1974

Giuseppe Cantelli & Giuletta Chelazzi Dini, *Disegni e Bozzetti di Cristofano Allori*, Florencia, 1974.

Capmani y Montpalau 2000

Antonio Capmani y Montpalau, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*, Madrid, Trigo Ediciones S. L., 2000.

Caramel 1966

L. Caramel, "Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri", *Contributi dell'istituto di storia dell'arte medioevale e moderna*, I, Milán, 1966.

Carbonell Buades 2007

Marià Carbonell Buades, *Cendres de Troia El pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, Palma de Mallorca, Fundació «Sa Nostra», 2007.

Cardella 1793

L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali di S. R. Chiesa*, VI, Roma, 1793.

Carderera 1877.

Vicente Cardedera y Solano, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos*, Madrid, 1877.

Carducho 179 (1633)

Vicente Carducho *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Calvo Serraller, Madrid, Turner 1979.

Carminati 1994

Marco Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma, 1994.

Carrasco Martínez 2000

Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio: La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 2000.

Carrol 1976

Eugene Albert Carrol, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, Tesis Doctoral Universidad de Harvard, Cambridge Massachusetts, 1964, (ed. New York-London, Garland Publishing, Inc, 1976).

Carter 1964

Charles. H. Carter, "Belgian Autonomy under The Archdukes, 1598-1621", *The Journal of Modern History*, XXXVI, 3 (1964), pp. 245-269.

Carusi 1929-1930

E. Carusi, "Lettere di Galeazzo Arconato a Cassiano dal Pozzo per lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci", *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 3 1929-1930, p. 513.

- Casal 1930-1931
Casal, conde de, *Resplandores de la decadencia. (Influencia de la nobleza española en la cultura del siglo XVII)*, Arte Español, X (1930-1931), p. 30-41.
- Casale 1997
Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625), cat. exp. Giovanni Romano y Carla Enrica Spantigati (dir.), Casale, 1997.
- Cascales y Muñoz 1911
José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras, con el favorable informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1911.
- Cascales y Muñoz 1928
José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán. His epoch, his life and his works*, Nueva York, 1928.
- Castañer 1995
X. Castañer, *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao 1995.
- Castello Sforcesco 1997
Museo d'Arte Antica del Castello Sforcesco. Pinacoteca. Tomo I, Milán, Electa, 1997.
- Castiglione 1528
Baltasar de Castiglione *Il Cortegiano* (Venecia, 1528; Consultada en la traducción de El Boscán editada Marcelino Meléndez Pelayo Madrid, CSIC, 1942)
- Castillejo (1573) 1950
Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de la vida de Corte o Aula de Cortesanos*, Madrid 1573 (Ed. Domínguez Borgona, Madrid 1950).
- Museo del Ejército 1953-1958
Catálogo del Museo del Ejército, IV tomos, Madrid, 1953-58.
- Catálogo Osuna 1896 (I)
Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, Madrid, 1896.
- Catálogo Osuna 1896 (II)
Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos expuestos en el Palacio de la industria y de las artes, 2ª edición, Madrid, 1896.
- Caturla 1960
María Luisa Caturla, "Cartas de Pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 129-132 (1960), pp. 333-355.
- Cavestany 1951
Julio Cavestany, *La caza en el arte. Catalogo de la Sección de Arte retrospectivo Expuesto en la Sociedad de Amigos*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1951.
- Caylus 1993
De la Edad Media al Renacimiento, Madrid, Galería Caylus, 1993.
- Ceán Bermúdez 1800
Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- Central Hispano 1996
Colección Central Hispano, I Del Renacimiento al Romanticismo, Madrid, 1996.
- Cerezo San Gil 2004
Gloria Marisol Cerezo San Gil, *La colección artística de los IX condes de Santisteban (coleccionismo de cuna napolitana en casas nobles españolas a finales del siglo XVII)*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense, 2004.
- Cerralbo 1900
Enrique Aguilera y Gamboa marqués de Cerralbo, "Doña María Henríquez y Toledo. Mujer del gran duque de Alba", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 86 (1900), p. 73-83.
- Cervera 1967
Luis Cervera Vera, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, 1967.
- Céspedes y Meneses 1634
Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historia de don Felipe III, rey de las Españas*, Barcelona Sebastián Cormellas, 1634.
- Chacón 1990
Historia de la Universidad de Salamanca hecha por el maestro Pedro Chacón. Edición y estudio al cuidado de Ana María Carabias Torres, Salamanca, Universidad, 1990.
- Chappel 1981
Miles L. Chappel, "Missing pictures by Lodovico Cigoli", *Paragone*, XXXII, 373, (1981), pp. 54-104.
- Chappel 1984
Miles L. Chappell, *Cristofano Allori 1577-1621*, cat. exp., Florencia, Palazzo Pitti, Julio Octubre 1984.
- Chartier 1988
Roger Chartier, *Cultural history: between practices and representations*, Cambridge, Polito Press, 1988.
- Chavod 1971
F. Chavod, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Turín, 1971.
- Checa 1994
Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica. Uso y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.
- Cherry 1999
Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.
- Chiarini & Padovani 2003
Marco Chiarini & Serena Padovani, *La Galleria Palatina e gli appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Florencia, Centro Di, 2003.
- Chiusa 2001
Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*, Milano, Electa, 2001.
- Chong & Kloeck 1999
A. Chong & W. Kloeck, *Still-Life Paintings from the*

Netherlands 1550-1720, cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 1999.

Ciardi & Mugnaini 1991

Roberto Paolo Ciardi & Alberto Mugnaini *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991.

Ciardi 1968

Roberto Paolo Ciardi, *Giovanni Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.

Ciardi 1973

Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti. A cura di Roberto Paolo Ciardi*. Firenze, Marchi & Bertolli, 1973.

Cifanni & Monetti 1990

Arabella Ciffani & Franco Monetti "I piaceri dei curiosi. Il medico Giacomo Francesco Arpino (1608-1684) e il suo "Museo", *Arte y artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore 1990, pp. 39-69.

Cifanni & Monetti 1993

Arabella Ciffani & Franco Monetti, *Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra sei e settecento in piemonte*, 2 vols. Turin, Fondazione Pietro Accorsi, 1993.

Cifanni & Monetti 1995

Arabella Ciffani & Franco Monetti, "Two unpublished paintings by Pietro da Cortona and Giovanni Francesco Romanelli from the collection of Amedeo dal Pozzo", *The Burlington Magazine*, CXXXVII (1995), p. 612-616.

Cifanni & Monetti 1996

Arabella Ciffani & Franco Monetti, "I Principi dal Pozzo della Cisterma mecenati e collezionisti", *La quadreria e gli ambienti aulici di Palazzo Cisterna*, Turin 1996.

Cifanni & Monetti 2000

Arabella Ciffani & Franco Monetti, "Amedeo dal Pozzo, marchese di Voghera, committente e collezionista di Guercino a Torino", *Studi di Storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano, Electa, 2000.

Cifanni- Monetti-Pepper 1990

Arabella Cifani, Franco Monetti y Stephen Pepper, "A new altar-piece by Guido Reni", *The Burlington Magazine*, 1050, CXXXII (1990), pp. 634-636.

Cinotti 1968

Mia Cinotti, *La obra pictórica completa de El Bosco*, Barcelona Noguer 1968 (1° ed Milán Rizzoli 1965).

Claretta 1887

Gaudenzio Claretta, "Inclinazioni Artistiche di Carlo Emanuele di Savoia e de' suoi figli", *Atti della Società di Archaeologia e Belle Arti per le Provincia di Torino*, V, (1887), pp. 330-360.

Colección Banco Urquijo 1982

Colección Banco Urquijo. Pintura, Dibujo, Escultura, Madrid, Fundación Banco Urquijo, 1982.

Coliva 1998

Anna Coliva, "Casa Borghese. La Committenza artistica del cardinal Scipione", *Bernini Scultore, La Nascita del Barocco in casa Borghese*, cat. exp. Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998, pp. 390-420.

Coloma 1625

Carlos Coloma, *La guerra de los estados Bajos desde el año 1588 hasta el de 1599*, Amberes, 1625.

Colomer 2004

José Luis Colomer, "Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista", *Symposium Internacional Velázquez. Actas. Sevilla 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2004.

Comincini 1994

M. Comincini, "Collezionismo e imprenditori nella Milano del Seicento: la quadreria di Giovanni Battista e Carlo Porro", *Artes. Periodico annuale di storia delle arti*, 2, 1994, pp. 221-228.

Conca 1793

Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'Attenzione del curioso Viaggiatore; di Don Antonio Conca socio delle Reali Accademie fiorentina e de Georgofili, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1793.

Conti & Ferrario 2001

Paola Barbara Conti & Patrizia Ferrario, *Un giorno al Castellazzo degli Arconati. Guida Storico-artistica alla Villa e ai suoi giardini*, Milano Anthelios Edizioni, 2001.

Conti 1995.

Paola Barbara Conti, "Galezzo Arconati, Francesco Callone, Carlo Francesco Nuvolone, Carlo Garavaglia a Cuggiono, appunti e riflessioni", "Florilegium" *Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano, Electa, 1995, pp. 174-177.

Cooper 1980

La decadencia Española y la Guerra de los Treinta años 1610-1648-59, J. P. Cooper (dir). *Historia del Mundo Moderno*, Tomo IV, ed española Barcelona Ramón Sopena 1980.

Coppa 1970

Simonetta Coppa, "Federico Borromeo Teorico d'arte. Annotazioni in margine al *De pittura Sacra et al Museum*", *Arte Lombarda*, XV, 2, 1970, pp. 65-70.

Coppa 1977

Simonetta Coppa, "Due Opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637", *Arte Lombarda*, 47-48, (1977), pp. 147-48.

Corbo 1967.

Anna María Corbo, "I pittori della cappella Paolina in S. Maria Maggiore", *Palatino*, XI, 1967, pp. 301-313.

Cordero Alvarado 1990

Pedro Cordero Alvarado, *Leganés Heráldico*. Madrid. 1990.

Córdoba 1992

- J. M. Córdoba, "Peeter Snayers: un testigo de la guerra de los Treinta Años", *Álbum Letras y Artes*, 30 (1992), pp. 35-47.
- Corella 1981
Pilar Corella Suárez, "Orígenes históricos del marquesado de Leganés y su primer titular: Don Diego Messía de Guzmán", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1981), pp. 131-136.
- Corjeno 1999
P. Cornejo, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea (Valladolid, 1539), y el tema áulico en la obra de fray Antonio de Guevara*, Santander 1999.
- Crasso 1683
Elogii di capitani illvtri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura, Venezia Presso Combi, e Là Nouú, 1683.
- Crespo & Herrero Sánchez 2002.
España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVII), Ana Crespo Solana Manuel Herrero Sánchez, (Coords.), Córdoba, Universidad, 2002, pp. 137-165.
- Crivelli 1868
G. Crivelli, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo. Sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milán, 1868.
- Crowe & Cavalcaselle 1908
S. A. Crowe y G. B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVII*, Florencia, Succesori de Monnier, 1908.
- Cruzada Villamil 1874
Gregorio Cruzada Villamil, *Rubens diplomático Español sus viajes á España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón* Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro 1874. (publicado de nuevo sin el catálogo de pinturas en José Luis Sánchez (ed.) *Gregorio Cruzada Villamil. Los viajes de Rubens a España. Oficios diplomáticos de un pintor*, Madrid, Miraguano, 2004.
- Cruzada Villamil 1885
Gregorio Cruzada Villamil, *Anales de la vida y de las Obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885.
- Curtis 1883
Charles.B. Curtis *Velázquez and Murillo: A descriptive and Historical catalogue*, Nueva York, 1883.
- Cust 1900
Lionel Cust, *Anthony Van Dyck: An Historical Study of His Life and Works*, Londres, 1900.
- Cuvelier & Lefevre 1937
Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires des Pays Bas. Suplément, (1598-1700), Bruselas, 1937.
- Cuvelier 1944-1946
J. Cuvelier, "Peeter Snayers peintre des batailles (1592-1667): notes et documents pour servir à sa briographie", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de rome*, 23 (11944-1946), pp. 25-70.
- D'Hulst & Vandenven 1989
R. A. D'Hulst & M. Vandenven, *Rubens The old Testament. Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard III*, London, Harvey Miller, 1989.
- dal Rè 1726.
Marco Antonio dal Rè, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello Stato di Milano*, Milán, 1726.
- Davies 1961
Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, Londres, Publications Dept. The National Gallery, 1961.
- de Andrés 1964
Gregorio de Andres, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, tomo VII, El Escorial, 1964
- de Andrés 1965
Gregorio de Andres, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, El Escorial, 1965.
- De Andres 1971
Gregorio de Andrés, "Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial", *Archivo Español de Arte*, XLIV 173 (1971), pp. 49-64
- de Andrés 1974
Gregorio de Andres, "La despedida de Carlos Estuardo, príncipe de Gales, en el Escorial (1623) y la columna Trofeo que se levanto para Perpetua Memoria", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, X, (1974), pp. 113-133.
- De Andrés 1986
Gregorio de Andrés, "La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira", *Hispania*, XLVI (1986), pp. 587-635
- De Antonio 1987
Trinidad de Antonio, *Pintura Española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carraval y Diego de Urbina*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- De Antonio 1999
Trinidad de Antonio, "La pintura anterior al siglo XIX", en *El arte en el Senado*, Madrid, Secretaría General del Senado 1999.
- De Carlos 2003
Maricruz de Carlos Varona, "El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613), en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, Fernando Villaverde editores, 2003. pp. 247-273
- De Carlos 2004
Maricruz de Carlos, "Sobre el supuesto boceto de Las Meninas y algunos otros velázquez que poseyó el Duque de Arcos (1729)", en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, pp. 329-341.
- De Carlos 2005
Maricruz de Carlos, "Al modo de los Antiguos", *Las colecciones artísticas de Juan Fernández de*

- Velasco, VI Condestable de Castilla”, en Begoña Alonso, Maricruz de Carlos y Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad, 2005.
- De Frutos 2005
Leticia de Frutos Sastre, *El VII marqués del Cario (1629-1687) Mecenas y coleccionista de las Artes*, Tesis Doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2005.
- De Grazia 1984.
D. de Grazia *Correggio and his Legacy: Sixteenth Century Emilian Drawings*, Washington National Gallery of Art, 1984.
- De la Fuente et al. 2006
José de la Fuente Martínez, Jose Luis Merino Gorospe, Rocio Salas Almela, Ana Sánchez-Lassa de los Santos, *Museo de Bellas Artes de Bilbao, Boletín*, 2 (2006), pp. 17-64.
- Delen 1959
A. J. J. Delen, “Cornelist van der Geest: Een groot figuur in de geschiedenis” Antwerpen, V, (1959), pp. 59-71
- De Logu 1962
Giuseppe De Logu, *Natura Morta Italiana*, Bergamo 1962.
- De Maeyer 1955
M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Bruselas 1955.
- De Marchi & van Miegroet 1994
Neil De Marchi & Hans J. van Miegroet, “Art , value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century”, *Art Bulletin*, LXXV (1994), pp. 451-464
- De Marchi & van Miegroet 1998
Neil De Marchi & Hans J. van Miegroet, “Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), pp. 81-111.
- De Nelis 1992
H. de Nelis, *Inventaire Analytique des Archives de l’audience et des papiers d’état*, Bruxelles, 1992.
- De Nelis 1992b
H. de Nelis *Inventaire des lettres missives du fonds des papiers d’état et de l’audience 1531*
- De Schepper & Parker 1986
H. De Schepper & G. Parker “Los procesos de toma de decisión en el gobierno de los Países Bajos católicos bajo los Archiduques, 1596-1621”, en G. Parker (ed.), *España y los Países Bajos (1559-1659)*, Madrid, 1986, pp. 225-244
- De Vecchi 1972
Pierluigi de Vecchi, *La obra pictórica completa de Rafael*, Noguer Barcelona-Madrid 1982, (1º ed. Milán, Rizzoli, 1966).
- De Vecchi 1974
Pierluigi de Vecchi, *La obra pictórica completa de Tintoretto*, Barcelona, Noguer, 1974. (1º ed. Milán, Rizzoli, 1970).
- Decoteau 1992
Pamela Hibbs Decoteau, *Clara Peeters*, Colonia 1992.
- Delaforce 1982
Angela Delaforce “The collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II, *The Burlington Magazine*, CXXVI / 957 (1982), pp. 742-52.
- Deleito Piñuela 2005
José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial 2005, (1º ed. 1986).
- Delen 1959.
A. J. J. Delen, “Cornelist van der Geest: Een groot figuur in de geschiedenis”, Antwerpen, V, (1959), pp. 59-71.
- Denucé 1931
J. Denucé *Art-export in The 17th century in Antwerp. The firm Folchoudt*, (Sources of the History of Flemish Art, I), Amberes, 1931
- Denucé 1932
J. Denucé, *De Antwerpsche Konstkamers. Inventarissen van kunstverzameelingen te Antwerpen in de 16 en 17 eeuwen (Bonnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, II)*, Amberes, 1932.
- Descripción de los Ornatos 1789
Descripción de los Ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltacion al trono de los reyes nuestros señores don Carlos III y doña Luisa de Borbón y la jura del serenísimo señor don Fernando, príncipe de Asturias. De orden superior en la imprenta Real de Madrid 1789.
- Díaz Moreno 2000
Teoría y práctica del arte de la guerra en el siglo XVII hispano. Julio César Firrufino y la artillería”, *Anales de Historia del Arte*, 10 (2000), pp. 169-205.
- Díaz Padrón 1965a
Matías Díaz Padrón, “Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austria”, *Archivo Español de Arte*, núm. 151 (1965), pp. 229-244.
- Díaz Padrón 1965b
Matías Díaz Padrón, “Algunos retratos más de Gaspar de Crayer”, *Archivo Español de Arte*, 152 (1965), p. 291-299.
- Díaz Padrón 1967
Matías Díaz Padrón, “Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: La Inmaculada del Marqués de Leganés”, *Archivo Español de Arte*, XL, 157 (1967), pp. 1-13.
- Díaz Padrón 1968
Matías Díaz Padrón, “Gaspar de Crayer en el Monasterio de San Francisco de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, XLI, 161 (1968), p. 17-28
- Díaz Padrón 1970

- Matías Díaz Padrón, “La cacería de venados de Rubens para el Ochavo del Alcázar en Méjico, *Archivo Español de Arte*, XLIII, n° 170 (1970), pp. 131-150.
- Díaz Padrón 1975
Matías Díaz Padrón *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I, Escuela Flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- Díaz Padrón 1976
Matías Díaz Padrón, *Pintura Flamenca en España*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1976.
- Díaz Padrón 1977a
Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado, Studia Rubeniana I. Dibujos de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977.
- Díaz Padrón 1977b
Matías Díaz Padrón, “Obras de Guillaume van Herp en España, I”, *Archivo Español de Arte*, n° 200, L (1977), p. 369.
- Díaz Padrón 1979
Matías Díaz Padrón, “Un retrato ecuestre de don Diego de Messia, de Pierre Snayers, y un san Pedro penitente de Gerard Seghers, en Castres y la catedral de Sevilla”, *Goya*, 1979, 152, pp. 78-82.
- Díaz Padrón 1980
Matías Díaz Padrón, “Un paisaje de Joost de Momper inédito en el Banco de Urquijo”, *Archivo Español de Arte*, LIII, 1980, pp. 118-119.
- Díaz Padrón 1981
Matías Díaz Padrón, “Presencia y obra de Gerard Seghers en la España de los Austrias”, *Coloquio científico sobre las aportaciones recíprocas entre España y los Países Bajos españoles*, Bruselas 24-26 de noviembre de 1981.
- Díaz Padrón 1984
Matías Díaz Padrón, “Una Pintura de Pierre Pourbus Atribuida a Benaert de Ryckere”, *Archivo Español de Arte*, 226 (1984), pp. 185-189.
- Díaz Padrón 1985
Matías Díaz Padrón, “Varias Tablas Inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, Identificadas en la Iglesia de Santo Domingo”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 31, pp. 537-551.
- Díaz Padrón 1989
Matías Díaz Padrón, “La Piedad (Lamentación sobre Cristo Muerto) de van Dyck en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urtekaria / Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao 1989, pp. 41-53.
- Díaz Padrón 1990
Matías Díaz Padrón, “Une Annonciation inédite de Jan Erasmus Quellinus à Madrid”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten*. 1990, pp. 295-301.
- Díaz Padrón 1995
Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens e el Museo del Prado. Catálogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- Díaz Padrón 2008
Matías Díaz Padrón, “Dos pinturas de David Rijkaert III identificadas en la colección del marqués de LEganés: La anunciación y la Adoración de los Reyes”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, (2008), pp. 81-83.
- Díaz Padrón 2008b
Matías Díaz Padrón, “Van Dyck: Un nuevo retrato de Ambrosio Spínola identificado en España”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI 322 (2008), pp. 165-173.
- Dickens 1977
A. G. Dickens, *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, Londres, 1977.
- Díez del Corral 1979
Luis Díez del Corral, *Velázquez la Monarquía e Italia*, Madrid, Espasa Calpé, 1979.
- Domínguez Carrascal 1916
J Domínguez Carrascal, *Retrato de la condesa de Monte-Rey pintado en Roma por Velázquez*, Madrid 1916.
- Domínguez Ortiz & Aguilar Piñal 1976
Antonio Domínguez Ortiz & Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla IV, El Barroco y la Ilustración*, Sevilla, Universidad, 1976.
- Domínguez Ortiz 1963
Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad Española del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1963 (reed. 1970).
- Domínguez Ortiz 1971
Antonio Domínguez Ortiz: *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Ariel, Barcelona, 1971.
- Domínguez Ortiz 1973
Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973.
- Domínguez Ortiz 1985
Antonio Domínguez Ortiz, *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1985.
- Domínguez Ortiz 1991
Domínguez Ortiz “La nobleza cortesana en el Antiguo Régimen” en A.. Alvar Ezquerra (coord), *Visión histórica de Madrid (siglos XVI a XX)*, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Madrid, 1991, pp. 35-37
- Domínguez Ortiz 1995
Domínguez Ortiz “La nobleza como estamento y grupo social en el siglo XVII” en Nobleza y Sociedad en la España Moderna, Noble Fundación Central Hispano, Madrid, 1995, pp. 119-133.
- Dominguez-Fuentes 2002.
Sophie Dominguez-Fuentes, *Les collections de l'Infant don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio*, Tesis doctoral inédita, Université Paris IV, Histoire de l'Art et Archéologie, 2 Febrero 2002.
- Dominguez-Fuentes 2003.
Sophie Dominguez-Fuentes, “Las dos subastas

- parisienses de la Galería Salamanca (1867 y 1875)", *Goya*, 295-296, (2003), pp. 305-311.
- Donò 1976
A. Donò, "Scipione da Gaeta 1545.1598. Il Pittore della Madonna della Divina Provvidenza", en *Barnabiti Studi* 12, (1996), p. 1.
- Dorati 1967
A. C. Dorati "Gli scultori della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore", *Commentari*, XVIII (1967), pp. 231-260.
- Du Gue Trapier 1957
Elisabeth du Gue Trapier, "The school of Madrid and Van Dyck", *The Burlington Magazine* 99b (1957), pp. 265-273.
- Duverger 1971
Erik Duverger, "De verzameling schilderijen van de Antwerpse zijde en tapijthandelaar Peter van Hecke de Jonge, schoobroer van P. P. Rubens naar en inventaris van 1646", *Jaarboek Koninklijke Museum Schone Kunsten, Antwerpen*, 1971, pp. 143-173.
- Duverger 1984-2004
Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw (Fontes Historiae Artium Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden)*, XIII tomos, Bruselas, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984-2004.
- Duverger 1999
Erik Duverger "Antoon van Dyck dans les inventaires arnverois du XVII^e siècle relatifs à l'art", *Jaarboek Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1999, pp. 21-39.
- Echevarría 1989
Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, "Estado moderno e integración político-económica: La unión de armas en Flandes (1625-1632)", *Actas del I Symposium Internacioal: Estado y Fiscalidad en el Antiguo Régimen en Cremades Griñán* (ed.) Murcia, 1989, pp. 381-392.
- Echevarría 1998
Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, *Flandes y la Monarquía Hispánica 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998.
- Echevarría 1999
Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, "Los archiduques y su tiempo (1599-1633)", *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999.
- Egido 1973.
Teófanos Egido, *Sátiras políticas de la España Moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Eisler 1977
Colin Eisler, *Painting from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*, Londres, 1977.
- Ekserdijan 1997
David Ekserdijan, *Correggio*, New Haven- London Yale University Press, 1997.
- Elewijt 1962
Rubens Diplome, cat. exp., Elewijt, Chateau Rubens, 1 julio 15 septiembre 1962.
- Elliott & Peña 1981
John H. Elliott & José F. de la Peña, *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares*, II Vols., Madrid, Alfaguara, 1981.
- Elliott 1990
Elliott 1998
John Huxtable Elliot, *El Conde Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998. (1^o ed. Londres, Yale University, 1980, 2^o ed. Barcelona, Crítica, 1998).
- Elsner & Cardinal 1994
J. Elsner y R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- Enciso Alonso-Muñumer 2002
Isabel Enciso Alonso Muñumer, *Linaje, poder y cultura: el Virreinato de Nápoles a comienzos del siglo XVII: Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2002.
- Engert 1881
R. von Engert, *Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, 3, Bände I: Italienische, spanische und französische Schulen*, Viena, 1881.
- García de Enterría & Redondo 1996
M^a C. García de Enterría & A. Redondo (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional (Alcalá de Henares 8, 9 y 10 de junio de 1995, París – Alcalá de Henares, 1996*.
- Ertz 1979
Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Colonia, 1979.
- Ertz 1986
Klaus Ertz, *Joost de Momper der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1986.
- Ertz 2000
Klaus Ertz. *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen, 2000.
- Españoles Ilustres 1791
Retratos de los Españoles Ilustres con un epitome de sus vidas, Madrid, imprenta Real, 1791.
- Essen 1944
A. van der Essen, *Le cardinal Infant et la Politique européenne de l'Espagne (1609-1634)*. Bruselas-Lovaina, 1944.
- Essen Viena Amberes 1997-1998,
Pieter Breughel le Jeune (1564-1637/8 – Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), cat. exp. Essen, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, 16 agosto 16 noviembre 1997 / Viena, Kunsthistorisches Museum 9 diciembre 1997 14 abril 1998 / Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 mayo – 6 julio 1998.

Esteban Estríngana

A. Esteban Estríngana, *Guerra y finanzas en los Países Bajos católicos: de Farnesio a Spinola (1530-1630)*, Madrid, Ediciones Laberinto 2002.

Esteban Estríngana 1998

Alicia Esteban Estríngana, "La crise politique de 1629-1633 et le début de la prééminence institutionnelle de Pierre Roose dans le gouvernement général des Pays Bas Catholiques", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 76 (1998), pp. 939-977.

Esteban Estríngana 2002

Alicia Esteban Estríngana, "Guerra y redistribución de cargas defensivas. La Unión de Armas en los Países Bajos católicos", *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 49-98.

Esteban Estríngana 2004

Alicia Esteban Estríngana, "Las Provincias de Flandes y la Monarquía de España. Instrumentos y fines de la política regia en el contexto de la restitución de soberanía de 1621", *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, (ed Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano y Bernardo J. García García), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp.215-245.

Esteban Estríngana 2005

Alicia Esteban Estríngana, *Madrid y Bruselas, Relaciones de gobierno en la etapa post-archiducal (1621-1624)*, Lovaina, Leuven University Press, 2005.

Esteban Piñeiro 2004

M. Esteban Piñeiro, "Instituciones para la formación de los técnicos", en Silva Suárez, M. (ed), *Técnica e ingeniería en España I. El Renacimiento*, Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2004, pp. 198-202.

Estébanez Calderón 1885

Serafin Estébanez Calderón, *De la conquista y pérdida de Portugal*, II tomos, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885.

Ewing 1990

D. Ewing, "Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's pand" *The Art Bulletin*, 73, 1990, 558-584

Falomir 1998

Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado 13 octubre 1998-10 enero 1999, pp. 203-228.

Falomir 2007

Miguel Falomir Faus, "Tintoretto. Retratos", en *Tintoretto*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado 30 enero 13 marzo 2007

Fama Postuma 1636

Fama Postuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Feliz de Vega Carpio. Y elogios panegiricos a la inmortalidad de su nombre. Escritos por lo mas esclarecidos ingenios.

Solicitados por el Doctor Ivan Perez de Montalvan que al Excelentissimo señor Duque de Sessa, Heroyco, Magnifico, y Soberano Mecenas del que Yace. Ofrezge, presenta, sacrifica y Consagra, En Madrid, en la Imprenta del Reyno, A costa de Alonso Pérez de Montalbán, Año 1636.

Faranda 1986

Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma, 1986.

Faré 1962

Michel Faré, *La Nature Morte en France son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, Ginebra, 1962

Faré 1974

Michel Faré, *Le grand siècle de la Nature morte en France. Le XVIIe siècle*, Paris-Friburgo, 1974

Fayard 1982

Janine Fayard, *Los miembros del Consejo de Castilla 1621-1716*, Madrid, 1982.

Ferino Pagden & Zacan 1989

Sylvia Ferino Pagden y María Antonietta Zacan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Florencia, Cantini Editore, 1989.

Ferino-Padgen 1999

Sylvia Ferino Pagden, "Il ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia a Viena. Considerazioni storico artistiche", *Tiziano. Técnicas y restauraciones. Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo nacional del Prado los días 3,4 y 5 de junio de 1999*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, p. 73-85.

Fernández de los Ríos 1975 (1876)

A. Fernández de los Ríos: *Guía de Madrid*, Madrid, 1975

Fernández Bayton 1969

Gloria Fernández Bayton, *Museo del Prado, Principales Adquisiciones 1958-59*, Madrid, Museo del Prado 1969.

Fernández Duro 1903.

Cesareo Fernández Duro, *El último almirante de Castilla*, Madrid 1903

Ferrario 1996

Patrizia Ferrario, *La regia villa: Il Castellaazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Milano, Rotary Club Bollate Nirone, 1996.

Ferro 2003

Filippo María Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano dell '600*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2003.

Fetis 1867

E. Fetis, "Batailles de Piere Snayers, nouvellement acquises par le Musée de Bruxelles", *Bulletin es Commissions royales d'art et d'archeologie*, 1867, pp. 185-228.

Ffoulkes 1912

Constance J. Ffoulkes, "Ein unbekannter Brief des Malers Parrasio Micheli", *Monatsbte für Kunstwissenschaft*, V, (1912) pp. 429-431.

Fiestas y singulares favores 1624

- Las fiestas y singulares favores que a Don Diego Hurtado de Mendoza, señor de Lacorçana, Embaxador extraordinario de su Magestad del Rey Catolico nuestro señor al serenissimo Rey de la gran Bretaña, se le hizieron en la jornada que de España hizo, acompañando a lserenissimo señor Príncipe de Gales, a Inglaterra, con licencia.* En Madrid, Por Luis Sanchez, 1624
- Filipczaak 1987
Z. Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987, p. 47-72.
- Findlen 1994
P. Findlen, *Possessing nature. Museums, collecting and scientific cultura in early Modern Italy*, Los Angeles, 1994.
- Fiorio & Garberi 1987
Maria Teresa Fiorio & Mercedes Barger, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milán, Electa, 1987.
- Fiorio 1985
Maria Teresa Fiorio, *Le Chiese di Milano*, Milano, Electa, 1985.
- Formicovia 1981
Tamara Formicovia, "I dipinti di Jacopo Bassano e dei suoi figli Francesco e Leandro nella collezione dell'Ermitage", *Arte Veneta*, XXXV, 1981, 84-94.
- Forni 1997
Marica Forni, *Il palazzo regio ducale di Milano a metà del Settecento: considerazioni sulla residenza*, Milano, Civiche raccolte d'arte applicata ed incisioni, Castello Sforzesco 1977.
- Forte 1932.
F. Forte, *Archintea laus, Giunte e note alla genealogia degli Archinto patrizi milanesi pubblicata da Pompeo Litta*, Milano, Arti Grafiche Rovida & Gadda, 1932.
- Foucart 1983
J. Foucart "Quelques oeuvres de Gerard Seghers", *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk 1983, pp. 89-93.
- Francis 1960
H. S Francis "Diana an her Nymphs Departing for the Chase", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 48 (1960), p. 19-27.
- Bertaut 1659
Francisco Bertaut, *Diario del viaje de España*, 1659, en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, Aguilar, 1959 (2º ed. Madrid Aguilar 1962).
- Frangi 1998
Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, Umberto Allemandi & C, 1998.
- Frankfurt 1989
Guido Reni und Europa, Ruhn und Nachrume, Sybilla Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Erich Scelerer (dirs), Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1989.
- Franklin 1994
David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of*
- Rosso Fiorentino*, New Haven and London, New Haven - London, University Press, 1994
- Franklin 2003
David Franklin, *L'art de Parmesan*, New Haven - Londres, Yale University Press, 2003.
- Franquart & Puteanus 1623
Jacques Franquart y Erycius Puteanus, *Pompa Funebris optimi potentissimiq. Peipis Alberti Pii, Archiducis Austriae Ducis Burg. Bra.*, Bruselas, 1623.
- Fredberg 1963
S. J. Fredberg, *Andrea del Sarto*, 2 vols. Cambridge, Massachussets, The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- Fredericksen 1982
Burton B. Fredericksen, *Catalogue of the paintings in the J. Paul Getty Museum*, Malibú, 1972.
- Freedberg 1981
David Freedberg, "The origins and rise of the flemish madonnas in flower garlands. Decoration and Devotion", *Münchner jahrbuch der bildenden kunst*, XXXII, 1981, pp. 115-150.
- Freedberg 1984
David Freedberg, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VI The life of Christ after the passion*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1984.
- Freedberg 1984b
David Freedberg, "Review of "Jan Brueghel der Altere" by Klaus Ertz", *The Burlington Magazine*, 126 (1984), pp. 575-577.
- Freedberg 1989
David Freedberg, "Cassiano Natural Historian", en *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo: Cassiano naturalista*, Ivrea, Olivetti, 1989, pp. 10-15.
- Friedländer (1924-37) 1967-1976
Max Julius Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 vols., Leiden, 1967-1976.
[Vol. I (1967): *The van Eycks, Petrus Christus*, Erwin Panofsky (Intro.), Nicole Veronee-Verhaegen (ed.); Vol. II (1967): *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle* Nicole Veronee-Verhaegen (ed.); Vol. III (1968): *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Nicole Veronee-Verhaegen (ed.); Vol. IV(1969): *Hugo van der Goes*, Nicole Veronee-Verhaegen (ed.); Vol. V (1969): *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, G. Lemmens (ed.); Vol. VI (2 tomos, 1971): *Hans Memlinc and Gerard David*, Nicole Veronee-Verhaegen (ed.); Vol. VII: *Quentin Massys*, H. Pauwels (ed.); Vol. VIII (1971): *Jan Gossart and Bernart van Orley*, H. Pauwels y S. Herzog, (eds.); Vol. IX (tomo 1, 1972; tomo 2, 1973): *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, Henri Pauwels (ed.), Monique Gierts (asist.); Vol. X (1973): *Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time*, G. Lemmens (ed.); Vol. XI (1974), *The Antwerp mannerists, Adriaen Isenbrant*, Henri Pauwels (ed.), Anne-Marie Hess (asist.); Vol. XII (1975), *Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst*, H. Pauwels y G. Lemmens(eds.), Monique Gierts (asist.); Vol. XIII (1975), *Antonis Mor and his*

contemporaries H. Pauwels y G. Lemmens(eds.), Monique Gierts (asist.); Vol. XIV (1976): *Pieter Bruegel*, Henri Pauwels (ed.)]

Friedländer 1924-1937

Max Julius Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 Vols., Berlín, 1924-1937.

[Vol. I (1924): *Die van Eyck, Petrus Christus*; Vol. II (1924): *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*; Vol. III (1925): *Dierick Bouts und Joos van Gent*; Vol. IV (1926): *Hugo van der Goes*; Vol. V(1927): *Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch*; Vol. VI (1928): *Memling und Gerard David*; Vol. VII (1929): *Quentin Massys*; Vol. VIII (1930): *Jan Gossart, Bernart van Orley*; Vol. IX (1934): *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*; Vol X (1934): *Lucas van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit*, Vol. XI (1934): *Die Antwerpener Manieristen, Adriaen Ysenbrant*; Vol. XII (1935): *Pieter Coecke, Jan van Scorel*; Vol. XIII (1936): *Anthony Mor und seine Zeitgenossen*; Vol. XIV (1937): *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*].

Friedländer 1934

Max. J. Friedländer "Willem Key als Porträtmaler", *Pantheon*, 13 (1934) 230-236.

Fry 1927

Roger Fry "Flemish Pictures at Burlington House", *The Burlington Magazine*, L (1927), p. 142.

Gachard 1856

L. P. Gachard, *Actes des Etats Généraux de 1632*, II, Bruselas, 1856.

Gachard 1877

M. Gachard, *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*, Bruselas, Office de Publicité, 1877.

Galassi 1992

Maria Clelia Galassi, "I Lombardi e i loro amici genovesi: pittori e collezionisti fra Genova e Milano, 1610-1630", Procaccini Cerano Morazzone. Dipinti Lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi, cat. exp., Genova, Galleria di Palazzo Bianco 2 luglio - 30 settembre 1992, pp. 11-20.

Gállego 1976

Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976.

Galleria degli Uffizi 1980

Gli Uffizi. Catalogo Generale, Florencia, Centro Di, 1980.

Galeria del Archivescopato di Milano 1999

Galerie e Musei di Milano. Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa 1999.

García Carrafa 1948-1949

Alberto y Arturo García Carraffa, *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*, Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1948-1949, 86 tomos.

García Cubero 1992

Luis García Cubero, *Bibliografía Heráldico genealógica*

nobiliaria de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1992

García de la Montoya 1911

Gracián García de la Montoya, *La Casa de la Infanta de España Doña Isabel de Borbón*, Madrid, R. Velasco, 1911.

García Felguera 1991

Marisantos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.

García García 1996

Bernardo García García, *La pax hispánica: política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996.

García García 2000

Bernardo García García, "Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción", *Reales Sitios*, 143 (2000), pp. 16-27.

García García 2003

Bernardo García García, "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645), en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, José Luis Colomer (ed.), Madrid, Fernando Villaverde editores, 2003, pp. 135-159.

García García 2006

Bernardo García García, "Las guerras de Flandes en la Prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo", en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Bernardo J. García García (dd.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Editorial Complutense, 2006, pp. 247-288.

García Hernán 1992

David García Hernán, *La Nobleza en la España moderna*, Madrid, Itsmo, 1992.

García Mercadal 1959

García Mercadal 1962

J. García Mercadal (ed.), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, III tomos, Madrid, Aguilar, 1959 (2º ed. MADRID Aguilar 1962).

Gascón de Torquemada 1789

Gerónimo Gascón de Torquemada, *Nacimiento, vida prisión y muerte de don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, Conde de la Oliva por Gerónimo Gascón de Torquemada, Aposentador de S. M. y de la Cámara del Serenísimo señor Infante don Carlos, su amigo y testigo de vista a todo quanto aquí se refiere. Dala a la Luz D. Antonio Valladares de Sotomayor*. Con privilegio Real, en Madrid por Blas Román, 1789.

Gascón de Torquemada 1991

Gerónimo Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, Ed. Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila Marqués de la Floresta, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

Gatti et al. 1999

Il Palazzo Aresé Borromeo a Cesano Maderno, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, testi di Maria Luisa Gatti Perer,

Andrea Spiriti, Serena Ventafridda, Luana Redaelli, Cisinello Balsamo, Istituto per la Storia dell'Arte Lombardo 1999.

Gaya Nuño 1948

Juan Antonio Gaya Nuño, *Zurbarán*, Barcelona, Aedos, 1948.

Gaya Nuño 1964

J. A. Gaya Nuño, *Pintura Europea perdida por España. De van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964.

Gaya Nuño 1968

J. A. Gaya Nuño, *Historia de los Museos de España*, (2ª ed.), Madrid, 1968.

Gayangos 1875-1893

Pascual de Gayangos, *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish language in the British Library*, 4 vols. Londres 1875-1893.

Geddò 1998-1999

Cristina Geddò, "La collezione di Francesco Cairo: Vincende "Post Mortem" ", *Archivio Storico Lombardo*, CXXIV/CXXV, (1998-1999), pp. 155-153.

Geddò 2001

Cristina Geddò, *Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento: I Durrini conti di Monza*, *Artes. Periodico Annuale di storia della arti*, num 9 (2001), pp. 41-124.

Gemäldegalerie Berlin 1986

Gemäldegalerie Berlin Gesamtverzeichnis der Gemälde. Complete Catalogue of the Paintings, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1986.

Gemäldegalerie Berlin 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, 1996.

Génard 1865

Pierre Génard, "De nalatenschap van P. P. Rubens", *Antwerpsch Archievenblad*, II, Amberes, 1865.

Génova 1955

Cento opere di van Dyck, cat. expo. Génova, Palazzo della Accademia, 1955.

Gentile 1997

Luisa Clotilde Gentile. "Araldica e committenza nell'opera del Moncalvo a Casale", en *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625)*, cat. exp. Giovanni Romano y Carla Enrica Spantigati (dir.), Casale, 1997.p. 35-38.

Ghiotto 1969

Renato Ghiotto, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milán Rizzoli, 1969.

Giampaolo & Muzzi 2003

Mario di Giampaolo & Andrea Muzzi, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, Florencia, Leo s. Olschki Editore, 2003.

Giampaolo 1991.

Mario di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo Completo*, Firenze, Cantini, 1991.

Giannazzo di Pamparato

V. E., Giannazzo di Pamparato, *El Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Turín, 1891.

Gibson 1992

W. S. Gibson, "Verbeeck's grotesque wedding feasts: Come reconsiderations", *Similiours*, 21 (1992), pp. 29-39.

Gil Salinas 1994

R. Gil Salinas, *Arte y coleccionismo privado en valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1994.

Gisignies 1882

Catalogue des Tableaux Anciens des Écoles flamande & Hollandaise composant la Galerie de seu M. Le vicomte Bernard du Bus de Gisignies Sénateur, Directeur du Musée d'histoire naturelle, membre de l'Académie de Belique et Membre de la Commission directrice des Musées royaux; dont la vente, pour cause d'indivision, aura lieu en son hotel 10 rue de méridien, a Bruxelles les mardi 9 et mercredi 10 maio 1882 a deux heures précises, Bruselas, M. Frij, Olivier, 1882.

Giuliani 1997

M. Giuliani, "Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo", *Bollettino Storico Cremonese*, IV 1997, pp. 157-198.

Glasgow Art Gallery 1961

Dutch and Flemish neterlandisch and German Paintings, Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, 1961.

Glück 1931

G. Glück, *van Dyck, Des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen*, (Klassiker den Kunst 13), Stuttgart, Berlín 1931

Glück 1933

G. Glück, *Rubens van Dyck und ihr kreis*, Viena, Schroll, 1933.

Glück 1940

G. Glück, "Rubens as portrait painter", *The Burlington Magazine*, LXXVI, (1940), pp. 173-183.

Goffen 1989

Rosa Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989.

Goldberg 1992

Edward L. Goldberg, "Spanish Taste. Medici Politics, and a lost Chapter in the History of Cigoli's Ecce Homo", *The Burlington Magazine*, 1067 (1992), pp. 102-110.

Gómez de Mora 1632

Juan Gómez de Mora, *Relación del juramento que hizieron los Reinos de Castilla i Leon al Ser^{mo} Don Baltasar Carlos Principe de las Españas y Nuevo Mundo*.Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1632.

Gómez Moreno 1960

Manuel Gómez Moreno, "Los Borrachos y otras notas velazqueñas", *Varia Velázquez*, I, Madrid 1960, pp. 688-691.

- González Enciso y Usunáriz Garayoa 1999
Agustín González Enciso & Jesús María Usunáriz Garayoa (Dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Euns, 1999.
- González Asenjo 2005
Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- González López & Martí Ayxelá 1994
Carlos González López y Montserrat Martí Aysela en *Federico de Madrazo, Un Romántico Europeo*, cat. exp. Madrid, Museo Romántico, 5 octubre 13 noviembre 1994, pp.5-118.
- González Palencia 1942
Noticias de Madrid 1621-1627. Angel González Palencia (ed.), Madrid, 1942.
- González Ramos 1999
Roberto González Ramos, *Pedro Núñez Villavicencio, Caballero Pintor*, Sevilla, Diputación 1999.
- Gore 1957.
John Gore, "Pictures in the National Trust Houses, II", *The Burlington Magazine*, Mayo 1957, p. 175-180.
- Goris & Held 1947
Jan-Albert Goris & Julius S. Held, *Rubens in América*, Antwerp, 1947.
- Goris & Held 1947
Jan Albert Goris & Julius S. Held, *Rubens in America*, Amberes, N. V., Standaard Boekhandel Publishers, 1947.
- Gould 1975
Cecil Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-century italian schools*, Londres, The National Gallery, 1975.
- Gould 1976
Cecil Gould, *The paintings of Correggio*, Londres, Faber and Faber, 1976.
- Gould 1994
Cecil Gould, *Parmigianino*, Nueva York, Londres, París, Abbeville Press Publishers, 1994.
- Gramatica 1919
Le Memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripublicate ed illustrate da D. Luigi Gramatica prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Milano, Editori Alfieri & Lacroix, 1919.
- Granados Ortega, en prensa
María Angeles Granados Ortega, "Mecenazgo en una Casa-museo de coleccionista. El Museo Cerralbo", en Museos y mecenazgo. Nuevas Aportaciones. Jornadas 17-19 octubre de 2007, en prensa.
- Gregori 1962
Mina Gregori, *Il Morazzone*, cat. exp., Varese, 1962.
- Greindl 1956
Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Bruselas, Elsevier, 1956.
- Gudiol 1973
José Gudiol, *Velázquez, 1599-16060: Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*, Barcelona 1973.
- Guevara 1539
Antonio de Guevara, *Aviso de Privado y doctrina de Cortesanos*, Valladolid 1539.
- Guevara 1788
Felipe de Guevara, *Los comentarios de la Pintura*, Antonio Ponz (ed.), Madrid, 1788.
- Guevara 1975
Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Valladolid 1539 (ed. Martínez Burgos, Madrid 1975).
- Guida 1981/1982
R. Guida, *L'attività dei pittori Panfilo e Giuseppe Nuvolone in Lombardia*, Tesis de Laurea, Università degli Studi di Milano, 1981-1982.
- Harris & de Andres 1972
Enriqueta Harris & Gregorio de Andres, "Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)", *Archivo Español de Arte*, Anejo, 1972.
- Harris 1982
Enriqueta Harris, *Velázquez*, Oxford, 1982.
- Haskell & Penny 1990.
Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (1ª ed., Yale, University, 1981).
- Haskell & Rinehart 1960
Francis Haskell & Sheila Rinehart "The Dal Pozzo Collection, Some new Evidence", *The Burlington Magazine*, CII, 1960, pp. 318-326.
- Haskell 1984
Francis Haskell, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, 1984, (1ª ed., Yale, University, 1980).
- Haskell 1994
Francis Haskell, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (ed. original: *History and his images. Art and the interpretation of the Past*, New Haven, 1993).
- Heikamp 1956
D. Heikamp, *Alessandro Allori Ein Florentiner Maler Des Späten Sechsbnten Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 2 vols, 1956.
- Held 1980
Julius S. Held, *The oil Sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, Princeton, 1980.
- Held 1982
Julius Held, "Artis Pictoriae amator: an antwerp Art patron and his collection", en *Rubens and his circle*, Princeton, 1982, (publicado anteriormente en *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, pp. 53-84).
- Held 1986,
Julius S. Held, *Rubens, Selected Drawings*, Nueva York, 1986 (1ª ed Londres 1959).

Helmus 1999

L. H. Helmus, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, V Schilderkunst tot 1850*, Utrecht, Centraal Museum 1999.

Hendy 1974

Philip Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum 1974.

Hermosilla 1916

Diego de Hermosilla, *Dialogo de la vida de los pajes de palacio*, (ed. D. Mackenzie, Valladolid, 1916).

Hernández Díaz 1945,

José Hernández Díaz, "Nuevos datos de Velázquez, Murillo y Valdés", *Archivo Hispalense*, IV, 1945, pp. 225-226.

Hernández Girbal 1992

F. Hernández Girbal, *José de Salamanca, Marqués de Salamanca: El Montecristo Español*, Madrid, Lira, 1992.

Hernando Sánchez 1993

Carlos José Hernando Sánchez, "La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de Bienes del Virrey Pedro de Toledo", *Archivo Español de Arte*, 261 (1993), pp. 35-55

Herrera de Sotomayor 1624

Tornada que su Magestad hizo a la Andalucía: escrita por Don Jacinto de Herrera y Sotomayor, Gentilhombre de Cámara del señor Duque del Infantado para las cartas de su Excelencia. Con licencia en Madrid, en la Imprenta Real, 1624.

Herrero 1930

J.J. Herrero, *Retratos del Museo de la Academia de San Fernando*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1930.

Högberg 1916

Högberg "Manuscripts espagnols dans les bibliothèques suédoises", *Revue Hispanique* XXXVI, 1916, pp. 66-67.

Högberg 1916

P. Högberg, "Manuscripts espagnols dans les bibliothèques suédoises", *Revue Hispanique*, XXXVI 1916, pp. 66-67.

Hovey 1975

W. R. Hovey, *Treasures of the Frick Art Museum*, Pittsburgh 1975.

Howarth 1990

David Howarth, "The arrival of van Dyck in England", *The Burlington Magazine*, 123 (1990), pp. 709-710.

Hrnčířk 2005

Pavel Hrnčířk, "La batalla de Honnecourt de Pieter Snayers", *Boletín del Museo del Prado*, 41/XXIII (2005), pp. 60-69.

Huber 2005

Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese Kunst als soziales System*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Huemer 1977

Frances Huemer, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XIX, *Portraits*, I, Bruselas, Arcade, 1977.

Hurtado de Mendoza 1789

Antonio Hurtado de Mendoza, *Ceremonia que se observa en España para el juramento de príncipe hereditario ó convocación de las cortes de Castilla según se ha executado desde el juramento del Príncipe Nro Sr. D. Baltasar Carlos Primero de este nombre*. Escribióla, por orden de S.M. Don Antonio Hurtado de Mendoza, Secretario de su Cámara, y del Consejo de la Suprema y General Inquisición, Caballero del Hábito de Calatrava y Comendador de Zurita, con Licencia, Madrid: en la imprenta de González, 1789.

Hymans 1906

Henry Hymans, "Un Rubens méconnu-La princesse de Condé", *Chronique des Beaux-Arts*, 1906, pp. 168-169 (Reimpreso en Hymans *Oeuvres*, II, Bruselas 1920, p. 823-826).

Ibarra 1884

Francisco Ibarra, *La Guerra del Palatinado*, en *Guerras del Palatinado y de los estados Bajos*, por D. Francisco de Ibarra, y D. Carlos Coloma, Barcelona 1884.

Impey & Macgregor 2001

The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe, London, House of Stratus, 2001, (reedición de las Actas del congreso celebrado en 1983 en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Universidad de Oxford, dir. Oliver Impey & Arthur Macgregor).

Impey McGregor 2001

Oliver Impey & Arthur MacGregor (dir.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, London, House of Stratus, 2001, (reedición de las Actas del congreso celebrado en 1983 en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Universidad de Oxford).

Infanta María Cristina 1902.

Catalogue de la Collection de tableaux de son Altesse Royale l'Infante Marie-Christine de Bourbon, Madrid, Imprenta del asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1902.

Ingamells 1985

John Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures I, British, German, Italian, Spanish*, London, 1985.

Inventarios Reales Carlos II 1975

Museo del Prado, Inventarios Reales, Testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703, Gloria Fernández Bayton (trans.), Vol I., Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.

Inventarios Reales Carlos II 1981

Museo del Prado, Inventarios Reales, Testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703, Gloria Fernández Bayton (trans.), Vol II, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1981.

Inventarios Reales Carlos III 1988

Inventarios Reales Carlos III 1789-1790, Fernando

- Fernández-Miranda y Lozana (trans.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1988.
- Irisarri 1681
Compendio de la Vida de Manfredo Settala con la descripción de su Celeberrima Galeria y la traducción de la oración fúnebre que se dixo en sus exequias. Sale à luz debajo de la protección de Don Joseph de Leyza Eraso, Cavallero de el orden de Altantara y senador de Milan: Por don Alfonso Bernardo de Yrissarri, En Milán en el Real, y Ducal Palacio, por Marco Antonio Pandulfo Malatesta Impresor Regio, y Cameral, 1681.
- Israel 1997a
 J. I. Israel, "The court of Albert and Isabella, 1598-1621", *Conflicts of Empires. Spain, The Low Countries and the struggle for world supremacy 1585-1713*, Londres, 1997, pp. 1-21
- Israel 1997b
 J. I. Israel, *La república holandesa y el mundo hispánico (1606-1661)*, Madrid, 1997.
- Ivanoff -Zampetti 1980
 Nicola Ivanoff & Pietro Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo Poligrafiche Bolis, 1980.
- Jaffé 1989
 Michael Jaffé Rubens, *Catalogo completo*, Milán, Rizzoli, 1989.
- Jaffe 1997
 David Jaffe, *Summary Catalogue of Europeans Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.
- Janer 1953
 Florencio Janer, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías. III*, (Biblioteca de Autores Españoles, 69), Madrid, Rivadeneyra, 1877.
- Janssens 1992
 Paul Janssens, "La fronde de l'aristocratie belge en 1632", en Thomas, Werner y Groof, Bard de (eds.) *Rebelión y Resistencia en el Mundo Hispánico del siglo XVII. Actas del Coloquio Internacional, Lovaina 20-23 de noviembre de 1991*, Lovaina, Leuven, Universiteit, 1992, pp. 23-40.
- Jiménez Díaz 2001
 P. Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Celebración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001
- Jonckheere 2006a
 K. Jonckheere, "Two drawings by Peter Paul Rubens after Adriaen Thomasz. Key", *Master Drawings* 44 (2006), p. 213-220
- Jonckheere 2006b
 K. Jonckheere, "Wars van decorum. Het Laatste Avondmaal van Adriaen Thomasz. Key: een uitgangspunt voor Rubens?", in: K. Van der Stighelen (ed.), *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, Turnhout 2006, dl. 2, p. 479-488.
- Jone 1993
 Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, University Press, 1993.
- Jonckheere 2007
 Koenraad Jonckheere, *Adriaen Thomasz. Key (ca. 1545ca. 1589), Portrait of a Calvinist Painter*, Turnhout, Brepols, 2007.
- Jordan & Cherry 1995
 William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life, from Velázquez to Goya*, Cat. William B. Jordan y Peter Cherry, London, National Gallery, 1995.
- Jordan 1967
 William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León*, Nueva York, 1967.
- Jordan 1974
 William B. Jordan, *The Meadows Museum. A visitors guide to the collection*, Dallas Southern Methodist University, 1974.
- Jordan 1985
 William B. Jordan, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, cat. exp., Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985.
- Jordan 1999
 Annmarie Jordan, "Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia", *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999. *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999.
- Jordan 2005
 William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, cat. exp. Madrid, Palacio Real. Octubre 2005 – Enero 2006.
- Joost-Gaugier 1982
 Chistiane L. Joost-Gaugier, "The Early Beginnings of the Notion of 'Uomini Famosi' and de Viris Illustribus" in Greco Roman Literary Tradition", *Artibus et Historiae*, 3, (1982), pp. 97-115.
- Joost-Gautier 1985
 Chistiane L. Joost-Gaugier, "Poggio and Visual Tradition: *Uomini Famosi* in Classical Literary Description", *Artibus et historiae*, 6, (1985), pp. 57-74.
- Justi 1953
 Karl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Pedro Marrads trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- Kamen 1987
 Henry Kamen, *La España de Carlos II*, Madrid, Editorial Crítica, 1987. (1 ed.: *Spain in the later seventeenth century, 1665-1700* Londres, 1981).
- Kanagé 2005
 Ludmila Kanagé, *La pintura española del Museo del Ermitage, Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, 2005.

- Kauffmann 1982
C. M. Kauffmann, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.
- Kehrer 1918
Hugo Kehrer, *Francisco Zurbarán*, Munich, Hugo Schmidt, 1918.
- Ken 1988
A. Ken, *Cabinets for the curiosus: Practicing science in early Modern English Museums*, Ph Diss, Princeton University, 1991
- Klinger 2007
Linda Susan Klinger, *The Portrait collection of Paolo Giovio*, (Tesis Doctoral 1991), ed. Ann Arbor 2007.
- Knab *et al.* 1983
Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, *Raffaello. I Disegni*, (col. Sylvia Ferino Pagden, ed. italiana Paolo dal Poggetto), Florencia Nardini Editore, 1983.
- Kobayashi-Sato 1988-1989
Yukiro Kobayashi-Sato, "Catalogue of Flemish Painting in Japan", Bridgestone Museum of Art & Ishibashi Museum of Art Annual Report, 37 (1988), pp. 36-54; 38 (1989), pp. 28-40.
- Konecny 1996
Lubomír Konecny, "Due segnalazioni per Giulio Cesare Procaccini", *Paragone*, 441, 1996, pp. 55-80.
- Koslow 1995
Susan Koslow, *Frans Snyders*, Antwerp, Fons Mercator, 1995.
- Krafft 1854
A. Krafft, *Historisch-kritischer Katalog der K. K. Gemälde-Galerie in Belvedere zu Wien*, Viena, 1854.
- Kuile 1974-1976
O. ter Kuile, *Rijksmuseum twenthe Enschede. Catalogus van de Schildereij*, Amsterdam, Rijksmuseum 1974-1976.
- Kunsthistorischen Museums 1991
Die Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Viena, Edition Brandstätter Verlag, 1991.
- Kunsthistorisches Museum 1973
Verzeichnis der Gemälde, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1973.
- Kusche 2003
María Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- Kusche 2007
María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.
- Labrada 1965
Fernando Labrada, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1965.
- Lacoste 1913
Referencias fotográficas de las obras de arte en España de J. Lacoste, Madrid, 1913.
- Lafond 1909-1910
P. Lafond "Oeuvres de Peeter Snayers en Espagne", *Les Arts anciens de Flandres*, IV 1909-1910.
- Lafuente Ferrari 1935
Enrique Lafuente Ferrari, *Los Retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935.
- Lafuente Ferrari 1960
Enrique Lafuente Ferrari, "Velázquez y los retratos del Conde -Duque", *Goya* 37-38, (1960-1961), pp. 64-73.
- Lanoye 1999
Diederik Lanoye, "Structure and Composition of the Household of the Archdukes", *Albert & Isabella. Essays*, cat. exp. Bruselas, Royal Museum of art and History, 1998.
- Lapenta & Morselli 2006
Stefania Lapenta & Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei Beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.
- Larsen 1948
Erik Larsen "Denis van Alsloot, peintre de la forêt de Soignes" *Gazette des Beaux-Arts*, 5 / XXXIV (1948), pp. 354-331.
- Larsen 1980a
Erik Larsen, *Opera completa di Van Dyck, 1613-1626*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Latuada 1737
Descrizione di Milano ornata con molti Disegni in Rame Delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli, Raccolte ed Ordinate da Serviliano Latuada Sacerdote Milanese, In Milano, A spese di Giuseppe Cairoli Mercante di Libri, 1737.
- Lee 1982
R. W. Lee, *Ut Pictura poesis*, Madrid, 1982.
- León 1988
Tesoros de la Colección Grupo Banco Hispano Americano, cat. exp. León, Hostal de San Marcos, septiembre octubre 1988.
- León Pinelo 1971
Antonio León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Ed. Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- Levefre 1947
Joseph Levefre, *Spinola et la Belgique*, Bruselas, La Renaissance du Livre 1947.
- Liedtke 1984
Walter A. Liedtke, *Flemish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, II vols, Nueva York, 1984.
- Lightbown 1991
R. W. Lightbown, "Van Dyck and the purchase of paintings for the English Court", *The Burlington*

Magazine CXI (1969), p. 418-421.

Lille 2004

Rubens, cat. exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, 6 marzo-14 junio, 2004.

Lleó Cañal 1998

Vicente Lleó Cañal, *La casa De Pilatos*, Madrid, 1998.

Llop 1646

Bernardo Llop, *Carta que escribe el Padre fray Bernardo Llop religioso Bernardo, prior de Escarpe, a la Excelentissima Señora Marques de Leganés, dándole aviso del feliz suceso que han tenido las Armas de España, siendo General dellas el señor Marqués de Leganés*, con licencia, En Zaragoza, por Pedro Lanaja, Impresor del Reino de Aragón y de la Universidad, 1646.

Llorente 1963

Manuel Llorente, "Sobre un cuadro de Gerard Seghers", *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n° 141-144, p. 307-309.

Lohse Belkin 1980

Krstin Lohse Belkin, *The Costume Book, Corpus Rubenianum Ludvig Burchard*, XXIV, Bruselas, Arcade, 1980.

Lomazzo 1584

Trattato dell'arte de la Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theoria, & la pratica d'essa pittura. Con Privilegio in Milano, Appresso Paolo Gottardo Ponti 1584.

Lomazzo 1973

Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti. A cura di Roberto Paolo Ciardi*. Firenze, Marchi & Bertolli, 1973.

Lonchay & Cuvelier 1923.

Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires del Pays Bas au XVII^e siècle par Henri Lonchay et Joseph Cuvelier, Tomo I, 1598-1621, Bruselas, 1923.

Lonchay & Cuvelier 1927

Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires del Pays Bas au XVII^e siècle. Recueil commencé par Henri Lonchay et continué par Joseph Cuvelier avec la collaboration de Joseph Lefèvre, Tomo II, Précis de la Correspondance de Philippe IV avec l'infante Isabelle (1621-1632), Bruselas, 1927.

Lonchay & Cuvelier 1935.

Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires des Pays Bas au XVII^e siècle, Recueil commencé par Henri Lonchay et continué par Joseph Cuvelier avec la collaboration de Joseph Lefèvre, Tome III précis de la correspondance de Charles II (1665-1700), Bruselas 1935.

Londres 1935

Catalogue of the exhibition of early Flemish paintings, Londres, 1935.

Londres 1998

Alla Scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon, cat. exp. Londres, National Gallery, 1998.

Longhi 1950

Roerto Longhi, "Un Momento importante nella

storia della Natura Morta", *Paragone*, I, (1950), pp. 34-39.

López Cepero 1868

Catalogue de Tableaux Anciens de la Galerie de seu son Excellence M. Lopez Cepero de Séville, parmi lesquels des oeuvres capitales par Murillo dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel des commissaires-priseurs, Rue Drouot, Salle n° 8, Le Vendredi 14 février 1868 a deux heures et demie très-precises, París, 1868.

López Navío 1962

José Luis López Navío, "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", *Analecta Calasanciana*, n° 8, 1962, pp. 259-330.

Lopez Redondo et al. 1999

Una hora y media en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1999.

López Rey 1963

José López Rey, *Velázquez: A catalogue Raisonné of his Oeuvre, with an Introductory Study*, Londres, 1963.

López Rey 1963

José Luis López Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, London, Faber and Faber, 1963.

López Rey 1964

José López Rey "A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino", *The Art Bulletin*, XIV, 1963, p. 361-363.

López Rey 1966

"Sobre la atribución de un retrato de Felipe IV a Gaspar de Crayer", *Archivo Español de Arte*, 154-155 (1966), p. 195-196.

López Rey 1981

José López Rey, "On Velázquez's Portraits of Jesters at the Buen Retiro", *Gazette de Beaux Arts*, 97 (1981), p. 163-166.

López Rey 1999

José López Rey, *Velázquez. La obra Completa* Colonia Taschen, 1999.

López Torrijos 1980

Rosa López Torrijos, "Obras de Carlone en España", *Goya*, 1980, pp. 80-85.

Louvre 1814

Musée Royal Louvre, *Notice des Tableaux des écoles primitive d'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposes dans le grand salon du Musée Royal*, París 1814.

Luenta Ferrari 1943

Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez: Complete Edition*, Londres 1943.

Lugli 1998

A. Lugli, *Naturalia et mirabilia: les cabinets de curiosites en Europe*, París, Adam Biro, 1998

Luijten 1999

Ger Luijten, "The Iconography: Van Dyck's portraits in print, en *Anthony van Dyck as a printmaker*, Amberes, Antwerpen open, 1999, pp.

72-91, reeditado en español bajo el título *Van Dyck y el arte del Grabado*, cat. exp. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.

Luna 1974

Juan José de Luna, *Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y actas de corrección del mismo inventario en 1873*, (Reimpreso en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXI, 2, (1974) pp.321-405.

Macco 1995

Michela di Macco, "L'ornamento del Principe, cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627)", *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Giovanni Romano, Torino, 1995, pp. 249-374

Macevansoneya 1996

Philip Mcevansoneya, "The sequestration and Dispersal of the Buckingham Collection", *Journal of the History of Collections*, 8, 1996, pp. 133-154.

Madrazo 1856

Catálogo de la Galería de Cuadros del Excmo. Sr. D. Jose de Madrazo, Madrid, Imprenta de Cipriano López, 1856.

Madrazo 1884

Pedro de Madrazo, *Viaje Artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado*, Madrid, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1884.

Madrazo 1945

Mariano Madrazo, *Historia del Museo del Prado 1818 – 1868*, Madrid, 1945.

Madrid 2001-2002

Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del duque de Lerma, cat. exp. Madrid, Museo del Prado 7 noviembre 2001-6 de enero 2002.

Madrid 1977-1978

Pedro Pablo Rubens, (1577-1640), Exposición Homenaje, Madrid, Palacio Velázquez, Diciembre 1977-Marzo 1978.

Madrid 1981

El Arte en la Época de Calderón, Madrid, cat. exp., Madrid, Palacio de Velázquez, diciembre 1981-enero 1982

Madrid 1985

Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano, cat. exp., Madrid, Palacio de Villahermosa, octubre noviembre 1985

Madrid 1987

El Arte en las colecciones de la Casa de Alba, cat. exp., Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones 29 mayo 5 julio 1987.

Madrid 1989-1990

Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939, cat. exp. Madrid, Ayuntamiento, 1989.

Madrid 1989a

La Pintura Flamenca en el Prado, Madrid, Fonds Mercator, 1989.

Madrid 1989b

Fundación Carlos de Amberes 1594-1989, cat. exp. Madrid, Real Diputación San Andrés de los Flamencos, 25 junio –25 julio 1989.

Madrid 1990

Velázquez Antonio Dominguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez, Julián Gállego (ed.), cat. exp., Madrid Museo del Prado 23 enero 31 marzo 1990.

Madrid 1991

Colección Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco, cat. exp., Madrid, Fundación Central Hispano 20 septiembre 22 diciembre 1991, p. 64.

Madrid 1992

Ribera 1591-1652, cat. exp. Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (dirs.), Madrid, Museo del Prado, 12 junio - 16 agosto 1992.

Madrid 1993

Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura y Julio Ollero editor, 2004.

Madrid 1998

El final de la guerra de Flandes (1621-1648). 350 aniversario de la Paz de Münster, cat. exp. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 15 septiembre 1 noviembre 1998.

Madrid 1999

Velázquez, Rubens y Van Dyck, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1999.

Madrid 1999-2000

El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino Imaginado, cat. exp. Madrid, Palacio Real, 2 diciembre 1999 27 febrero 2000.

Madrid 2002

La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña 1604.1655, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2004.

Madrid 2002-2003

Arte y poesía. el amor y la guerra en el Renacimiento, cat. exp., Madrid, Biblioteca Nacional de España, 27 de noviembre de 2002-26 de enero de 2003

Madrid 2003

Tiziano, cat. exp. a cargo de Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 10 junio-7 septiembre 2003.

Madrid 2003b

Ribera. La Piedad, Museo Thyssen Bornemisza 20 febrero 11 mayo 2003.

Madrid 2004

Rubens: La Adoración de los Magos, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2004.

Madrid 2005

El mundo que vivió Cervantes, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

Madrid 2006

El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 20 julio – 5 noviembre 2006.

Madrid 2006b

Lo fingido verdadero : bodegones de la colección Naseiro adquiridos para el Prado, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 24 octubre- 7 enero 2007 .

Madrid 2007

Tintoretto, cat. exp. Madrid, Museo del Prado 30 enero 13 marzo 2007.

Madrid 2008

El retrato del Renacimiento, cat. exp., Miguel Falomir, (ed.), Madrid, Museo del Prado, 3 junio 7 septiembre 2008.

Madrid Bilbao 2004

Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX, cat. exp., Madrid, Palacio del Marqués de Salamanca, 23 Iv 6 VI 2004 / Bilbao Edificio San Nicolás, 17 VI - 30 VII 2004.

Madrid Galería Coll Cortes 2006

Maestros del Barroco Europeo, Madrid, Coll & Cortes Fine Art Dealers, 2006.

Madrid-Carlos de Amberes, 2003

Van Dyck y el arte del Grabado, cat. exp. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.

Madrid Real 1992

Angela Madruga Real, «Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca», en *Ribera*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2 junio 16 agosto 1992, pp.107-113.

Maeyer 1955

M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst, Bijdragen tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 9) Bruselas, 1955.

Magnuson 1996 I

Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini. Volume I From the election of sixtus V to the Death of Urban VII*, Stockholm, Almqvist & Wiksell international, 1996.

Magurn 1955

Ruth Saunders Magurn, *The letters of Peter Paul Rubens, Translated and Edited by Ruth Saunders Magurn*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

Mahon 1968.

Denis Mahon, *Il Guercino, (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Dipinti*, cat. exp. Bologna, Palazzo Dell'Archiginnasio, 1 settembre- 18 novembre 1968.

Malaguzzi Valeri 1901.

F. Malaguzzi Valeri, "Pellegrino Pellegrini", *Archivio Storico Lombardo*, S. III, XVI, (1901), pp. 307-350.

Mallé 1969

Luigi Mallé, *Incontri con Gaudenzio raccolta di studi e*

note su problemi gaudenziani, Turín, 1969.

Maurer 2001

Gudrum Maurer, *Spanish Painting*, cat. exp., Estocolmo, Nationalmuseum, 2001.

Malvasia 1678

Felsina Pittrice vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal col. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'ascoso. Divisa in duoi tomi, In Bologna per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

Malvezzi 1968

Virgilio Malvezzi, *Historia de los primeros años del Reinado de Felipe IV*. D. L. Shaw (ed.), Londres, 1968.

Marani 1987

Pietro c. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Florence, Cantini 1987.

Marañón 1945

Gregorio Marañón, *El conde-duque de Olivares (La pasión de mandar). Edición definitiva, corregida y completada*, Madrid, Espasa Calpe, 1645.

Maravall 1975

José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1975

Marías, D. 2003

Daniel Marías "La llave del Atlas: Génesis, ejecución y contenido de un relato geográfico sobre el litoral de la península ibérica" en *El Atlas del Rey Planeta La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)*, Felipe Pereda y Fernando Marías eds. Madrid, Nerea 2003, pp. 29-48.

Marini 1976

Remigio Marini, *La obra completa de Veronés*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1976 (1ª ed. Milán, Rizzoli, 1968).

Mariotti 1924

Mario Mariotti, "Cenni su Scipione Pulzone detto Gaetano", *l'Arte*, XXVII, 1924.

Marneffe 1991

E. Marneffe, *Inventaire Sommaire des Papiers d'Etat et de l'audience*, Bruxelles, 1991.

Martí y Monsó 1909.

José Martí y Monsó, «Los Calderones y el Monasterio de Nuestra Señora de Portacoeli», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III (1908) y IV (1909-1910), núms. 67, 68, 69, 73, 75, 77, 79, 80, 81, 85.

Martín González 1988

Juan José Martín González, «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, LIV, 1988, pp. 267-308.

Martín Soria 1959

Martín S. Soria, "Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 32

(1959), p. 273-280.

Martínez del Barrio 1991

Javier Ignacio Martínez del Barrio, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis Doctoral, ed. Madrid, Universidad Complutense, 1991.

Martínez Hernández 2004

Santiago Martínez Hernández, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III: nobleza cortesana y cultura política del siglo de Oro*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

Martínez Medina 1989

África Martínez Medina, "La Casa palacio del marqués de Astorga", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27, 1989, pags. 121-134.

Martínez Ripoll 1982

Antonio Martínez Ripoll, «Para una cronología de Pedro Núñez Villavicencio», *Goya*, 169-171 (1982), pp. 105-112.

Marubbi 2004

Mario Marubbi, "Il cardinale Teodoro Trivulzio e la scena urbana di Codogno", *Arte Lombarda* (2004), pp. 26-30.

Mason Rinaldi 1984

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, Electa Editrice, 1984

Mateo Gómez 1978

Isabel Mateo Gómez, «Tres copias del Bosco en colecciones españolas», *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura*, LXIV, 1978, p. 435-438.

Mateo Gómez 1985

Isabel Mateo Gómez, «Precisión iconográfica sobre las tentaciones de San Antonio, de Patinir y Metsys», *Boletín del Museo del Prado*, 17 / VI (1985), pp. 78-82.

Mateu Ibars 1973

Josefina Mateu Ibars, *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*, Valencia, Ayuntamiento 1963.

Matilla Tascón 1983

Antonio Matilla Tascon, *Testamento de 43 personajes del Madrid de los Austrias*, Madrid, Institut de Estudios Madrileños, 1983.

Mauquoy-Hendrickx (1956) 1991

M. Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antonio van Dyck*, 2 vols., Bruselas 1991.

Mauss 1967

M. Mauss, *Essai sur le don, forme archaïque d'échange*, París 1925, consultado por la ed inglesa: *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, (Edward E. Evasn Pritchard (trad.), Nueva York, 1967.

Mayer 1936

August Mayer, *Velázquez: A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*, Londres 1936.

McBurney 1989

Enriqueta McBurney, "A brief History of the

Museo Cartaceo", en *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo: Cassiano naturalista*, Ivrea, Olivetti, 1989, pp. 5-9.

Mcgrath 1997

Elisabeth McGrath, *Rubens, Subjets from History*, Vol. II, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XIII (1), II vols., Londres, Harvey Miller, 1997

McNeil Kettering 1988

A. McNeil Kettering, *Drawings from the ter Borch Studio estate in the Rijksmuseum*, 's-Gravenhage, 1988.

Mechel 1783

C. von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königl. Bild. Gallerie in Wien verfabt von Christian von Mechel*, Viena 1783.

Meester de Ravenstein 1943.

Benard de Meester de Ravenstein, *Lettres de Philippe et de Jean Jacques Chifflet sur les affaires des Pays Bas (1627-1639)*, Bruselas, Comission Royale d'Historie, 1943.

Méjico 1964

Pintura neerlandesa en Mexico : siglos XV, XVI y XVII, cat. exp., Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, abril-mayo 1964.

Méjico 1998

Rubens y su siglo, cat. exp. Méjico, Museo Nacional de San Carlos 1998.

Melo 1645

Francisco de Melo, *Historia de los movimientos separación de Cataluña y de la guerra entre la Magestad Catolica de Don Felipe el Cuarto Rey de Castilla y de Aragon y la diputacion general de aquel principado*, En San Vicente [Lisboa], por Paulo Craesbeeck, 1645.

Meloni Trkulja 1986

S. Meloni Trkulja, "Giovanna Garzoni", *Il seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, cat. mostra. Firene, Cantini, 1986.

Melzi d'Eril 1972

Giulio Melzi d'Eril, "Federico Borromeo e Cesare Monti collezionisti milanesi" *Storia dell'Arte*, 1972, n° 15-16, 293-306.

Memorial Histórico Español 1861-1865

Cartas de Algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648, 7 vols., publicado en *Memorial Histórico Español*, Madrid, Imprenta Nacional, tomos XIII-XIX, 1861-1865.

Mena 1985

Manuela Mena Marqués, «Presencia Histórica de Obras de Rafael en España», en *Rafael en España*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, Mayo-Agosto 1985, pp. 11-28.

Mengs 1797

Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer pintor de Camara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolas de Azara, (2° ed.), Madrid, Imprenta Real, 1797.

Merchant Cantisan 1979

- Regla Merchant Cantisan, *El deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979.
- Meyer zur Capellen 2001
Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, Tomo I, The Beginnings in Umbria and Florence Ca. 1500-1508*, Munich, Arcos Verlag, 2001.
- Meyer zur Capellen 2005
Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, Tomo II, The Roman Religious Painting, ca 1508-1520*, Munich, Arcos Verlag, 2005.
- Meyssens 1649
Images de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science devroient vivre éternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde. A Anvers. Mis en lumière par Iean Meyssens peinctre et vendeur de l'art au Cammestraet, l'àn M.DC.XLIX.
- Mezzanotte 1913
Paolo Mezzanotte, *La cappella Trivulziana presso la Basilica di San Nazaro Maggiore*, Milano, Casa editrice L. F. Cogliati, 1913.
- Micheli 1914
Léopold Micheli, "Inventaire de la Collection Édouard Favre (archives de la maison d'Altamira)", *Bulletin Hispanique*, Burdeos, 1914.
- Milán 1973
Il seicento lombardo. III vols., cat. exp., Milán 1973.
- Milán 1994
Le Stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta, cat. exp. Milán, Palazzo Reale 18 junio 9 octubre 1994, Milán Leonardo Arte srl, 1994.
- Milán 2005
Il Cerano 1573-1632, Protagonista del Seicento Lombardo, cat. exp., Milano Palazzo Reale 24 Febrero 5 junio 2005.
- Milán 2006
Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione Koelliker, cat. Exp. Milano, Palazzo Reale 1 abril-2 julio 2006. A cura di Francesco Frangi y Alessandro Morandotti.
- Milano 2001
Valentina Milano, "I Fratelli Mazenta negli episcopati di Gaspare Visconti e Federico Borromeo", *Arte Lombarda*, 131, (2001), pp. 67-72
- Milano 2001.
Valentina Milano, "I Fratelli Mazenta negli episcopati di Gaspare Visconti e Federico Borromeo", *Arte Lombarda*, 131, (2001), pp. 67-72.
- Milán 2002
Grandezza e Splendori della Lombardia Spagnola 1535-1701, cat. exp. Milano, Musei di Porta Romana, 10 abril-16 junio 2002.
- Minguito 2002
Ana Minguito Palomares, *Linaje, poder y cultura: el gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2002.
- Minneapolis 1972
The J. Paul Getty Collection, cat. exp, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 29 junio-3 septiembre 1972.
- Mochi Onori 2000
Lorenza Mochi Onori, "Il cavalier dal Pozzo ministro dei Barberini", en *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, cat. Exp. Roma Galleria Nazionale di Arte Antica, 29 septiembre – 26 noviembre 2000, pp. 17-20.
- Monducci 2004
Elio Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cisinello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.
- Montias 1996
Jonh M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays Bas (XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996.
- Morán 1994
Miguel Morán Turina, Importaciones y Exportaciones de Pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos*, Actas Congreso Nacional, Departamento de Historia del ARte II (Moderno), Universidad Complutense 1994
- Morán y Checa 1995
José Miguel Moran Turina y Fenando Checa Cremades, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Morandotti 1981
Alessandro Morandotti, "Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia mecenate nella Milano del tardo Cinquecento", *Archivio Storico Lombardo*, CVII, 1981, pp.115-162.
- Morandotti 1991
Morandotti, Alessandro, "Il Revival Leonardesco nell'Età di Federico Borromeo", *I Leonardeschi a Milano – Fortuna e Collezionismo, Atti del Convegno Internazionale Milano 25-26 settembre 1990*, Milano, Electa 1991, pp-166-182.
- Morandotti 2000
Alessandro Morandotti, "Icone Lombarde: La Natura morta dalle origini all'Età della riforma settecentesca", *Fasto e Rigore, La Natura Mora nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. Reggio di Colorno a cura di Giovanni Godi, , Milán, Skira Editore, 2000.
- Morandotti 2001
Alessandro Morandotti, "Milano tra età Spagnola e Dominio Austriaco: Componenti sociali e circolazione artistica", en *Geografia del Collezionismo. Italia e Franciatria il XVI e il XVII secolo. A cura di Olivier Bonfait, Michel Hochmann, Luigi Spezzafarro e Bruno Toscano*, Roma École Française de Rome,

2001.

Morandotti 2005

Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'eta dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

Moreno & Stefani 2000.

Paolo Moreno & Chiara Stefani, *Galleria Borghese*, Milán, Touring Editore, 2000.

Moreno Garcia 1988

M. A. Moreno García, "El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers, el joven, *Goya*, 204 (1988), pp. 330-336.

Morigia 1615 .

La Nobiltà di Milano descritta dal R. P. F. Paolo Morigi De'Gesnati di San Girolamo. Milano, 1615. (1ª edición Milano 1594).

Morselli 2000

Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1626-1627*, Cisinello-Balsamo, Milano, 2000.

Motta 1892

Emilio Motta, *Il Museo di un letteratto Milanese del Seicento* Bellinzona, Tipo-Litografia C. Salvioni, 1892.

Muensterberger 1995

W. Muensterberger, *Collecting: and unruly passion. Psychological Perspectives*, Nueva York-Londres, Harcourt Brace & Co, 1995

Muller 1989

Jeffrey M. Muller, *Rubens: The artist as collector*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Muller 1989b

Jeffrey Muller "Measures of Autenticity-The detection of copies in the Early Literature on Connoisseurship" *Studies in the History of Art*, 20, Washington, 1989, pp. 141-149.

Muller 1994.

Jeffrey M. Muller, "Private collections in the Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors", *The Age of Rubens*, cat. Exp, Boston Museum of Fine Arts, 1994, pp. 195-206.

Muller Hofstede 1965.

J. Müller Hofstede, "Beitrag zum zeichnerischen Werk von Rubens", *Wallraf-Richartz-Museum*, 27 (1965), pp. 259-365.

Muñoz González 2000

María Jesús Muñoz González, "Algunos datos sobre el Palacio España en Roma y el Patronazgo del Conde de Altamira en su embajada", *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 408-415.

Museum 1625

Federici Cardinales Borromeaei Archiepisc Mediolani Museum, Mediolani Anno salutis, 1625.

Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique 1984

Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la Peinture Ancienne, Bruselas, 1984.

Museo del Prado 1821

Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1821.

Museo del Prado 1872

Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid... por don Pedro Madrazo, Madrid, Rivadeneyra, 1872.

Museo del Prado 1910

Catálogo de los cuadros del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo, Madrid, Imprenta y Fototipia de J. Lacoste, 1910.

Museo del Prado 1920

Catálogo de los cuadros del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo, Madrid, Tipografía Cervantes, 1920.

Museo del Prado 1933

Museo del Prado. Catálogo, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1933

Museo del Prado- Colección Real 1990

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas I. La Colección Real, Madrid, Museo del Prado, 1990.

Museo del Prado-Adquisiciones 1996

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas III. Últimas adquisiciones, Madrid, Museo del Prado, 1996.

Museo del Prado-Trinidad 1991.

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados), Madrid, Museo del Prado, 1991.

Museo Poldi Pezzoli 1982

Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, Milano, Electa 1982.

Museo Poldi Pezzoli 1982

Musei e Galeria di Milan. Museo Poldi Pezzoli I.. Dipinti, Milano, Electa 1982.

Natali & Cecchi 1989,

Antonio Natali & Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo*, Florencia, Cantini, 1989.

Natali 1999

Antonio Natali, *Andrea del Sarto*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1999.

Natali 2003

Antonio Natali, *Rosso Fiorentino, leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Milano, Silvana editore, 2006.

National Gallery of Canada 1987

Catalogue of the National Gallery of Canada. European and American Painting, sculpture, and decorative arts, vol. I, 1300.1800, text, Ottawa, National Gallery, 1987.

National Gallery of London 1995

The National Gallery. Complete illustrated Catalogue, Londres, National Gallery, 1995.

National Gallery of Scotland 1980

National Gallery of Scotland. Illustrations, Edimburg, Trustees of the National Galleries of Scotland 1980.

National Gallery of Scotland 1997

- The National Gallery of Scotland. Concise Catalogue of Paintings*, Edimburgo, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1997.
- National Museum of Western Art 1989
Masterpieces from the National Museum of Western Art, Tokyo, Tokyo, National Museum of Western Art, 1989 (reed, 1998).
- National Museum of Western Art 1997
Illustrated Summary Catalogue of Paintings, Sculpture and Decorative Arts. The National Museum of Western Art, Tokyo, Tokyo, National Museum of Western Art, 1997.
- National Museum of Western Art 2003
Illustrated Summari Catalogue of Paintings, Sculpture and Decorative Arts. The National Museum of Western Art, Tokyo, Tokyo, National Museum of Western Art, 2003.
- Nationalmuseum. Stockholm 1990
Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri, Estocolmo, Nationalmuseum, 1990.
- Navarrete Martínez 1999.
Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Negredo del Cerro 2006
Fernando Negredo del Cerro, *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas, 2006.
- Negro 1999
Angela Negro, "Il Giadino di Scipione Borghese a Montecavallo ovvero un percorso simbolico verso l'esercizio della virtù", *Bernini dai Borghese ai Barberini. La Cultura a Roma intorno agli anni venti*, Atti del Convegno, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 17-19, febbraio 1999, a cura di Olivier Bonfait, Anna Coliva, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1999, pp. 13-23.
- Neilson 2004
Nancy Ward Neilson, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2004.
- Nero, Pirondini, Roio 2004.
Emilio Negro, Massimo Pirondini, Nicosetta Roio, *La Scuola del Guercino*, Modena, Artioli Editore, 2004.
- Nicolson 1952
Benedict Nicolson, "Caravaggio and the Netherlands", *The Burlington Magazine*, XCIV, (1952), pp. 247-252
- Nicolson 1958
Benedict Nicolson *Terbruggen*, Londres, 1958.
- Nicolson 1971-73
Benedict Nicolson, «A Honthorst for Minneapolis», *The minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LX, 1971-1973, pp. 41 y ss..
- Nicolson 1978
Benedict Nicolson, *The international Caravaggesque Movement. List of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford, Phaidon, 1978.
- Nicolson 1980
Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe. Second edition, Revised and enlarged by Luisa Vertova*, Turín, Umberto Allemandi & C., 1989.
- North Ormrod 1998
M. North y D. Ormrod (ed). *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot Brollfield, Singapore Sudney, 1998
- Nougués Secall 1864
Necrológica del excmo. Señor Don Vicente Pio Osorio Moscoso, Ponce de León, Conde de Altamira, duque de Montemar, etc., etc., presidente que fué de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso, Que compuso y leyó de orden de la misma ante S.A.R. el sermo. Sr. Infante D. Sebastian Gabriel de Borbon y Braganza su augusto Presidente perpetuo, en la sesión ordinaria del 17 de abril de 1864 el académico de número Sr. D. Mariano Nougues y Secall Auditor de Guerra, Catedrático de Jurisprudencia cesante, Abogado de los Ilustres colegios de Madrid y Zaragoza, e individuo de varias corporaciones científicas nacionales y extrangeras, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gomez Fuentenebro, 1864.
- Novoa 1875.
Historia de Felipe III, Rey de España, publicada ahora por primera vez, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, tomos LX y LXI, Madrid, imprenta de Miguel Ginesta, 1875.
- Novoa 1878-1886
Matías de Novoa, *Historia de Felipe IV, Rey de España, publicada ahora por primera vez, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, tomos LIX, LXXVII, LXXX y LXXXVI Madrid, imprenta de Miguel Ginesta, 1878-1886.
- Nusbaumer 2006
Philippe Nusbaumer, *Jacques Linard 1597-1645. Catalogue de l'oeuvre peint*, París, 2006,
- Olfield 1992
David Oldfield, *Later Flemish Paintings in The National Gallery of Ireland. The seventeenth to nineteenth centuries*, Dublín, The National Gallery of Ireland, 1992.
- Orbaan 1920.
J. A. F. Orbaan., *Documenti sul barroco in Roma*, Roma, 1920.
- Orlandi (1701) 1841
Luigi Orlandi, *Abecedario pictorico*, ed. Bologna, 1841.
- Orlando 2000
Anna Orlando "Giovanni Andrea Podestà". Incisore di Cassiano", en *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, cat. Exp. Roma Galleria Nazionale di Arte Antica, 29 settembre – 26 novembre 2000, pp. 175-177.
- Orso 1986

- Steven Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Ortiz de Zúñiga 1796
Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesias le concedió el culto y título de Bienaventurado formados por Don Diego Ortíz de Zúñiga, Caballero de la Orden de Santiago, natural y originario de la misma ciudad: Ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel, con licencia, Madrid, en la imprenta Real, 1796.
- Osmaston, 1915
 F. P. B. Osmaston, *The art and genius of Tintoretto*, Londres, G. Bell and Sons, 1915.
- Ottino della Chiesa 1956.
 A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956.
- Pacheco 1990
 Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassagoda i Hugas, Madrid, Cátedra 1990.
- Packard 1966
 Elisabeth Packard, "Rosso Fiorentino", *Bulletin of the Walters Art Gallery*, 18, n° 7 (1966), p. 2-4.
- Padua – Roma 1991
Capolavori del Museo di Bellas Artes di Bilbao, cat. exp., Papua, Palazzo Della Raggione 13 abril 16 junio 1991 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 junio 10 septiembre 1991.
- Paez 1967-1970
 Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Boblitoeca Nacional*, 5 Vols, Madrid, Hauser y Menet, 1966-1979.
- Palomino 1985
 Antonio A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1985.
- Pantorba 1955
 Bernardino de Pantorba, *La vida y obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1955.
- Pantorba 1961
 Bernardino de Pantorba, *The Meadows Collection of Oil Paintings*, Dallas: Brodnax-Linn Co., 1961.
- Pardo Canalis 1979
 Enrique Pardo Canalis, "Una visita a la Galería del Príncipe de la Paz", *Goya*, 148-150, enero junio 1979, pp. 300-311.
- Parker 1972
 Geoffrey Parker, *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659*, Barcelona, RBA, 2006 (1ª ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1972).
- Pastor 1944.
 L. Pastor, *Historia de los Papas*, Barcelona, 1944.
- Paz y Meliá 1893
Noticias de la Corte (1659-1664), (ed. Antonio Páz y Meliá), Madrid, imprenta Telló, 1893.
- Pears 1988
 Ian Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven, 1988.
- Pedrocco 2001
 Filippo Pedrocco, *Titian. The Complete Paintings*, Londres, Phaidon, 2001. (1ª ed. Milan Rizzoli, 2000).
- Pellegrini 1901.
 Amadeo Pellegrini, *Relazioni Inedite di Ambasciatori Lucchesi alle Corti di Firenze, Genova, Milano, Modena, Parma, Torino, sec. XVI-XVII*, Lucca, 1901.
- Pellicer y Tovar 1790
 José Pellicer y Tovar "Avisos Históricos", 3 vols. en *Semanario Erudito*, vols. 31, 32, 33, Madrid, Antonio Espinosa, 1790.
- Peña y Gallart 1635
 Diego de Aedo y Gallart, *Viaje del infante cardenal Don Fernando de Austria, desde 12 de Abril 1632 que salió de Madrid con su Magestad D. Felipe IV su hermano para la ciudad de Barcelona, hasta 4 de noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas, Amberes en casa de Juan Cnobbart*, 1635
- Peñasco & Cambronero 1995
 H. Peñasco & C. Cambronero, *Las calles de Madrid*, Madrid, 1995, (1ª ed. 1889).
- Pepper 1984
 D. S. Pepper, *Guido Reni*, Oxford, 1984.
- Pepper 1988
 D. S. Pepper, *Guido Reni, l'opera completa*, Novara, 1988.
- Pereda 2002
 Felipe Pereda, "Un atlas de costas y ciudades iluminado para Felipe IV: La <descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos>, de Pedro Texeira en *El atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las Costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)*, Felipe Pereda y Fernando Marías (eds.), Madrid, Nerea, 2002.
- Pereda y Marías 2002
 Felipe Pereda y Fernando Marías (eds.), *El atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las Costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)*, Madrid, Nerea, 2002
- Pereda y Marías 2004
 Felipe Pereda y Fernando Marías, "De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos", *Eria. Revista cuatrimestral de Geografía*, 64-65 (2004), pp. 129-157.
- Pérez Preciado 1998
 José Juan Pérez Preciado, "Noticias en torno a la Casa Real de Vaciamañadrid", *Madrid. Revista de Arte Geografía e Historia*, n° 1 (1998), pp. 487-507.

Pérez Preciado 1999

José Juan Pérez Preciado, *Las colecciones artísticas y la biblioteca del III marqués de Leganés*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense, 1999.

Pérez Preciado 2003

José Juan Pérez Preciado, "La burocracia española en los Países Bajos y la importación de pintura flamenca: el secretario Miguel de Olivares", en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, Fernando Villaverde editores, 2003, pp. 275-291.

Pérez Preciado 2004

Jose Juan Pérez Preciado *La Iconografía de Antoon van Dyck, Estampas de la Fundación Artes*, cat. exp. Fundación Artes, Artes (La Coruña), 2004

Pérez Preciado 2005

José Juan Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The collections, Patronage and influence in Spain of two Flemish Noblemen", en Hans Vlieghe y Katlijne van der Stighelen (Eds.), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700, Proceedings of the symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven, December, 14-15 2001*, Turnhout, Brepols, 2005.

Pérez Preciado 2007

José Juan Pérez Preciado, "Los bodegones de Alexander Adriaenssen de la colección de Felipe IV y su primer poseedor: el archero real Jan Wymberg", en *Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo del Prado, Fundación Focus Abengos 2007.

Pérez Sánchez 1964

Alfonso E. Pérez Sánchez, "Dos importantes pinturas del Barroco. [1] Una Muerte de Séneca de Rubens Reencontrada", *Archivo Español de Arte*, CXLV, (1964), pp. 7-12.

Pérez Sánchez 1964b

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inventario de Pintura*, Madrid, 1964.

Pérez Sánchez 1965

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, CSIC, 1965.

Pérez Sánchez 1970

Alfonso E. Pérez Sánchez, "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey", *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1970), pp. 417-459.

Pérez Sánchez 1973

Caravaggio y el Naturalismo Español, cat. exp. Sevilla, sala de Armas de los Reales Alcázares, Septiembre-Octubre 1973, Madrid, Ministerio de Cultura 1973.

Pérez Sánchez 1977

Alfonso E. Pérez Sánchez, "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174 (1977), pp. 417-459.

Pérez Sánchez 1983

Alfonso E. Pérez Sánchez (dir.) *Pintura Española de*

Bodegones y Floreros de 1600 a Goya, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1983.

Pérez Sánchez 2005

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005.

Petronio 1972

Ugo Petronio. *Il Senato di Milano, Istituzioni Giuridiche ed esercizio del Potere nel Ducato di Milano da Carlo V a Giuseppe II*, Varese, 1972.

Petronio 1972.

Ugo Petronio, *Il Senato di Milano, Istituzioni Giuridiche ed esercizio del Potere nel Ducato di Milano da Carlo V a Giuseppe II*, Varese, 1972.

Pignati - Pedrocco 1999

Terisio Pignati & Filippo Pedrocco, *Giorgione*, Nueva York, Rizzoli, 1999.

Pignati 1978

Terisio Pignati, *Giorgione. Catalogo Ragionato*. Venecia, Alfieri 1978 (1ª ed. 1969).

Pilliod 2001

Elisabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allory, A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & London, Yale university Press, 2001.

Pinacoteca Ambrosiana 2005

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo Primo. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento, Milano, Electa, 2005.

Pinacoteca Ambrosiana 2006

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo Secondo. Dipinti dal medioevo dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, Milano, Electa, 2006.

Pinelo 1971

Antonio León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Ed. Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

Piper 1963

David Piper, *Catalogue of Seventeenth-Century portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*, Cambridge, University Press, 1963.

Pita Andrade et al. 1991.

El Libro de la Academia, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

Pita Andrade 1959

José Manuel Pita Andrade, *El palacio de Liria*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.

Pittaluga 1925

M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, 1925.

Planimetría General 1888

Planimetría General de Madrid. Ed. Antonio López, Madrid, 1888.

Plasencia 1932

A Plasencia, *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1919.

Plutarco 1987

Plutarco de Queronea, *Obras Morales y de Costumbres*

(*Moralia*), Madrid, Gredos, 1987.

Poleró 1899

Vicente Poleró, *Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés D. Diego Felípe de Guzmán (siglo XVII)*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones VI, 1898-1899, VI, pp. 122-134.

Pomian 1990

Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris, Venice XVIe-XVIIe siècle*, Paris, 1987; consultado por la versión inglesa: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1700*, Elisabeth Wiles-Portier, (trad), Cambridge, 1990

Ponz 1787-1794

Antonio Ponz, *Viage de España*, XVIII Tomos, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787-1794.

Portus 1998.

Javier Portús Pérez, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el Coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

Portús 1999

Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.

Pozzo 2004

El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo, Alessandra Anselmi (ed.), Ana Minguito (trad.), Madrid, Fundación Carolina-Ediciones Doce Calles, 2004.

Pratesi 2003

Giovanni Pratesi, *Repertorio della scultura fiorentina del cinquecento*, Biografías por Nicoletta Pons, III vols., Turín, Umberto Allemandi & C., 2003.

Presenti 1980

Franco Renzo Presenti "Il quadro delle tre mani" a Brera. Tecnica e Stile in G. C. Procaccini, Morazzone e Cerano", *Studi di Storia delle Arti*, 3, (1980), pp. 7-21.

Princes Gate Collection 1981

The Princes Gate Collection, cat. exp. Courtauld Institute, 1981.

Puccinelli 1650

Memorie Antiche di Milano, e d'alcuni altri luoghi dello Stato, raccolte, e dedicate Al Sig Carlo Girolamo Cavatio della Somaglia Dal P. D. Placido Puccinelli Decano Cassinese Indagatore delle Antichità Venerante. In Milano, nella Reg. Corte, per Gio. Battista, e Giulio Cesare fratelli Malatesta Stampatori Reg. Cam. Con licenza de' Superiori, 1650.

Quadreria dell'Arcivescovado 1999.

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa 1999.

Quint 1986

Arlene, J Quint., *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Phe D. Dissertation, London, New York, Garland Publischnf, 1986.

Rabasco Valdés 1980

José Manuel Rabasco Valdés, *El Real y Supremo Consejo de Flandes y de Borgoña (1419-1702)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada 1980.

Randi 1901

Luigi Randi, *Il principe Cardinale Maurizio di Savoia*, Firenze, Scuola Tipografica Salesiana, 1901.

Raneo 1634

Libro donde se trata de los vireyes lugartenientes del reino de Napoles y de las cosas tocantes a su grandeza, compilado por José Raneo, año MDCXXXIV, e ilustrado con notas por D. Eustaquio Fernández de Navarrete, Editado en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853.

Ratti 1910

RATTI, Achille, "l'odissea di un bellissimo Brueghel Rubens già nella pinacoteca Ambrosiana", *Rasegna d'arte*, Anno X, n° 1, (1910), pp. 1-5.

Redín 2008

Gonzalo Redín, *Maestros de la Pintura Italiana en el Museo Cerralbo*, cat. exp. en prensa.

Renger & Denk 2002

Konrad Renger & Claudia Denk, *Fämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, Munich, Pinakothek-DuMont, 2002.

Retortillo Atienza 1999

Asunción Retortillo Atienza, "Poder e influencia de Ambrogio Spinola en la corte de los archiduques (1602-1607) en *Albert & Isabella. Essays*, Werner Thomas and Luc Duerloo, eds. Bruselas, 1999.

Ricci 2001.

Giuliana Ricci, "Una fabbrica tormentata", *Il Palazzo Reale di Milano, a cura di Enrico Colle e Fernando Mazzuca*, Milano, Skira, 2001, p. 43.

Riccòlomini 2005

Eugenio Riccòlomini, *Correggio*, Milan, mondadori Electa, 2005.

Ridolfi 1648

Delle meraviglie dell'arte, ovvero delle vite degli illustri pittori veneti, e dello stato. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi al Monto illustre signor Bortolo Dafino. In Venetia, presso Gio. Battista Sgava, 1648.

Del Río 2000

Maria Jose del Río, *Madrid, Urbs Regia*, Madrid, Marcial, Pons, 2000.

Ríos 1863

José Amador de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid 1863, Tomo III.

Robels 1989

Hella Robels, *Frans Snyders, Stilleben ud Tiermalen 1579-1657*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1989.

Robertson 1981

Giles Robertson, *Giovanni Bellini*, Nueva York, Hacker Art Books, 1981.

Roblot 1914

Catalogue des Tableaux Anciens et modernes dépendant de la Collection de Mme. L. H. R. Provenant en partie de la Galerie du Marquis de Salamanca et dont la vente après décès aura lieu à Paris Hotel Drouot, Paris, Imp. D l'Art, 1914.

Roblot-Delondre 1913

Louise Roblot-Delondre, *Portraits d'Infantes. XVIe Siecle. Etude Iconographique*, Paris-Bruselas, G. Van Oest & Cie. 1913.

Roblot-Delondre 1930

Louise Roblot-Delondre, "Gerard Seghers", *Gazette des Beaux Arts*, 1930, II, pp. 184-99.

Roca 1904

Pedro Roca, *Catálogo de los Manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos Existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1904.

Roco de Campofrío 1973

Juan Roco de Campofrío, *Relación de la jornada que su alteza del Archiduque Alberto mi señor hizo a Flandes en el año de 1595, y de los subcesos que se ofrecieron en aquellos estados el tiempo que los governo, particularmente en los que yo me halle que fueron hasta primero de mayo de 1621, hecha por el doctor Roco de Campo Frio capellan de su Magestad y Vicario General del Exercito.*, Madrid, 1973.

Rodríguez de Ceballos 1972

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Los retablos de la parroquia de San Salvador en Leganés", *Archivo Español de Arte*, (1972), p. 23-33.

Rodríguez de Ceballos 1987.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Una Virgen con el Niño, de Pedro Pablo Rubens, en el convento de San Esteban de Salamanca", *Archivo Español de Arte*, 237 (1987), pp. 70-72.

Rodríguez Marín 1923

Francisco Rodríguez Marín, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1923.

Rodríguez Romero 2000

Eva J. Rodríguez Romero, *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabancheles: la posesión de Vista Alegre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

Rodríguez Villa

Antonio Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1913.

Rodríguez Villa 1886

Antonio Rodríguez Villa, "La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37", *Curiosidades de la Historia de España*, Tomo II. Madrid, Luis Navarro, 1886.

Rodríguez Villa 1904.

Antonio Rodríguez Villa, *Ambrosio Spinola. Primer Marqués de los Balbases*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1904.

Rodríguez Villa 1886

Antonio Rodríguez Villa, "La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37", *Curiosidades de la Historia de España*, Tomo II. Madrid, Luis Navarro, 1886.

Roggen & Pauwels 1955-1956.

D. Roggen & H. Pauwels, "Het caravaggistisch oeuvre van Gerard Zeghers", *Gtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XVI, (1955-1956), pp. 255-301.

Roggen 1940-50.

D. Roggen "Het Caravaggisme Te Gent", *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XII (1949-1950) pp. 280-284 .

Roma 2000

I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, Francesco Solinas (cat. exp. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 29 settembre – 26 novembre 2000.

Romagnoli 1977

Daniela Romagnoli, *Le matricole degli Orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1977.

Romano 1982

Giovanni Rlmano, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, cat. exp. Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, Marzo-Mayo 1982.

Rooses 1886-1892

L'Oeuvre de P. P. Rubens, V vols., Amberes, 1886-1892.

Rooses & Ruelens 1887-1909

Max Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Ruelens et Documents Épistolaires concernant sa vie et ses Oeuvres*, Amberes, 1887-1909.

Rooses 1900

Max Rooses, "La Galerie du Marquis de Léganès", *Rubens Bulletijn. Jaarboeken Ambtelijke Commissie Ingesteld door den Gemeenteraad der stat Antwerpen*, V/ 3, 1900.

Rosa 1959

G. Rosa, "Appunti per una storia dell'oreficeria milanese", *Archivio Storico Lombardo*, 1959, pp. 139-146.

Rosci 1984

Marco Rosci, "Giovanna Garzoni dal Palazzo Reale di Torino a superga", *Scritti di Storia del Arte in onore di Federico Zeri*, II, Milano Electa 1984, pp. 565-567.

Rosci 2000

Marco Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000.

Rose 1983

Isadora Joan Rose Wagner, *Manuel Godoy Patrón de las artes y coleccionista*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma, 1983.

Rose 1987

Isadora Rose, "La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy", *Archivo Español de Arte*, 238, 1987, pp. 137-152.

Rose 2001

Isadora Rose, "La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)", *Manuel Godoy y la ilustración, Jornadas de Estudio*, Emilio La Parra López y Miguel Ángel Melón Jiménez (coords.), Mérida, 2001.

Rossi – Rovetta 1997

Marco Rossi, Alessandro Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997.

Rossi 1969

P. Rossi, "Osservazioni sui ritratti di Jacopo Tintoretto e una recente pubblicazione sul Tintoretto ed il problema della sua ritrattistica", *Arte Veneta*, XXIII, 1969, pp. 266.

Rossi 1988

Rossi 1988, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Milano, Silvana Editore, 1988.

Rossi 1990

Paola Rossi, *Tintoretto. I Ritratti*, Milano Electa 1990 (1ª ed. Venezia Alfieri 1974).

Rotberg & Rabb 1988

Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (eds.), *Art and History: Images and their Meanings*, Cambridge, 1988.

Rotondi 1962

Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Milán, Arti Graphique Ricordi, 1962.

Rotterdam 1953

Olieverfschetsen van Rubens, cat. exp. Rotterdam, Museum Boijmans, 1953.

Rottg n 2002

Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2002.

Rowlands 1985

John Rowlands, *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford, Phaidon, 1985.

Ruiz Alcón, 1979

María Teresa Ruiz Alcón, "La Anunciación de Florencia, copia de Alejandro Allori en el Monasterio de El Escorial", *Reales Sitios*, 61 (1979), pp. 37-39.

Ruiz de Arana 1923

Francisco de Asís Ruiz de Arana y Osorio de Moscoso Dávila, *Noticias y documentos de algunos Dávila Señores y Marqueses de Velada*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1923.

Ruiz de Vergara, Rojas & Contreras 1766.

F. Ruiz de Vergara, F. Rojas & J. Contreras, *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé, Mayor de la célebre Universidad de Salamanca*, II, Madrid, 1766.

Ruiz Gómez 1991

Leticia Ruiz Gómez, *Catálogo de las colecciones históricas*

de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.

Ruiz Gómez 2007

Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2007.

Ruiz Manero 1995

José María Ruiz Manero, "Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España", *Archivo Español de Arte*, 271, 1995, pp. 365-380.

Ruiz Manero 1996 I

José María Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo XVI en España II. Leonardo y los leonardescos*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

Ruiz Manero 1996 II

José María Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo XVI en España II. Rafael y su escuela*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

Ruiz Manero 2002

José María Ruiz Manero, Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España. (I. Pablo Veronés), *Archivo Español de Arte*, LXXV (297), 2002, pp. 5-21.

Ruiz Manero 2004

José María Ruiz Manero, "Obras y noticias de Paris Bordon en España", *Archivo Español de Arte*, 306 (2004), p. 194-199.

Ruiz Manero 2005

José María Ruiz Manero, "Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Alvise Benefatto del Friso, Michele Parrasio)", *Archivo Español de Arte*, LXXVIII (309), pp. 45-58.

Ruper Martin 1972

John Ruper Martin, *The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI*, London, 1972.

Saint Simón 1933

Cuadro de la Corte de España en 1722 por el duque de Saint Simon, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.

Salamanca 2002-2003

Erasmus en Espa a. La recepción del humanismo en el primer renacimiento espa ol, cat. Exp., Salamanca, Escuelas Menores 26 septiembre 2002- 6 enero 2003.

Salamanca 1867

Catalogue des Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise composant la galerie de M. Le M  de Salamanca vente En son Hôtel,   Paris, rue de la Victoire, 50, Paris, 1867.

Salamanca 1867b

Galerie Salamanca. Ordre des Vacations. Vente Lundi 3, Mardi 4 Mercredi 5 et Jeudi 6 Juin,   Deux Heures Precises 50, Rue de la Victorie, Paris, Charles Pillet, 1867.

Salamanca 1875

Collection Salamanca. Tableaux anciens des Écoles Espagnole, Italienne, flamante et Hollandaise provenant des Galeries de l'infant don Luis de Bourbon; du marquis d'Altamira; du marquis d'Almeirera: de Iriarte, de la comtesse de Chinchon, née de Bourbon; de don Jose de Madrazo; etc-etc., et du Palais de Vista-Alegre. Vente Hotel Drouot, Salles n° 6, 8, et 9, les Lundi 25 et mardi 26 Janvier 1875, Paris, Typ. Pillet, 1875.

Salas 1965

Xavier de Salas, "Inventario de las Pinturas de la colección de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII / 149-152, pp. 207-227.

Salas 1966

Xavier de Salas, *Cuatro obras maestras*, Madrid, Servicio de Estudios y Publicaciones, 1966.

Salas Barbadillo 1623

Don Diego de Noche a la señora Doña Policena Espinola Dama de la Reyna nuestra señora Avtor Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, vezino y natural desta villa de Madrid, con privilegio, En Madrid, Por la viuda de Cosme Delgado, 1623.

Salazar 1949

Los comendadores de la Orden de Santiago por Don Luis de Salazar y Castro (1658-1734). I Castilla, Ed. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949.

Salazar de Mendoza 1794

Pedro Salazar y Castro, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León, con relacion sumaria de los reyes de estos reynos de sus acciones, casamientos, hijos, muertes, sepulturas: De los que las han creado y tenido y de muchos ricos-homes, confirmadores de privilegios &c con un resumen al fin de las mercedes que su magestad ha hecho de marqueses y condes desde el año de 1621 hasta fin del de 1656*, En Madrid, en la Oficina de don Benito Cano 1794.

Salazar y Castro 1949

Los comendadores de la Orden de Santiago por Don Luis de Salar y Castro (1658-1734). I Castilla, Ed. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949.

Salerno 1960

Luigi Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani", *The Burlington Magazine* 102 (1060), pp. 21-27; 93-104; 135-148.

Salerno 1984a

Luigi Salerno. *La Natura morta italiana, 1560 1805*, Roma, 1984.

Salerno 1984b

Luigi Salerno, *Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, cat. mostra a cura di L. Salerno, Florencia, 1984.

Salerno 1988

Luigi Salerno, *I dipinti del Guernico Cosulenza scientifica di Denis Mahon*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1988.

Salort 2002

Salvador Salor Pons, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

Saltillo 1953

Marqués de Saltillo, "Artistas madrileños (1592-1850). II Pintores y Pinturas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1953, pp. 137-243.

Sanz Ayan & García García 2006

Carmen Sanz Ayan Bernardo J. García García (eds.), *Banca, Crédito y Capital, La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505-1700)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006.

San Sebastián 1993

Ribera 1591-1652, cat. exp., San Sebastián, Sala de Exposiciones de Caja Gipuzkoa, 23 julio 5 septiembre 1993.

Sanabre 1956

José Sanabre, *La Acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1649)*, Barcelona, 1956.

Sánchez Cantón 1923

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923.

Sánchez Cantón 1928

Francisco J. Sánchez Cantón, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1928.

Sánchez-Lassa & Rodríguez 2003.

Ana Sánchez-Lassa y Maite Rodríguez: "Le Festin Burlesque de Jan Mandijn" en *Jérôme Bosch et son entourage et autres études. Colloque XIV. Le Dessin sous-jacent et la Technologie dans la peinture*, 13-15 sep. 2001. Lovaina, 2003, pp. 130-139.

Sant'Agostino 1671.

Agostino Sant'Agostino, *Catálogo delle pitture Insigne che stanno esposte al publico nella città di Milano*, Milano, 1671.

Santander – Madrid 1998

José Madrazo (1781-1859), cat. exp., Santander, Fundación Marcelino Botín, Julio-Septiembre 1998 – Madrid, Museo Municipal, Octubre Noviembre 1998, dir. José Luis Díez.

Santi 1980

Bruno Santi (ed.), *Zibaldone Baldinucciano, Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berretini, Bernardo de Dominici, Giovanni Camillo Sagrestiani e altri. Nota critica e indici a cura di Bruno Santi*, Florencia, S.P.E.S., 1980.

Santiago 1629

Gabriel de Santiago *Relación verdadera de las fiestas Reales, toros, y juego de cañas que se celebraron en la Corte a doce de Noviembre, por el nacimiento del Principe nuestro señor, con la declaración de los trages, galas y libreas de todas las quadrillas*. Madrid, Bernardino de Guzmán, 1629.

Santiago 1993

Tapices de la Seu Vella de Lleida, cat. exo. Santiago de Compostela, Iglesia de san Domingo de Bonarol, 1993.

Santoro 1957

Caterina. Santoro, "Due matricole della Scuola degli

Orefici", *Studi in onore di Armando Saponi*, Milano 1957, vol I, p. 605.

Santos 1657

Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mvndo. Fabrica del prudentissimo rey Philippo Segundo. Aora nvemente coronada por el catholico rey Philippo quarto el grande con la magestosa obra de la capilla insigne del Pantheon, y la traslacion de a ella de los cuerpos reales. Dedicada quien tan ilustremente la corona, por el P. F. Francisco de los Santos, Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa, Madrid, Imprenta Real, 1657.

Santos 1667

Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mvndo. Fabrica del prudentissimo rey Philipp Segundo. Aora nvemente coronada por el catholico rey Philippo quarto el grande con la magestosa obra de la capilla insigne del Pantheon, y la traslacion a ella de los cuerpos reales. Dedicada a la católica y real Magestad de la Reyna nuestra Señora Doña Maria Ana de Austria, unica gobernadora de los reynos de España, Madrid, Imprenta Real, 1667.

Sanz Pastor 1979

Consuelo Sanz Pastor y Fernández de Pierola, *Museo Cerralbo, Guía de los Museos de España, V*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979.

Sanzsalazar 2006

J. Sanzsalazar, "VanDyck: noticias sobre los retratos equestres de Francisco de Moncada, marques d'Aytona, y su procendencia en el siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 79/315 (2006) p. 320-332

Sapley 1979

Fern Rusk Sapley, *Catalogue of the Italian Painting*, 2 vols. Washington, National Gallery, 1979.

Scanelli (1657) 1966

Francesco Scanelli, *il Microcosmo della pittura*, Milano, Labor, 1966.

Scarabelli 1666

Museo ò Galeria Adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese / Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago. Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dottor Fisico di Voghera, e dal medemo (sic) accresciuta Tortona, Per li Figliuoli de Eliso Viola 1666.

Scaramuccia (1674), 1965

Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, ed. a cargo de Guido Giubbini, Milano, Edizioni Labor, 1965.

Scarpellini 1984

Pietro Scarpellini, *Perugino*, Milano, Electa Editrice, 1984.

Schaeffer 1909

Emil Schaeffer, *Van Dyck Des Meisters Gemälde in 537 abbildungen*, (Klassiker den Kunst), Stuttgart Leipzig. 1909.

Schapper 1998

Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIIe siècle*, I, *Histoire et histoire naturelle*, Paris, 1988

Scheleier 2001-2002

Mary Newcome Scheleier, "Orazio Gentileschi a Genova", en *Orazio e Artemisa Gentileschi*, cat. exp., Roma-New York-Sant Louis, 2001-2002, pp. 165-171.

Scheller 1978

R. W. Scheller, *Nicolas Rockox als oudenbidkundige*, Ambers 1978.

Schreiber 2004

Renate Schreiber, "Ein Galeria nach meinem humor. Erzherzog Leopold Wihlhelm, Viena-Milán, Kunsthistorische Museum -Skira, 2004.

Schroth 1990

Sarah Schroth, *The private collection of the Duke of Lerma*, Tesis Doctoral, New York University, 1990 (editada en U.M.I., Ann Arbor).

Schroth 2001 2002

Sara Schroth, "Más alla de la "identificación del modelo". Los estudios de Rubens para el retrato ecuestre del duque de Lerma", *Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del duque de Lerma*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 7 noviembre 2001-6 de enero 2002, pp. 31-48.

Schroth, 1990

Sarah Schroth, *The private collection of the Duke of Lerma*, Tesis Doctoral, New York University, 1990 (editada en U.M.I., Ann Arbor).

Sentenach 1912

Narciso Sentenach, "Los grandes retratos en España. III. Del Greco a Velázquez", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX (1912), pp. 174-189.

Sentenach 1921-1922

Narciso Sentenach, "La Galería del Príncipe de la Paz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XV (1921), pp. 202-211 y XVI (1922), pp. 54-66.

Serrera 1990

Juan Miguel Serrera, "La mecánica del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de en la Corte de Felipe II*, Cat. Exp. Madrid, Prado, 1990, p.37-63.

Sevilla 1973

Caravaggio y el naturalismo español, cat. exp. Sevilla Sala de Armas de los Reales Alcázares, septiembre-octubre 1973.

Shearman 1960

John Shearman, "Three portratis by Andrea del Sarto and his Circle", *The Burlington Magazine*, CII (1960), pp. 58-63.

Shearman 1965

John Shearman, *Andrea del Sarto*, II Vols., Oxford, Clarendon Press, 1965.

Sicca 1996

Cinzia Sicca, "Rosso e l'inghilterra", *Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra Progetto Appiani di Piombino*, a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia, Marsilio-Giunta regiolane toscana, 1996.

Sicilia 1988

Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis, cat. exp, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, 31 Marzo 28 octubre 1990.

Signorotto 1988

Gianivottorio Signorotto, "Nel Giardino del Governatore", *Un Bestiario Barroco. Quadri di Piume del seicento milanese. Catalogo della Mostra*, cat. exp. Milano, Museo Civico di Storia Naturale di Milano, 1988, pp. 29-33.

Signorotto 2006

Giannvittorio Signorotto, *Milán Español. Guerra instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2006, (1ª ed. Milano 1996).,

Sigüenza, (1605) 1963

José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963.

Silver 1984

Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys with a Catalogue Raisonné*, Oxford, Phaidon, 1984.

Simal López 2002

Mercedes Simal López, *Los condes duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2002.

Simal López 2005

Mercedes Simal López, "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1503-1606)", *Reales Sitios*, 164 (2005), pp. 30-40.

Simón Díaz 1980a

José Simón Díaz, "El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626", *Goya*, 154 (1980), pp. 200-205.

Simón Díaz 1980b

José Simón Díaz "La estancia del cardenal legado Francesco Barberni en Madrid, el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1980, pp. 159-213.

Simón Díaz 1982

José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid. De 1541 a 1650*. Madrid, 1982.

Simón Díaz 1992

José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1992.

Simón Palmer 1984

María del Carmen Simón Palmer, "Nuevos datos sobre el Hospedaje del Cardenal Legado Francesco Barberini en Madrid en el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1984, pp. 411-434.

Siren 1928

Oswald Siren, *Catalogue Descriptif. Maitres étrangers des Collection de Peinture du Musee National, Maitres étrangers (a l'exclusion des Scandinaves)*, Estocolmo 1928.

Slaviček 2000

Lubomir Slaviček, *The National Gallery in Prague. Flemish Painting of the 17th and 18th centuries*, Praga 2000.

Smirnova 1971

I. Smirnova, "Due serie delle Stagioni bassanesche e alcune considerazioni sulla genesi del quadro di genere nella bottega di Jacopo da Ponte, *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, pp. 129-137.

Smith 1830

J. Smith, *A catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Flemish and French Painters II*, Londres, 1830.

Smith 1992

E. L. Smith, *The paintings of Lucas van Leyden- A new appraisal, with catalogue raisonnee*, Londres, 1992.

Sohm 1984,

Philip L. Sohm, "Giambattista Tiepolo at the Palazzo Archinto in Milan", *Arte Lombarda*, 68/69 (1984), pp. 70-78.

Solaruce Blond 1987

José Ramón Solaruce Blond, "Ciencia y Arquitectura en el ocaso del Renacimiento. Notas para la historia de la Real Academia de Matemáticas de Madrid", *Academia*, 65 (1987), pp- 67-107

Soly & Vermeir 1993

H. Soly et R. Vermeir, "Le duc a´Arschot et les Conséquences de la conspiration des nobles (1632-1640)", in *Beleid en Bestuur in de oude Nederlande. Liber Amicorum Prof. Dr. M. Baelde*, Gent, 1993.

Sonnenburg 1983

Hubertus von Sonnenburg, *Raphael in der Alten Pinakothek*, cat. exp. Munich Alte Pinakothek, 5 julio 2 octubre 1983.

Soria Mesa 2007

Enrique Soria Mesa, *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007

Southorn 1988

Janet Southorn, *Power and display in the seventeenth century. The arts an their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Spagnolo 2005

M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia de la fortuna (1528-1657)*, Cisinello Balsamo, 2005.

Sparti 1990a

Donatella L. Sparti, "The Dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive, *Burlington Magazine*, CXXXII, (1990), pp. 551-570.

Sparti 1990b

Donatella L. Sparti, "Carlo Antonio dal Pozzo (1606-1689): an unknown collector, *Journal of the History of Collecting*, II, 1 (1990), pp. 7-19.

Sparti 1992

Donatella L. Sparti. *Le Collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, 1992.

Spear 1971

Richard Spear, *Caravaggio and his followers*, cat. exp. Cleveland, Ohio, 1971.

Spear 1989

Richard. E. Spear, "Notes on Renaissance and Baroque Original and Originality", *Studies in the History of Art*, 20, Washington, 1989, pp. 97-99.

Speth-Holterhoff 1957

S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruselas, 1957.

Spinosa 1979

Nicola Spinosa, *La obra completa de Ribera*, Barcelona Noguer, 1979 (1^o ed Milano Rizzoli, 1978).

Spinosa 1995

Nicola Spinosa *il Palazzo Durazzo Palavicini*, Bologna 1995 pp. 230-232.

Spinosa 2003

Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Milán Electa, 2003.

Spiriti 1994

Andrea Spiriti, "Il patibolo della Vetra e la Confraternità di S. Giovanni Decollato fra committenza artistica e teatralità", *Comunicazioni sociali*, XVI (1994/1-2), pp. 45-58.

Spiriti 1995

Andrea Spiriti "L'attività milanese e lombarda di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: novità e riflessioni", *Studi Piemontesi*, XXIV, 1, (1995), pp. 109-122.

Spiriti 2004

Andrea Spiriti, "Problemi di iconologia politica nel secondo seicento e nel primo settecento: la consorte Ares da Ghisolfi a Tiepolo, *Annali di Storia moderna e contemporanea* 10 (2004), pp. 153-174.

Spiriti 2005

Andrea Spiriti, "La vita del Conte Bartolomeo Ares fra *ekphrasis* e strategia politiche", *Storia moderna e contemporanea*, 11 (2005), pp. 88-112.

Stanley 1827

Pictures from Spain. A catalogue of a magnificent Collection of Pictures By the most Distinguished Italian, Spanish, and Flemish Painters, being a considerable portion of the Gallery of Count Altamira, A Descent of the Marquis Leganes, the Patron of Rubens, and the present heir of that House; consigned direct from Madrid; comprising Several of those which were sent to the Louvre, at the time Spain was occupied by the French Troops, and restored to the Noble Proprietor by the Allies; among them Grand Gallery Pictures, by Rubens,

Snyders, Vandyck, de Crayer; Murillo, Velazquez, Zurbaran, Ribalta, Mateo Cerezo; Titian; Paul Veronese, Tintoretto, Guido, Fra Bartolomeo, Garofalo, Giordano, Caravaggio, Spagnoletto; and an early Epecimen of Antonio Correggio; all in a Genuine State; Which will be Sold by Auntion By Mr. Stanley, At the Great Room in Maddox Street, On Friday The first june, 1827, at 12 o'clock, s. l, s. d., s. i.

Stanley 1833

A Catalogue of about fifty select Pictures by Italian, Spanish and Dutch Masters, part of which arte from the celebrated Altamira collection, Recently brought from Madrid, among them ar a Holy Family by Sebastien del Piombo, a Sleeping child and a Portrait by Murillo, three portraits by Velazquez, Titian's Study dor the Bath of Diana, in the Stafford Gallery; head of the Virgin by Carlo Dolci: and others by Caracci, Moroni, Bolognese, Grenze, Rnyssdael, A. Ostade, Wouwermans, Van der Ufft, Lingebach, Vernet, Louthembourg &c, which will be Sold by Auction, by Mr. Stanley, At his Gallery in Maddox Street, Hanover Square, On Saturday, June 29th 1833 at one o'clock, Londres, Walton & Mitxhell Printers, 1833.

Stechow 1931

W. Stechow "Jacques Fouquier", *De Kunst der Nederlanden* I, (1931), pp. 297 -303.

Stechow 1948

W. Stechow, "Drawings et Etchings by Jacques Fouquier, *Gazette des Beaux Arts*, 1948 pp. 419-434.

Stella & Capra 1984

Domenico Stella & Carlo Capra, *Il ducato di Milano dal 1535 al 1796*, Turin Unione Tipografico Editrice Torinese, 1984.

Sterling 1952

Charles Sterling, *La Nature Morte de l'antiquité a nos jours*, Paris 1952.

Stolfi 2005

Giuseppe Stolfi, "Riflessioni sulla cappella Trivulzio in San Nazaro a Milano", *Aperti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, (A. Rossari ed). Milano 2005, pp. 279- 295.

Stoppa 2003

Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 Continents Editions, 2003.

Storffer 1720-1733

Storffer, *Gemaltes Inventarium der Austellung der Gemäldefalerie in der Stallburg*, Viena, 3 vols.1720-1733.

Storia di Milano 1958

Storia di Milano XI, *Il Declino Spagnolo: 1630-1706*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1958.

Stradling 1992

Robert. A. Stradling, *La Armada de Flandes. Política naval española y guerra europea. 1598-1668*, Madrid, Cátedra, 1992.

Strong 1984

Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-*

1650, Suffolk, 1984.

Suida 1935

William Suida, *Le Titien*, París, 1935.

Suida 1958

William Suida & Bertina Suida Manning, *Luca Cambiaso: La vita e le opere*, Milán, Ceschina, 1958.

Sutton 1994

Peter C. Sutton, *El siglo de Oro del Paisaje Holandés*, cat. exp. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.

Tauss 1998-1999

Susanne Tauss, "Robbery is the most noble of occupations". The looting of art during the Thirty Years War", en *1648 War and Peace in Europe*, cat. exp. Klaus Busmann & Heinz Schilling (eds.) Munster-Onsbruck 1998-1999

Takahashi 2002

K. Takahashi, *Mazenta e Guido Reni: il "San Carlo" per la chiesa dei Catinari a Roma*, en *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, Milán, 2002

Tellechea 1955.

J. Ignacio Tellechea Idígoras, "Los *Elogia Pontificum et Cardinalium*, de Teodoro de Ameyden. Notas acerca de los Papas y Cardenales del Seiscientos (1600-1655) en sus relaciones con España", *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII (1955), pp. 183- 217.

Tempestini 1992

A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo Completo dei Dipinti*, Florencia Cantini 1992.

Terlinden 1922

Ch. Terlinden, *Notes et Documents relatifs a la Galerie de Tableaux conservée au Chateau de Tervuren au XVIIe et XVIIIe siècles*, Anvers, E. Secelle, 1922

Terlinden 1934

Ch. Terlinden, "Le mécénat de l'Archiducuesse-Infante Isabelle Claire Eugene dans les Pays Bas", *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, IV, 3, (julio septiembre 1934), pp. 111-123.

Terzaghi 2000

Maria Cristina Terzaghi, "Giuseppe Vermiglio Lombardo e Piemontese", *Paragone*, LI, 599, terza serie 29 (2000), pp. 38-60.

Terzagho 1664

Myssaevn Septalianvm Manfredi Septalae Patriti Medionalensis Infuistriso Labore Construvctum; Pavlu Mariae Terzagi Mediolanensis Physici collegiati Geniali laconsismo descriptvm; Politioris literatvr Humanitate Adapertum: Cum Logocentronibus, siue Centronigvs eiusdem Terzagi de natura Crystalli, Coraij, Testaceorum Montanorum, & Lapidificatorum, Achatis, Succini, Ambari, & magnetis, Dertonae, Typis filiorum qd. Elisei Violae, 1664.

Texeira 2001

Pedro Texeira, *Compendium Geographicum* Ramón Alvargonzález Rodríguez ed. Madrid, 2001.

Texeira 2002

El atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las Costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634), Felipe Pereda y Fernando Marías (eds.), Madrid, Nerea, 2002.

Thiel et al. 1976

Pieter J. van Thiel, C.J, Bruyn Kops, Jola Cleveringa, Wouter Kloek Annemarie vels Heijn, *All the paintings in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam, Rijkmuseum, 1976.

Thielemans et al 1954

M. R. Thielemans, R. Petit y R. Boumans, *Inventaire des archives du Conseil d'Etat*, Bruxelles, 1954.

Thierry 1987

Yvonne Thierry *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle. Desprecurseurs à Rubens*, Bruselas, Lefebvre et Gillet, 1987.

Thomas 1998

Werner Thomas, "Andromeda Unbound. The Reign of Albert & Isabella in the Southern Netherlands, 1598-1621", en W.Thomas y L. Duerloo (eds), *Albert & Isabelle, Essays*, Turnhout, 1998, pp. 1-3.

Thomas 1999

Werner Thomas, "La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsburgo en Flandes (1598-1631)", *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999.

Thomas 2002

W. Thomas, "La corte de los Archiduques Alberto de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia en Bruselas (1598-1633). Una revisión historiográfica" en A. Crespo Solana y M. Herrero Sánchez (coord.) *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica*, Córdoba 2002, I, pp. 355-386

Thomas 2006

Werner Thomas, "El sitio de Ostende y su representación en el arte", en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Bernardo J. García García (ed.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Editorial Complutense, 2006, pp. 213-246.

Tietze 1948

H. Tietze, *Tintoretto. The paintings and drawings*, Londres, 1948.

Tokio 1988

The Golden Age of Flemish Painting, cat. exp. Tokyo, Fuji Art Museum, 9 Abril – 26 junio 1988.

Tokio 1990

Antony van Dyck, cat. exp, Christopher Brown, Egbert Haverkamp-Begemann and Stephanie S., Yokohama, Sogo Museum of Art – Shizuoka Prefectural Museum of Art; Osaka, Museum of Art Kintetsu, 1990.

Toledo 1958

Carlos V y su Ambiente. Exposición homenaje en el IV Centenario de su muerte (1558-1958), cat. exp. Toledo

Octubre Noviembre 1958, (2ª ed., Madrid, 1958).

Toledo 1987

Colección Grupo Banco Hispano Americano, Renacimiento y Barroco, cat. exp. Toledo Museo de Santa Cruz, 9 abril – 31 Mayo 1987.

Toledo 2000-2001

Carolus, cat. exp., Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 octubre 2000-12 enero 2001.

Tolnay 1965

Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch. Kritischer Katalog der Werke*, Baden-Baden, Holle Verlag, 1965.

Tormo & Sánchez Cantó 1919

Elías Tormo & Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey N. S.; notas para el catálogo y para la historias de la colección y de la fábrica*, Madrid, Mateu, 1919.

Tormo 1917

Elías Tormo, “Cartillas Excursionistas “Tormo”. Ávila”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIV, 1912, pp. 201-224.

Tormo 1929 y Tormo (Cartilla) 1929

La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 89, (1929), pp. 3-70.

(También publicado independientemente bajo la colección *Cartillas Excursionistas “Tormo”*, núm. VII, Madrid, Hauser y Menet, 1929)

Tormo y Monzón 1909

Elías Tormo y Monzón, “El busto en Bronce de un Guzmán en el Museo del Prado”, *Boletín de la sociedad española de excursiones*, 1909, pp. 299-312.

Torre (1674) 1714

*Il Ritratto di Milano, Diviso in tre libri colorito da Carlo Torre, Cannico dell'insigne Basilica degli Appostoli, e Collegiata di San Nazaro. Nell quale se vengo descritte tutte le Antichità, e Modernità, che vedevansi, e che si vedono nella città di Milano sì di sontuose Fabbriche, quanto di Pittura, e di Scultura con varie Narrazioni istoriche appartenenti à Gestì di Principi, Duchi, e Cittadini...*In Milano, Per gl'Agnelli Scult & Stamp., 1714 (1 ed. Milano 1674).

Torre et al. 1985

Eduardo Torre de Arana, Antero Hombría Tortajada, Tomás Domingo Pérez, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985.

Torriti 1970

P. Torriti, *Tesoro di Strada Nuova, la Via Aurea dei Genovesi*, Génova, 1970.

Tovar 1976

Virginia Tovar Martín, “El convento madrileño de San Basilio Magno”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, (1976), pp. 77-93.

Tovar 1986a

Virginia Tovar, *Juan Gómez de Mora Arquitecto y trazador del rey y Maestro de Obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986.

Tovar 1986b

Virginia Tovar, “El pasadizo como forma arquitectónica encubierta de los siglos XVII y XVIII”. *Villa de Madrid*. XXIV. Madrid, 1986.

Trapier 1929

E. du Gué Trapier, *Catalogue of paintings in the Hispanic Society of America*, (16th, 17th, and 18th centuries), New York, 1929.

Trapier 1944

Elisabeth du Gué Trapier, *Velázquez: New data on a group of portraits*, *Notes Hispanic IV*, Nueva York 1944.

Trapier 1957

Elisabeth du Gue Trapier “The school of Madrid and Van Dyck”, *The Burlington Magazine*, 99b (1957), pp. 265-273.

Trapier 1966

Elisabeth du Gué Trapier, “The clearing of Velázquez’s count duke of Olivares”, *Varia Velazqueña I*, p. 320-322.

Triadó 1975

J. R. Triadó, “Juan van der Hamen, bodegonista”, *Estudios pro Arte*, nº 1, (1975), pp. 31-76.

Trunk 2001

M. Trunk, “La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla”, en F. Checa y S. Schöeder (ed.) *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 89-100.

Tygat 1994

J. P. Tygat, “Charles, prince et comte d’Aremberg, duc. D’Aarschot, baron de Zevenberg, seigneur de Enghien (1550-1616)”, en *Une ville et ses seigneur Enghien et Aremberg 1607-1635*, cat. exp. Enghien, 1994, pp. 7-20.

Unverfehrt 1980.

G. Unverfehrt *Hieronimus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.

Urquizar 2007

Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

Urquizu 1634

Relacion de la salida de Madrid, del Señor Don Diego Felipez d eguzman Marques de Leganes para general del exercito de su Mag^d, de Alsacia, de su llegada a Milán; y biaje del ser^{mo} señor Cardenal Infante Don Fernando, Gener^{mo} del, desde aquella ciudad a estos Países Bajos. (Manuscrito inédito, BNM Mss 9770).

Ustarroz 1646

Obelisco historico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigio al inmortal memoria del Serenissimo Señor, Don Balthasar Carlos de Avstria, Principe de las España; escrivelo De Orden de la mis Ciudad, i lo ennoblece con su proteccion el doctor Ivan Francisco Andres, Chronista del Reino de Aragon. Nombrado por su Magestad, i los quatro Braços juntos en Cortes Generales, con licencia, en

- Çaragoça: en el Hospital R. I G. De nuestra Señora de Gracia 1646.
- Vaccaro 2002
Mary Vaccaro. *Parmigianino. The Paintings*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2002.
- Valcanover 1969
Francesco Valcanover, *La obra pictórica completa de Tiziano*, Barcelona Noguer 1974(1º ed. Milán, Rizzoli, 1969).
- Valencia de Don Juan 1986
Valencia de Don Juan, conde de, *Catálogo Histórico Descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid 1896.
- Valladares 1994
Rafael Valladares, *Felipe IV y la restauración de Portugal*, Málaga, Algazara, 1994.
- Valverde 1961
José Valverde Madrid, “Los retratos del Capitán Dal Borro y del Marqués de Leganés”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 81 (1961), pp. 95-114.
- Van Cuyck 1881
H. Van Cuyck “Levensschets van Nicolaas Rockox den Jongere, Burgemeester van Antwerpen in e XVII^e eeuw” *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 2, VII (1881), pp. 330-451.
- Van der Essen 1944
A. van der Essen, *Le cardinal Infant et la Politique européenne de l'Espagne (1609-1634)*, Bruselas-Lovaina, 1944.
- Van Durme 1968
Maurice van Durme, *Les Archives générales de Simancas et l'histoire de la Belgique (IX^e-XVII^e siècles)*, III, *Secretarías Provinciales, Consejo Supremo de Flandes y Borgoña, Secretaría de Estado, Milán Saboya (Borgoña), Diversos Despachos, Partes, Norte y España*, Bruselas Palais des Académies, 1968
- Ruiz Gómez 2007
Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2007.
- Van Mander (1604), 1884
Le livre des Peintres de Carel van Mander Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands 1604 Traduction, notes et commentaires par Henri Hymans, París, Libraire de l'art, 1884.
- Van Mander 1604
Karel van Mander, *Her schilder boek*, Haarlem, 1604.
- Van Sprang 2005.
Sabine Van Sprang, “Les peintres á la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification”, en *Sponsors of the Past. Flemish art and Patronage 1550-1700*. Actas del Symposiun celebrado en La Universidad de Lovaina en 14-15 2001, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 37-46.º
- Van Terlaan 1926
E. Van Terlaan, “un grand artiste méconnu: G. De Crayer”, *Gazette des Beaux-Arts*, núm., 1926, p. 104.
- Vandenbroeck 1984
Paul Vanderbroeck, “Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social fuction” *Similious* 14. 1984 p. 96-109.
- Vannerus 1898
Jules Vannerus, “La galerie d'amateur Bruxellois du XVII^e siècle. Inventaire des tableaux, dessins, cuivres de graveurs et sculptures ayant appartenu à Jean Henry Gobelius, chanoine de Sainte Gudule, dressé le 2 août 1681”, *Annales de la Société d'Archeologie de Bruxelles*, 12, 1898, pp. 310-330.
- Vannugli 1989
Antonio Vannugli, *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.
- Vannugli 1996
Antonio Vannugli, “Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena”, *Arte Lombarda*, 1996 / 2, pp. 1-36.
- Varese 1983
Francesco Cairo 1607-1665, Cat. Exp. Varese, Musei Civici di Varese, 1 octubre 31 diciembre, 1983.
- Varia Velázquez 1960
Varia Velázquez : homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960, II vols., Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960.
- Varshavskaya 1975
M. Varshavskaya, *Rubens painting in the Hermitage Museum*, Leningrado, 1975.
- Vasari (1568) 1878-1885
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. Milanesi (ed.), 9 vols., Florence, 1878-85.
- Vaudo 1976
E. Vaudo, *Scipione Pulzone da Gaeta pittore*, Gaeta, 1976, p. 32.
- Vega 1634
Rimas humanas y divinas del Licenciado Tome de Bvrguillos, no sacadas de biblioteca ningvna (que en Castellano se llama librería), sino de papeles de amigos y borradores suyos, Al excelentissimo señor dvque de Sessa, gran Almirante de Napoles. Por Frey Lope Felix de Vega Carpio del Auito de San Iuan, con privilegio, en Madrid en la Imprenta del Reyno, A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad, año 1634.
- Venecia 1955
Giorgione e i Giorgioneschi, cat. exp. (com. Pietro Zampeti), Venecia, Palazzo Ducale, 11 junio 23 octubre 1955.
- Venecia 1990
Tiziano, Cat. Exp, Venecia, Palazzo Ducale, Washington National Gallery of Art, 1990.
- Venecia 1990b
Palma il Giovane 1548-1628, *Disegni e dipinti*, cat. exp. Venecia, Museo Correr, 20 enero-29 abril

1990.

Venta Osuna 1896

Exposición y venta de los cuadros y demás objetos del arte de la casa ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo publicado, Madrid, 1896.

Venturelli 2002

Paola Venturelli, "Arte preziose e lusso nella Milano spagnola", *Grandezza e Splendori della Lombardia spagnola 1535-1701*, cat. exp., Milán, Musei di Porta Romana 10 Abril 16 junio 2002.

Venturelli 2004

Paola Venturelli, "Oggetti preziosi a Milano e in Lombardia tra Seicento e Settecento", *Lombardia Barocca e Tardo Barocca*, Milano 2004, pp. 204-229.

Venturelli 2005a

Paola Venturelli, "Splendore e ornamento", en *Carlo e Federico. La luce dei Borromei nella Milano Spagnola*, cat. exp. Milán, Museo Diocesano 5 noviembre 2005-7 maggio 2006, pp. 123-134.

Venturelli 2005b

Paola Venturelli, "Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione. Tra il Duomo, Santa Maria presso San Celso e Annibale Fontana, *Arte Cristiana*, vol 93, n° 826 (2005), pp. 57-67.

Verga 1918

E. Verga, "La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte", *Archivio Storico Lombardo* 1918, pp. 267-295

Vergara 1994

Alexander W. Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, New York, New York University, 1994. (Tesis Doctoral).

Vergara 1995

Alexander W. Vergara, "The "Room of Rubens" in the collection of the 10th Admiral of Castile", *Apollo*, 140/136 (1995), pp. 34-39.

Vergara 1999a

Alexander W. Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, 1999.

Vergara 1999b

Alexander W. Vergara, "La pintura en el ámbito de los archiduques", *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999, pp. 64-81.

Vermeir 1993

René Vermeir, "Le Duc d'Arshot et les conséquences de la conspiration des nobles (1632-1640)", en Soly, H. Y Vermeir R (eds) *Beleid en bestuur in de Oude Nederlanden. Liber Amicorum prof. Dr. M. Baelde*, Gante, 1993, pp. 477-489.

Vermeir 2002

René Vermeir "En el centro de la periferia; los gobernadores generales en Flandes, 1621-1648", en A. Crespo Solana y M. Herrero Sánchez (coord.) *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica*, Córdoba 2002, I, pp. 387-402.

Vermeir 2006

René Vermeir, *En Estado de guerra. Felipe IV y Flandes 1629.1648*, Córdoba, Universidad, 2006.

Vermeulen & Vlieghe 2006

Filip Vermeulen & Hans Vlieghe, *Art auctions and dealers: The dissemination of Netherlandish painting during the Ancien Régime*, Turnhout, Brepols, 2006.

Vermeulen 2000

Filip Vermeulen, "Exporting art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century", *Kunst voor de markt 1500-1700*, Zwolle, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2000.

Vermeulen 2003

Filip Vermeulen, *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, Brepols, 2003.

Vey 1984

H. Vey "Gerard Seghers: A vision of St Ignatius of Loyola During the Writing of the Rules of The Jesuits, *Master Drawings*, II 1974, pp. 268-271.

Vicente Maroto & Esteban Piñeiro 2006

M. I. Vicente Maroto & ; Esteban Piñeiro, *Aspecto de la Ciencia Aplicada en la España del siglo de Oro*, Valladolid, 2006, (1ª ed. 1991)

Viena 2004

Giorgione. Mythos und Enigma, cat. exp. Viena Kunsthistorisches Museum 23 marzo-11 julio 2004.

Viganò 1997

Marino Viganò, "Iconografia del Castello Sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)", *Arte Lombarda*, 120 (1997), 2, pp. 44-54.

Viganò 2002

Marino Viganò "El corazón del Estado". Documento sulla fabbrica del castello Sforzesco nella secnda età spagnola (1599-1706)", *Arte Lombarda*, 2003 / 3, pp. 21-36.

Vigón 1947

Jorge Vigón, *Historia de la Artillería Española*, Madrid, CSIC, 1947.

Villa 1627

Le Sette Chiese o'siano Basiliche Stationali della Città di Milano seconda Roma. Con la forma delle Orationi, le quali sono particolari à Chiesa per Chiesa, con molti altri particolari concernenti alla nobiltà, & antichità di quelle... Di Giovanni Battista Villa Canonico in Santo Babila, Milano, Carl'Antonio Malatesta, 1627.

Villamil 1874

Gregorio Cruzada Villamil, *Rubens diplomático Español sus viajes á España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón* Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro 1874, (publicado de nuevo sin el catálogo de pinturas en José Luis Sánchez (ed.) *Gregorio Cruzada Villamil. Los viajes de Rubens a España. Oficios diplomáticos de un pintor*, Madrid, Miraguano, 2004).

Villa-Urrutia 1907

W. R. De Villa-Urrutia, *Ocios diplomáticos. La Jornada*

- del Condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604. La embajada de lord Nottingham a España en 1605. Rubens diplomático. Antonio van Dyck*, Madrid. Establecimiento Tipográfico de Fortenet 1907.
- Virgilio Malvezzi, *Historia de los primeros años del Reinado de Felipe IV*, ed. D. L. Shaw, Londres, 1968.
- Viribal 1977
F. Viribal, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck d'après les recherches de H. Weber*, Leipzig, 1977.
- Vista Alegre s. n.
Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Exc. sr. Marqués de Salamanca, s. l., s.n. s. a.
- Vizcaino 2005
María A. Vizcaino Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Vlieghe 1972-1973
Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard, VIII, Saints (II Vols)*, London, Phaidon, 1972-1973.
- Vlieghe, 1972
Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, Bruxelles, Arcade, 1973.
- Vlieghe 1976
Hans Vlieghe, "Een pastorale door Gerard Seghers", *Jaarboek van het Koninklijk Museum der Schone Kunsten Antwerpen* (1976), p. 297-304.
- Vlieghe 1977
Hans Vlieghe, "Una grande collection anversoise du Dix-septieme siecle: Le cabinet d'Arnold Lunden, Beau-Frere de Rubens", *Jaarbuch der Berliner Museen*, 79 (1977), pp. 172-204.
- Vlieghe 1979
Hans Vlieghe, "Review of Museo del Prado. Catalogo de Pinturas. I. Escuela Flamenca. Siglo XVII by Matias Díaz Padrón", *The Art Bulletin*, Vol. 61, No. 4 (Dec., 1979), pp. 651-653.
- Vlieghe 1987
Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX, Portraits II, Portraits of identified sitters painted in Antwerp*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1987.
- Vlieghe 1994
Hans Vlieghe "Thoughts on van Dyck's early Fame and influence in Flanders", en s. Barnes y A. K. Wheelock Jr (eds.), *Van Dyck 350 (Studies in the History of Art, 46)*, Washington 1994, pp. 201-206.
- Vlieghe 1998
Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New haven Londres, Yale University Press, 1998.
- Vlieghe 2000
Hans Vlieghe, *Arte y Arquitectura Flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Volk 1980a
Mary Crawford Volk, "New light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés", *Art Bulletin* 67 (1980), pp. 256-268.
- Volk 1980b
Mary Crawford Volk, "Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace", *The Burlington Magazine*, 122 1980, pp. 168-180.
- Volk 1981
Mary Crawford Volk, "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", *The Burlington Magazine*, 123 (1981), pp. 513-529.
- Volk 1985
Mary Crawford Volk, "Of Connoisseurs and Kings: Velázquez' Philip IV at Fenway Court", *Fenway Court 1985*, Boston Isabella Stewart Gardner museum, 1985.
- Volterra 1994
Il Rosso e Volterra, cat. exp. Volterra, 1994.
- Von der Bercken 1942
E. von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, Munich, 1942.
- Voragine 1982
Santiago de la Voragine, *La Leyenda Dorada*, ed. Madrid, Alianza Forma, 1982.
- Voss 1924
Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.
- Waagen 1857
C. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, Londres, 1857.
- Ward Neilson 1981.
Nancy Ward Neilson "A note on Cerano and Scipione Toso", *The Burlington Magazine*, CXXIII 1981, p. 359.
- Warnke 1989
M. Warnke, *L'artiste et la court. Aux origenes de l'artiste moderne*, París, 1989. (consultada por la ed. inglesa: Martin Warnke, *The court artist. In the ancestry of the modern artist*, Camdridge 1993).
- Werche 2004
Bettina Berche, *Hendrick Van Balen (1575-1632) : Ein Antwerpener Kabinettbildmaler Der Rubenszeit*, Turnhout, Brepols, 2004.
- Wethey 1962
Harold. E. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton, Princeton University Press, 1962
- Wethey 1969
Harold E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete Edition, I, The Religious Painting*, London, 1969.
- Wethey 1971
Harold E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete Edition, II The portraits*, London, Phaidon, 1971.
- Wethey 1975
Harold E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete Edition, III, The Mythological and Historical paintings*, London, Phaidon, 1975.
- Wezel 1999

- Barbara Wezel, "Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel como espejo de la cultura de la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia", *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999.
- Winchester 1955
Exhibition from Hampshire Houses, Winchester College, Winchester, 1955.
- Wood 1990
Jeremy Wood, "Van Dyck's "Cabinet de Titien", the contents and dispersal of his collection", *The Burlington Magazine*, CXXXII, 1051 (1990), pp. 680-695.
- Ximenez 1764
Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón, y palacio, Madrid, de Antonio Marín, 1764.
- Yukiyama 1987
K. Yukiyama, "Considerations on Diego Felipe de Guzmán, Marquis of Leganes", *Annual Bulletin of the National Museum of Western Art*, vol 21-2, 1987-8, pp. 191-202.
- Zafrán 1988
Eric. M. Zafran, *Fifty Old Master Paintings from The Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Baltimore Art Museum, 1988.
- Zalama y Andres 2002
Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés, *La colección artística de los Condestables de Castilla en su palacio burgales de la Casa del Cordón*, Burgos, Caja de Burgos, 2002.
- Zampetti 1976
Pietro Zampetti, *La obra pictórica completa de Giorgione*, Barcelona, Noguer, 1976 (1º ed. Milán, Rizzoli, 1969).
- Zapata Vaquerizo 1993
Juan José Zapata Vaquerizo, *Coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- Zaragoza 1988
Maestros Barrocos Andaluces, cat. exp., Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 17 marzo – 30 abril 1988.
- Zarco Cuevas 1930
Julián Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidades donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598", *Boletín de la real Academia de la Historia*, XCVI (1930), pp. 545-668 / XCVII (1930), pp. 34-144.
- Zarco Cuevas 1934.
J. Zarco Cuevas, *Cuadros Reunidos por Carlos IV siendo Príncipe, en su casa de Campo de El Escorial*, El Escorial, 1934
- Zarco del Valle 1870
Manuel Ramón Zarco del Valle "Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España, colección de Documentos inéditos para la Historia de España, Madrid 55 1870, pp. 201-640.
- Zenon Davis 1995
Natalie Zenon Davis, *Gifts and Bribes in Sixteenth-Century France*, Lancaster 1995.
- Zeri & Gardner 1973
Federico Zeri & Elisabeth Gardner, *A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- Zeri 1957
Federico Zeri, *Pittura e Contrariforma L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957.
- Zeri 1976
Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Baltimore Art Museum, 1976.
- Zeri 1976b
Federico Zeri, "il ratto di Europa di Guido Reni, *Diario del Lavoro*, II, Roma, 1976.
- Zeri 1984
Federico Zeri, *Il Ratto di Europa di Guido Reni e Un gran personaggio in Ispagna*, Milán, Leasarte, 1984.
- Zeri y Porzio 1989
La natura Morta in Italia, Federico Zeri y Francesco Porzio eds., Milán, Electa, 1989.
- Zudaire Huarte 1964
Eulogio Zudaire Huarte, *El conde duque y Cataluña*, Madrid, CSIC, 1964.